

DE GRUYTER

*Franziska Frei Gerlach,
Sabine Schneider (Hrsg.)*

IDYLLE ALS DENKRAUM IM 19. JAHRHUNDERT

LITERATUREN, KÜNSTE, MEDIEN



DE
|
G

Idylle als Denkraum im 19. Jahrhundert

Idylle als Denkraum im 19. Jahrhundert



Literaturen, Künste, Medien

Herausgegeben von
Franziska Frei Gerlach und Sabine Schneider

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-118534-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-124142-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-124159-3
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111241425>



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

Library of Congress Control Number: 2024943973

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2025 Franziska Frei Gerlach und
Sabine Schneider, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Die Gartenlaube 52 (1853), 573, Zentralbibliothek Zürich.
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Franziska Frei Gerlach und Sabine Schneider

Denkraum Idylle. Zum Nachleben einer Gattung im langen neunzehnten Jahrhundert. Einleitung — 1

Helmut Pfotenhauer

„Eine dem Romane verwandte Dichtart“. Jean Pauls Idyllen — 29

Klaus Müller-Wille

Abgründige Idyllik. Jens Baggesens *Parthenäis* (1803) als Gattungsexperiment — 55

Irina Wutsdorff

Auf der Suche nach dem angemessenen Stil. Der Topos des Idyllischen in Nikolaj Karamzins *Bednaja Liza* (*Die arme Lisa*) — 77

Daniel Wyss

Die Idylle als Keimzelle des Metaromans. Aleksander Puškins Versroman *Evgenij Onegin* — 97

Jan Gerstner

Vom Land der Wunder nicht erzählen. Idyllischer Orientalismus bei Storm, Stifter und Tieck — 119

Franziska Frei Gerlach

„Idylle hin, Idylle her“: *Et in Arcadia ego* als Denkraum in Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle* — 141

Sabine Schneider

Gefilde der Seligen. Geschlecht und Begehren im Denkraum Idylle – Böcklin, Fontane, Hofmannsthal — 183

Barbara Thums

„Auf in die Sommerfrische“: Idyllisierende und touristische Blicke auf einen Sehnsuchtsraum — 209

Christine Lötscher

Mädchenfantasien. Idyllen bei Johanna Spyri — 233

Christine Brunner

**Die Idylle als Mediendispositiv der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*:
Funktionalisierung von Gattungswissen über Eugenie Marlitts
Debütroman *Goldelse* — 251**

Evi Zemanek

**Störung der Behaglichkeit im Zeitalter des Realismus. Sanfte Satiren auf
die Idylle in den *Fliegenden Blättern* — 285**

Reinhard Wegner

**Die paradoxe Idylle. Traum und Trauma der Gegenwart im Werk von
Wilhelm Busch und Adrian Ludwig Richter — 317**

Heinz Brüggemann

**Beleuchtungszauber aus Natur und Kunst: Über Stadtlandschaften im
neunzehnten Jahrhundert — 337**

Sarah Heinz

**“That passing glimpse”: Home as Precarious Idyll and the Frictions of
Late Nineteenth-Century Bourgeois Subjectivity in Arthur Conan Doyle’s
Sherlock Holmes Stories — 373**

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren — 391

Franziska Frei Gerlach und Sabine Schneider

Denkraum Idylle. Zum Nachleben einer Gattung im langen neunzehnten Jahrhundert. Einleitung

1 Idylle als Denkraum: ein Forschungsfeld

„Aber jetzt, jetzt sehne ich mich wieder zurück, ich will nicht sagen, in ‚kleine Verhältnisse‘, die würd’ ich nicht ertragen können, – aber doch zurück nach Stille, nach Idyll und Frieden, und gönnen Sie es mir auszusprechen, auch nach Unschuld.“ (GBA 9, 185)¹ Die gesellschaftsmüde Protagonistin von Fontanes Skandalroman *Cécile* spricht aus, was wir in unserem Zürcher Forschungsprojekt *Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa des Realismus*, in dessen Rahmen der vorliegende, international und interdisziplinär ausgerichtete Band entstanden ist, als erstaunliches Revival einer antiken Gattung inmitten der ‚Prosa der Verhältnisse‘ der anbrechenden Moderne in den Blick nehmen – die Konjunktur idyllischer Gattungsparameter in der Epoche des Realismus.² Zu einem Zeitpunkt, als die literarische Gattungstradition nach ihrem letzten Höhepunkt im empfindsamen aufgeklärten Klassizismus bei Salomon Gessner und seiner europäischen Rezeption bereits obsolet und von Georg Wilhelm Friedrich Hegel angesichts der ausdifferenzierten bürgerlichen Arbeitswelt als anachronistische präventöse Unschuld verspottet worden war, transformiert sich die Idylle Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zum Wahrnehmungsd dispositiv. Als solches, als Wille zur idyllischen Wahrnehmung und als Glücksversprechen erringt sie in der Prosa, aber auch in der Kunst und in der illustrierten Presse schon bald eine immense neue Konjunktur. In der deutschsprachigen Literatur ist die Verbindung von poetischem Realismus und Idylle so eng, dass sich die realistische Poetik mit ihrer selbst auferlegten Verpflichtung auf das Aufsuchen „grüne[r] Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ in Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* (Bd. 3, 1305) und ihrer Vorliebe für den stillen Winkel und das bescheiden Alltägliche geradezu als Narrativierung des idyllischen Paradigmas beschreiben lässt.

¹ Fontane wird nach der Großen Brandenburger Ausgabe mit der Sigle GBA zitiert.

² <https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/weltimwinkel/projekt.html> (15. Mai 2024). Unser Projekt pflegt eine für beide Seiten fruchtbare wissenschaftliche Kooperation mit der parallel und mit etwas anders gelagerten Thesen zu Vermittlungen der Idylle und ihrer Verfahren forschenden Bremer Forschungsgruppe, vgl. Schneider/Drath 2017, S. Schneider 2019, Gerstner/Heller/Schmidt 2022, Schmitt 2022, sowie Gerstner im vorliegenden Band.

Poetologische Voraussetzung im deutschsprachigen Realismus ist die Loslösung der Gattungsparameter aus ihren arkadischen Szenarien und ihrer Verstradition, wie sie Jean Pauls Idyllen-Paragraph in der *Vorschule der Aesthetik* 1813 bilanziert: Für die Idylle ist der Schauplatz gleichgültig, „ob Alpe, Trift, Otaheiti, ob Pfarrstube, oder Fischerkahn – denn die Idylle ist ein blauer Himmel“. (HKA W V/II, 159)³ In der abstrakten Jean Paul'schen Formel „epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*“ (HKA W V/II, 155) wandern idyllische Settings in alle Winkel der erzählten Welt ein und entfalten ihre Wirksamkeit vor allem in einer realistischen Umgebung, woraus spannungsvolle Konstellationen in ihrem Aufeinandertreffen, Austarieren und Interagieren mit der Vielstimmigkeit und Beschleunigungserfahrung etwa des realistischen Zeitromans entstehen. Die Parameter der räumlichen, zeitlichen, personalen und handlungslogischen Beschränkung der Gattung Idylle und ihre zugehörige Affektpoetik des Glücksversprechens⁴ liefern einen überschaubaren und wiedererkennbaren Rahmen, worin Ängste nacherlebt, distanziert und Zuschreibungen verhandelt werden können.

Diesen Rahmen verstehen wir mit Aby Warburgs kulturwissenschaftlicher Begrifflichkeit als „Denkraum“. Das Nachleben der Antike in formalen Speichermedien und das Nacherleben der in diesen tradierten Formen gespeicherten affektuellen Energie sehen wir im so wirkungsvoll in alle Bereiche proliferierenden Nachleben der kleinen antiken Form der Idylle gegeben. Warburg hat diese Doppelfunktion von Einschwingen in das Nacherleben des Affektgehalts tradierter Formen und Ausschwingen zur als „Sophrosyne“ gefassten Reflexionsleistung vom Standpunkt der Gegenwart in die Figur des Pendels gefasst. (WW 629)⁵ Das ein- und ausschwingende Pendel schafft den Denkraum, das ist für Warburg die genuine Leistung der Kunst im Umgang mit den tradierten Affektformeln. In der Warburg-Forschung noch kaum bekannt ist die Konvergenz und wahrscheinliche Herkunft dieser Schwingungsfigur nicht nur aus der Physik, sondern auch aus Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik*, woraus der Jean Paul-Leser Warburg auch in anderen Zusammenhängen zitiert.⁶

In dem für die Idyllenproduktion des neunzehnten Jahrhunderts so maßgeblichen Paragraphen 73 der zweiten Auflage der *Vorschule* weist Jean Paul eine analoge Zeit- und Affektfigur als Idyllen-Schaukel aus und begründet sie in ähn-

3 Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* wird nach der historisch-kritischen Ausgabe von Helmut Pfotenbauer und Barbara Hunfeld, mit der Sigle HKA, Nennung von Abteilung, Band und Seite zitiert. In der HKA gesperrt gedruckte Hervorhebungen werden hier kursiviert.

4 Zum Konzept einer Affektpoetik vgl. Meyer-Sickendiek 2005.

5 Aby Warburg wird nach der Werkausgabe von Treml/Weigel/Ladwig 2010 mit der Sigle WW zitiert.

6 Detailliert sind diese Zusammenhänge ausgeführt in Frei Gerlach 2020.

licher Weise wie später Warburg seinen Denkraum anthropologisch respektive psychologisch, folgt also nicht dem geschichtsphilosophischen Weg der idealistischen Philosophie.⁷ Was uns Rezipient:innen beim lesenden Nacherleben der Idyllenfreude bei Theokrit und Voß, schreibt Jean Paul, so „froh bewegt und zwar nicht hinreißt, doch schaukelt“, lässt sich in das „Bilde von der körperlichen Schaukel“ fassen: „auf dieser wiegt ihr euch in kleinen Bogen auf und nieder – ohne Mühe fliegend und fallend – ohne Stöße Luft vor euch, mit Luft hinter euch tauschend.“ (HKA W V/II, 157) Jean Paul führt in diesem Bild zur Freude unterschiedliche Reflexionsstufen und zeitliche Ebenen eng und denkt dies phylogenetisch wie ontogenetisch: „kindlich[e]“ respektive „sinnlich eng[e]“ und „höher[e] poetisch[e] Ansicht“ lassen sich auf der Idyllen-Schaukel im Zugleich erleben. (HKA W V/II, 159)

Entgegen der Konvention, dass die Idylle einen statischen Charakter hat, gehen wir somit von einem dynamischen Konzept aus.⁸ Anhand ihrer Leitemotion des Glücks leistet die Idylle die Regulierung affektiver sozialer Energien und wird zu einer Art energetischem Speicher für das von Modernisierung bedrohte Bürgertum. Im Unterschied zur älteren, ideologiekritischen Idyllenforschung billigen wir der Idylle eine kritische Reflexionsfunktion zu: Ihre Form wird genutzt, um prekäre Aspekte der Etablierung bürgerlicher Gesellschaft zu verhandeln. Der Wille zur Idylle ist ein Krisenphänomen, das die bedrängenden Realitäten, denen sich die Idyllisierung verdankt, präsent hält. Ein hoher Grad an Gattungswissen, theatraler Inszenierung und Selbstreflexion eignet den von Jean Paul so genannten „Kunsthimmel[n]“, die wissen, dass sie „Himmelfahrten des gedrückten Lebens“ sind. (HKA W V/II, 155) Gattungen, so unser wissenspoetologisches und kulturdiagnostisches Konzept, sind gerade in historischen Krisen- und Umbruchszeiten Formexperimente, sie folgen explorativen Wissensanordnungen und sind bei ihrer Aktualisierung aus dem Archiv der literarischen Tradition offen für semantische Neubesetzungen. Als Formwissen sind sie ein Instrument der Krisenbewältigung und haben eine epistemologische Funktion.⁹

An diese erkenntnisleitenden Thesen unseres Forschungsprojekts schließen sich für uns eine Reihe von Fragen an, auf welche die Beiträge des vorliegenden Bandes Antworten aus einer komparatistischen Perspektive formulieren – komparatistisch zum einen mit Blick auf die europäischen Literaturen, auf die populäre

7 Vgl. wegweisend zu dieser Differenzierung von Jean Pauls anthropologisch-psychologischem und Schillers geschichtsphilosophischem Idyllenverständnis: Preisendanz 1979.

8 Vgl. für die stilbildende Idyllenforschung der 1970er Jahre namentlich Bachtin 2008 (1975), Böschstein-Schäfer 1977 und H. Schneider 1978.

9 So die inzwischen vielfach bestätigte und ausdifferenzierte Ausgangsthese unseres Projekts, vgl. bereits S. Schneider 2017.

Literatur sowie die Kinder- und Jugendliteratur, komparatistisch zum anderen in Hinblick auf den Einbezug der Bildkünste, speziell der Malerei, der Zeichnung und Druckgrafik sowie insbesondere der illustrierten Massenmedien.

Die gestellten Fragen und gefundenen Antworten betreffen die Transformation und Ausdifferenzierung des Nachlebens der Idylle in unterschiedlichen politischen, nationalen und gesellschaftlichen Kontexten: Beleuchtet werden nationale und regionale Indizes wie der wirkungsmächtige Mythos der ‚Schweiz als Idylle‘, aber auch interkulturelle Übersetzungsprozesse wie die russische Adaption der westeuropäischen Idyllen-Tradition oder die dänische Antwort auf das idyllische Epos der Weimarer Klassik. Der Klassenindex der Idylle steht ebenfalls zur Disposition. Dass die Idylle an der symbolischen Ordnung des Bürgertums und deren klassenspezifischen Distinktionsbestrebungen partizipiert, die Ordnung der Familie und der Geschlechter sowie die Konzepte von Arbeit und Häuslichkeit über ihre kulturelle Performanz verhandelt, dabei aber auch die Prekarität dieser Konstruktionen und die Angst vor dem Niedergang im Zeitalter erhöhter sozialer Mobilität formuliert, stellen die Beiträge heraus. Wie insbesondere die Analysen zur russischen Literatur und Kultur zeigen, ist diese bürgerliche Indienstnahme der Idylle aber nicht exklusiv – ihr stehen in Europa Adelskulturen gegenüber, welche ihre Identität ebenfalls über die Idylle formieren. Die französische Tradition, zu welcher leider kein Beitrag rekrutiert werden konnte, könnte – so steht zu vermuten – weitere Alternativen für das neunzehnte Jahrhundert aufzeigen.

Die Felder, in denen die Idylle ihr kritisches Beobachtungspotential entfalten kann, sind vielfältig. Sie betreffen die kapitalistischen und kolonialen Gewalt- und Entfremdungszusammenhänge ebenso wie die fortschreitende Umweltzerstörung. Auch das Stereotyp von der ‚Kindheit als Idylle‘ wird genauso wie ihr Genderindex in der Literatur, und ganz besonders in der Kinder- und Jugendliteratur, differenziert bearbeitet und macht Transgressionen möglich, wie sich an Johanna Spyris *Heidi*-Romanen zeigt. Lektüren zum Zusammenhang von Idylle und Orientalismus treffen im vorliegenden *Denkraum*-Band auf ökokritizistische Diagnosen zur Umweltverschmutzung, zur Zerstörung ländlicher Lebensformen und zur Expansion der Tourismusindustrie.

Behandelt wird auch die Frage, wie sich die Konjunktur der Idylle im Zeichen des *material turn* darstellt. Es gibt eine Materialität der Idylle im neunzehnten Jahrhundert, an welche sich semiotische und kulturhistorische Zuschreibungen heften. Zu denken ist an Interieur, Stoffe, Requisiten, aber auch an die Blumensprache der Floriographie,¹⁰ an Gärten und Landschaften, schließlich an das ganze Stofffeld des Süßen von Idyllenfrüchten über Milch und Honig bis zur Zu-

¹⁰ Vgl. zur Floriographie als Sprache der Idylle Brunner 2022.

ckerindustrie. Verbunden mit letzterer ist die koloniale Dimension des europäischen Wohlbehagens, beim Kaffee beispielsweise, der gesüßt zu einer idyllischen Tischgesellschaft obligatorisch gehört, beim Tee oder bei der Schokolade.¹¹

Schließlich zeigen die Beiträge, dass die massenmediale Inszenierung des Idyllischen in den illustrierten Familienzeitschriften in Text und Bild entscheidend an seiner Durchsetzung beteiligt ist. Mediale Darstellungsstrategien und Formate – wie beispielsweise die Serie – mediale Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen wie Illustrationen, Techniken der Leser:innen-Bindung und Marketing-Strategien entfalten hier ihre Wirksamkeit. Die illustrierten Zeitschriften sind Multiplikatoren des idyllischen Wahrnehmungsdispositivs im öffentlichen Raum und geben auch für die Literatur, die in ihnen erscheint, Fokussierungen und Bewertungen vor. An diesen Medienstrategien der Idylle, aber auch an ihrer kritischen Funktion in der Form ausgestellt paradoxer Idyllen partizipieren auch bildende Künstler wie Adrian Ludwig Richter, Wilhelm Busch und Carl Spitzweg, in deren Oeuvre sich eine Interdependenz zwischen illustrierter Druckgrafik für die Bildungspresse und dem rein malerischen Werk zeigt.

2 Idylle als Motor im europäischen literarischen Gattungsgefüge

Wie produktiv die verschiedenen Projekte einer Revitalisierung der antiken Gattung der Idylle, vermittelt über ihre kulturelle Bedeutung in der bürgerlichen Aufklärung, in den ersten beiden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts innerhalb einer in Bewegung geratene Gattungslandschaft agieren – und dies europaweit – zeigen die ersten vier Beiträge des Bandes im deutschen, dänischen und russischen Kontext. Bei der Auslotung von Verhältnisbeziehungen zwischen tradierten, neu semantisierten und sich erst im Modus der Etablierung befindlichen, noch unfesten Gattungen bietet das Gattungswissen der alteuropäischen Idylle mit ihrem jahrtausendealten kulturellen Prestige und ihrer wiedererkennbaren Form im explorativen Feld der Gattungsbildung auch den Nachbargattungen Orientierung und Transformationspotential. Um 1800 sind dies die Großgattungen des Prosaromans und der Prosaerzählung, des Versepos sowie des Versromans, bei denen die kleine Form der Idylle mit ihrer Vermittlungsleistung ihre dynamisierende Wirkung entfalten kann.

¹¹ Vgl. Frei Gerlach 2021.

2.1 Jean Paul: Idylle und Roman

Jean Paul kommt bei dieser gattungspoetologischen Hybridisierungsdynamik am Anfang des Jahrhunderts eine initiale Rolle zu, wie der werkgenetisch vorgehende Beitrag von HELMUT PFOTENHAUER an einem Durchgang durch das Gesamtwerk und an unpubliziertem Material aus der Werkstatt der neuen historisch-kritischen Jean-Paul-Ausgabe zeigt. Ausgehend von dem Befund, dass erst die zweite Fassung der *Vorschule der Aesthetik*, 1813 bei Cotta in Tübingen erschienen, jenen für die Idyllenproduktion des neunzehnten Jahrhunderts so musterbildenden Paragraphen 73 über die Idylle mit der kanonischen Formulierung „Vollglück in der Beschränkung“ (HKA W V/II, 159) aufnimmt, diesen aber in ein Nachbarschaftsverhältnis zur Hauptgattung der Moderne, dem Roman, rückt, legt der Beitrag eine das ganze Werk durchziehende Spur gattungspoetologischen Reflektierens über die auch für den Roman nutzbaren alternativen Erzählmöglichkeiten der Idylle als eine „dem Romane verwandte Dichtart“ (HKA W V/II, 153) frei. Warum die prononcierte Reflexion auf diese Gattung für Jean Pauls lebenslanges Ringen um die adäquate Form des Romans notwendig wurde, zeigt Pfothenhauer mit Blick auf die enge Verzahnung der jeweiligen Schreibprojekte und die Architektur des Gesamtwerks. Schon der Übergang vom satirischen Schreiben zum eigentlich poetischen Werk erfolgt über das Gattungsmuster der Idylle, allerdings einer „exzentrischen Idylle“, wie Jean Paul an Karl Philipp Moritz hinsichtlich der Gattungsfrage zweifelnd über seinen poetischen Erstling *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal* schreibt, und den er mit dem gattungstheoretischen Vorbehalt als *Eine Art Idylle* seinem ersten Roman *Die unsichtbare Loge* als dessen Pendant anheftet.¹²

Zu seinen eigentlichen Idyllen als Romanen hingegen, die das Komplementäre von Idylle und Roman als ein Ineinander, nicht Nebeneinander fassen, zählt Jean Paul seinen *Quintus Fixlein* und *Das Leben Fibels*. Diese Experimente mit der Integration der beiden Gattungen fallen in die Zeit zwischen den beiden Fassungen der *Vorschule* und verlangen daher mit Dringlichkeit nach einer theoretischen Klärung ihres Verhältnisses, wie Pfothenhauer am Fassungsvergleich und an handschriftlichen Notaten zeigt. Dass Idylle und Roman so eng benachbart und gleichermaßen nobilitiert sind, hat damit zu tun, dass Jean Paul sie beide als anthropologisch fundamentale Bewältigungsformen der Kontingenz des Alltäglichen und insbesondere der Zumutung des eigenen Todes ansieht – also als Formen kulturellen Wissens von höchster Validität. Dabei spielen beide Gattungen, die Idylle als „Nebenblüte“ des Romans und die drei unterschiedlichen Romanschulen in

¹² Brief Jean Pauls an Karl Philipp Moritz vom 6. Juli 1792, zitiert nach der Berend'schen Ausgabe (SW HKA III/1, 359).

Paragraph 72 „Ueber den Roman“, deren dritter, der niederländischen Schule, Jean Paul seine drei Idyllenromane *Wuz*, *Fixlein* und *Fibel* zuordnet, unterschiedliche Möglichkeiten aus, mit denen Jean Paul experimentiert. Die Vorrede zum *Quintus Fixlein*, das gattungspoetologische „Billet an meine Freunde“ (HKA W VI/1, 3–6), beschreibt deren Möglichkeitsraum, die Aufgabe, „glücklicher (nicht glücklich) zu werden“, zu lösen, als ein Spannungsfeld zwischen den Extremen des im Roman möglichen Idealisierens, den Weg, „der in die Höhe geht“ und über die Alltagsorgen in erhabener Adlerperspektive hinwegsieht einerseits, und des sich Einnistens „in eine Furche“ der idyllischen Nahsicht andererseits – wobei das Aufrechterhalten der Spannung, „mit den beiden andern zu wechseln“, für „den schwersten und klügsten“ Weg zu halten sei. Es ist also die perspektivische Einstellung zwischen Nahsicht und Übersicht, mittels welcher Roman und Idylle miteinander wechselnd sich gegenseitig korrigierend modellieren können.

Dazu kommen die unterschiedlichen Formmodelle der auf Finalität zielenden Entwicklung des Romans und der Entlastung davon in der Idylle. Da Finalität bei Jean Paul immer auch bedeutet, auf das Ende des Lebens hin zu schreiben, gehört auch die Lebensbeschreibung – mitunter als Autobiographie – zum Verhandlungsraum der Gattungen. Der Plan der literarischen Gestaltung des kontingenten eigenen Lebens mithilfe der Formkraft des Verbunds der drei Gattungen zerfällt im Spätwerk in die beiden Fragmente einer Lebensbeschreibung als genüsslich ausgebreitete Kindheitsidylle in der *Selberlebensbeschreibung* und eines unvollendeten Romans, dem *Komet*, der mit beißendem Sarkasmus solch Idyllisches austreibt. Die späte *Nachschule zur ästhetischen Vorschule* hingegen knüpft kurz vor Jean Pauls Tod mit einer *Himmelfahrt-Woche* noch ein letztes Mal an die erklärende Kraft der Idylle an und empfiehlt dem Dichter gerade in seinem Spätleben, das „tiefe Blau des Himmels“ zu malen. (HKA W V/III, 264 f.)

2.2 Baggesen: Idylle und Versepos

Jean Pauls Indienstnahme der Idylle für den modernen Prosaroman ist insofern ungewöhnlich, als im Kontext der Weimarer Klassik die Idylle in ihrem Nahverhältnis zu ihrer genuinen Nachbargattung, dem Versepos, diskutiert wird. Ausgangspunkt dafür sind Voß' und Goethes stilbildende, die lyrische Kleinform der Idylle mit dem homerischen Epos kontaminierenden, Adaptionen der beiden antiken Gattungen zur modernen Neuschöpfung eines in deutsche Hexameter gegossenen, idyllisch verfassten Versepos. Hegels Diagnose, dass das Epos im bürgerlichen Zeitalter idyllisch geworden sei, bilanziert die Hybridisierung in Gattungsform und -debatte, wie sie zwischen Voß, Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt und August

Wilhelm Schlegel vollzogen wurde.¹³ Dass diese für die Weimarer Klassik identitätsstiftende Gattungsdiskussion zum idyllischen Epos um 1800 über den deutschen Kontext hinaus wirkte, ist weit weniger bekannt als die europäische Konjunktur der aufklärerischen Gessner'schen Idyllen im achtzehnten Jahrhundert.¹⁴

Der skandinavistische Beitrag von KLAUS MÜLLER-WILLE geht diesen europäischen Reflexen auf Voß, Goethe und Humboldt anhand eines in jeder Hinsicht ungewöhnlichen, da grenzüberschreitenden Werks des dänischen Dichters Jens Immanuel Baggesen nach: *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in neun Gesängen*, 1803 erschienen, ist ein in deutschen Hexametern verfasstes Versepos, das Baggesen immer wieder umgearbeitet und erweitert hat und das 1810 mit einer langen gattungstheoretischen Einleitung zur Idylle von Claude Fauriel ins Französische übersetzt worden ist. Reflektiert schon die ins Berner Oberland verlegte kuriose Handlung – der zum Zweck einer bürgerlichen Eheanbahnung mittels gemeinsamen idyllischen und erhabenen Naturgenusses erfolgte Aufstieg einer kleinen Familiengesellschaft zu Jungfrau und Eiger – die kulturelle Ausstrahlung der Idyllendichtung des Schweizer Dichters Gessner ebenso wie die Feier bürgerlicher Werte im Voß'schen Versepos, so ist die metapoetische Dimension des idyllischen Epos in Auseinandersetzung mit der Gattungsdebatte der Weimarer Klassik noch ausgeprägter, wie Müller-Wille zeigt. Mit seinen schroffen Wechseln zwischen erhabener und idyllischer Naturerfahrung, den Anspielungen auf die revolutionären Umbrüche der Französischen Revolution, dem neben den bürgerlichen Helden agierenden antiken mythologischen Personal – erweitert durch erfundene allegorische Agenten wie den „Schwindel“ – und einer bereits durch den modernen Tourismus geprägten Sicht auf die Alpenlandschaft stellt das in jeder Hinsicht hybride Werk die artifiziellen Verfahren der Idyllenproduktion und die Bruchlinien innerhalb des Gattungshybrids aus. Dies geschieht auch, wie Müller-Wille zeigt, über eine spezifische Zeitgestaltung, welche die Eigenzeit der Idylle als dissonante und prekäre, sich fortlaufend neu am Abgrund eines Zeiteinschwinds konstituierende fasst – dies in Abgrenzung zum ruhigen Fortschreiten, welches Humboldt und August Wilhelm Schlegel als harmonisierende Zeiteinheit dem idyllischen Epos mit seiner hexametrischen Gleichförmigkeit zubilligen möchten. Ein Unterschied, der in der zeitgenössischen Debatte als Nationalindex wahrgenommen wurde – Humboldt erklärt die Zeitenbrüche in Baggesens idyllischem Epos mit dem sprunghaften „Witz“ und einem anderen „Rhythmus der Einbildungskraft“ des Dänen, die er dem „schwerfälligen Gang“ der Deutschen gegenüberstellt.¹⁵

¹³ Vgl. H. Schneider 2022.

¹⁴ Vgl. dazu Drath 2017.

¹⁵ Brief Wilhelm von Humboldts an Jens Baggesen vom 21. Juni 1804, zitiert in Baggesen 1853, 101.

2.3 Von Karamzin zu Puškin: Idylle in Russland

Die beiden slawistischen Beiträge zeigen die von den westeuropäischen Ländern deutlich unterschiedene, dabei aber für die literarische Produktion überaus zentrale Funktion der Idylle im nationalen Gattungssystem Russlands auf. Im Unterschied zur deutschsprachigen Aktualisierung der Idylle unter den Vorzeichen eines genuin bürgerlichen Klassizismus sind die soziokulturellen Bedingungen in Russland angesichts des Fehlens eines solchen aufgeklärten Bürgertums gänzlich andere. Besonders aufschlussreich ist darum in einer komparatistischen Perspektive die Frage, was die zeitenüberdauernde und interkulturelle Attraktivität der Idylle im russischen Kontext der nachaufklärerischen Epoche ausmacht. Dabei lassen sich im Übergang von der Aufklärung zum russischen Realismus verschiedene Perioden der Idyllen-Rezeption ausmachen, die von den beiden Beiträgen in ihrem jeweiligen kulturhistorischen Kontext und der je eigenen aktuellen Funktionalisierung der Gattung beleuchtet werden: In diesem Sinn analysiert Irina Wutsdorff die dem Sentimentalismus zugerechnete Prosaerzählung *Bednaja Liza* (*Die arme Lisa*, 1792) von Nikolaj Karamzin und Daniel Wyss untersucht Aleksander Puškins Versroman *Eugenij Onegin* (*Eugen Onegin*, 1823–31). Beide Beiträge zeigen zu verschiedenen historischen Zeitpunkten die Katalysatorfunktion der Idylle für die russische Prosaliteratur auf.

Karamzin, dessen erstes publiziertes Werk eine Übersetzung von Gessners *Das hölzerne Bein. Eine Schweitzer Idylle* ist, zeigt sich von Gessners *Neuen Idyllen* in seiner Erzählung über die tragische Geschichte einer ständeübergreifenden Liebe deutlich beeinflusst. Der Rekurs auf die bukolische Schäferdichtung bediente in den 1790er Jahren innerhalb einer Adelskultur, wie sie beispielsweise in Frankreich literarisch prägend war, eine der adligen Salonkultur konforme klassizistische Ästhetik – Liebe konnte an den stilisierten Schäfer-Liebeleien am Schnittpunkt von Natürlichkeit und Kultiviertheit thematisiert und in einer den Gesellschaftsidealen gemäßen galanten Stillage literarisiert werden. In Russland hingegen, so zeigt IRINA WUTSDORFF an Karamzins Erzählung *Die arme Lisa*, ist eine Kultur der Adelsalons erst noch dabei, sich herauszubilden – ein Prozess, bei dem der Rückgriff auf das kulturelle Wissen der Idylle zum Mittel einer Selbstpositionierung und kulturellen Identitätssuche des Adels wird. Über die aufgegriffenen Idyllen-Paradigmen verhandelt die Erzählung, die Wutsdorff als Beginn der russischen Prosaliteratur markiert, zum einen die Durchsetzung eines neuen, mittleren Stils (*novyj slog*) für die Literatur, zum anderen die damit verbundene Etablierung einer kultivierten Umgangssprache für den Adel, also eine Sprachpolitik zur kulturellen Identitätsstiftung der führenden Gesellschaftsschicht. Mit ihr verbunden ist eine Verhaltenspoetik insofern, als die galanten klassizistischen Verhaltenskodizes nach dem Vorbild Frankreichs hier sentimentalistisch umgefärbt und qua Rührung mit Wertungen zum richtigen Verhältnis von Ver-

stand und Herz sowie zur erwünschten Tugendethik versehen werden, welche eher der empfindsamen Tonlage Gessners als der französischen Adelsbukolik folgen. Das kulturelle Wissen der Idylle im Gefolge Gessners dient somit in einer gesellschaftlichen Umbruchsphase zur Formierung einer schichtspezifischen Identität mit den Mitteln der Stilpolitik – Stil als sprachliche, literarische und verhaltensmodellierende Kategorie, interkulturell tradiert, beglaubigt und resemantisiert durch die Formkraft der Idylle.

Dreißig Jahre später, im russischen Gattungsdiskurs der 1820er Jahre hingegen, ist der Status der Idylle neu zu verhandeln, wie DANIEL WYSS an Aleksander Puškins Versroman *Eugen Onegin* zeigt. Ein Überdruß an der zu diesem Zeitpunkt offenbar bereits als „Versteinerung“ (so der Begriff von Viktor Šklovskij) empfundenen Gattungsdominanz der Idylle darf sich in Puškins – von Daniel Wyss als Metaroman über die Entstehungsbedingungen des Romans gelesenen – Versroman artikulieren. Dem Höhepunkt der intensiven interkulturellen Rezeption der Traditionsgattung der Idylle um 1800 im Gefolge Gessners und seiner französischen wie deutschen (romantischen) Rezeption, die in einem regelrechten ‚Idyllenstreit‘ der 1820er Jahre kulminierte, folgte eine Phase der Delegitimierung. Entgegen der auch von Michail Bachtin beförderten Erzählung von der Zerstörung der Idylle im russischen Realismus bewertet der Beitrag von Daniel Wyss in seiner Lektüre von Puškins Roman die gattungspoetologische Dimension neu. Wie bei Karamzin ist es auch hier eine literaturhistorische Krisenphase, in der die Gattung des Romans – hier des Versromans – das Wissen der Idylle und ihr kulturelles Kapital einsetzt, um die Möglichkeit ihres Fortbestehens mit ihren markierten Form- und Motivbeständen in der neuen Umgebung zu erproben. Im *Eugen Onegin* geschieht dies explizit mit Bezug auf den Gattungsdiskurs zur Idylle der 1820er Jahre, wie Daniel Wyss zeigt, wobei sowohl der klassizistische Arkadiendiskurs im Gefolge des ‚russischen Gessner‘ Vladimir I. Pannaev als auch die an der deutschsprachigen romantischen Idyllentradition (Voß, Goethe, Schiller, Franz Xaver Bronner und Johann Peter Hebel) orientierte russische Romantik von Nikolaj I. Gnedic und Vasilij A. Zukovskij von Puškin befragt, letztlich aber verabschiedet werden.

In der letzten Werkphase des Romans wendet sich Puškin der jung-archaischen Idyllenpoetik Katenins zu, die eine realistische Idylle anhand der Wirklichkeit des russischen Dorfs proklamiert und sie als nationale Ausprägung der Gattung gegen das Übergewicht der westeuropäischen Tradition setzt. Gleichwohl bleibt auch nach dem Abschied aus Arkadien im Schlussbild des am Grab des Idyllendichters Lenskij beharrlich weiter singenden, alten und kranken Hirten die Idylle im sentimentalischen Gestus des Zurückblickens präsent: Sie beansprucht auch im neuen Genre des Romans ihren Platz. Die traditionsreiche Gattung hat eine kulturelle Archivfunktion, auf sie wird im Realismus und im Zuge des zunehmenden russischen Nationalismus immer wieder als Glücks- und Freiheitsversprechen im

Kontakt mit anderen Kulturen rekurriert. Erzählbar wird so eine Geschichte der versäumten Wege, die unter den Bedingungen späterer Gattungsbedürfnisse wieder neu begangen werden können.

3 Idylle als kritische Beobachtungsinstanz im poetischen Realismus

3.1 Orientalismus: Tieck, Stifter, Storm

Im deutschsprachigen Prosaroman des poetischen Realismus hingegen sind die Gattungsbedürfnisse so klar auf ein Nachleben der Idylle ausgerichtet, dass ihre Spuren omnipräsent sind und das Erzählen strukturieren. Viele Autor:innen der realistischen Romane und Erzählungen zwischen 1840 und 1890 folgen Jean Pauls Beispiel im experimentellen Hantieren mit den Gattungsparametern von Idylle und Roman und integrieren diese mittels realistischer Erzählverfahren. Dem gehen die nächsten drei Beiträge an kanonischen Erzählungen und Romanen von Tieck, Stifter, Storm, Raabe und Fontane nach.

Was sich bei Jean Paul als ein Strukturmerkmal dieser Gattungskonstellation von Roman und Idylle herausgestellt hat, die wechselseitige Bezogenheit von Nahwelt und Fernwelt, erhellt die auf den ersten Blick kontrafaktisch anmutende Zusammenstellung von Idyllenparametern und Orientalismus, der JAN GERSTNER nachgeht. In Theodor Storms *Immensee* (1849) ist die idyllische Inszenierung der Nachahmung bürgerlicher Häuslichkeit in der kindlichen Spielszene zwischen Reinhardt und Elisabeth mit dem Sehnsuchtsruf nach dem exotistisch gefärbten Indien gekoppelt. Als imaginärer Erfüllungsraum für das Wunschbild der gegliückten Liebe und der poetischen Existenz wird er mit dem Glücksversprechen der Idylle zugleich aufgerufen und weist auf deren Scheitern voraus. In der melancholischen Erinnerungsstruktur der Novelle bleibt diese sich wechselseitig verstärkende Glückskonstellation, die sich in ihrer weiteren Relevanz für das neunzehnte Jahrhundert aus der vergleichbaren Funktion von Idylle und Orientalismus als Ursprungstopos ergibt, folgenlos – beziehungsweise folgt dem von Edward Said konstatierten „silent, frozen, fixed eternally“ Bild des Orients.¹⁶ Doch kann Jan Gerstner auch in dieser marginalisierten Präsenz des Orients in Storms *Immensee* die Reflexion auf die Gewaltstruktur der In- und Exklusion nachweisen, und dies am für den Realismus typischen metonymischen Detail. Hier ist es

¹⁶ Said 2003, 208.

die Austreibung des „hochbeinigen Ägypters“, nämlich des Storchs aus dem Gemüsebeet auf dem landwirtschaftlichen Gut, das als agrarische Utopie die unproduktiv gebliebene idyllische Kindheitshütte verdrängt hat. (Storm, Immensee, 316) Ausgetrieben wird somit auch das auf Verschwendung, Traum und Poesie zielende Orientalische aus der Ökonomie der bürgerlichen Idylle.

Zu klären bleibt freilich in dieser nur im Modus des Marginalen thematisierbaren spannungsreichen Konstellation von Idylle und Orient der Status des Kolonialismus. Gerstner stellt in kritischer Auseinandersetzung mit der jüngeren postkolonialen Forschung diese Frage an zwei frührealistische, am Übergang von der Romantik zum Realismus situierte Texte aus den 1830er und 1840er Jahren, in denen die Frage einer poetischen idyllischen Existenz in der Prosa der Verhältnisse verhandelt wird. In Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß* wird die koloniale Herkunft jenes märchenhaften, im kolonialisierten Indien erwirtschafteten Reichtums, der die aus Literaturzitaten artifiziiell konstruierte Dachstubenidylle des verarmten Paares von einer poetischen Enklave in die ökonomische Realität einer bürgerlichen Existenz überführt, deutlich kenntlich gemacht. In der akzentuierten Selbstreflexivität des Textes werden die Strategien der Idyllisierung ironisch ausgestellt. Die für den europäischen Kolonialismus und sein Verhältnis von Zentrum und Peripherie zentrale Frage nach Zugehörigkeit und Ausschluss zeigt sich im Klassengegensatz, wie ihn die unbezahlte Arbeit der alten Dienerin zur Aufrechterhaltung der Dachstubenidylle ebenso markiert, wie die Gerüchte der Straße über soziale und politisch-revolutionäre Aufstände in Europa und in Indien die realen Ausbeutungsverhältnisse mit der Rede vom ‚Land der Wunder‘ konfrontieren.

Unter den Frührealisten ist es Adalbert Stifter, in dessen Werk der Koppelung von Idylle und Orientalismus eine prägende, noch nicht genügend erforschte Bedeutung zukommt. Zu nennen wären hier die Wüsten-Erzählung *Abdias*,¹⁷ *Die Narrenburg*, *Brigitta*, *Das Haidedorf* und *Kazensilber*. Jan Gerstner untersucht *Das Haidedorf* in der Studien-Fassung und deren zirkulären Weg des nach dem Muster orientalischer Poesie modellierten Dichter-Protagonisten von der Einöde seiner Kindheits-Heide über „die Wüsten und die Einöden des Orients [...] zurück in die Einsamkeit, und auf die Haide seiner Kindheit.“ (HKG 1.4, 199 f.)¹⁸ Auch hier bleibt das koloniale Gewaltpotential – wiewohl als Konfliktherd der zeitgenössischen Orientkrisen impliziert – eingeeht in die orientalisches-alttestamentarischen Herrschaftsphantasien des Knaben als Dichter-König und in die biblisch-orientalisierende Blumenrede der Großmutter. Die für die Idyllenkonstruktion des Textes tragende Semantik der Heide trägt dazu bei die topologischen Grenzen zwischen einheimischer und orientalischer Wüs-

17 Vgl. dazu Frei Gerlach 2013.

18 Stifter wird nach der historisch-kritischen Gesamtausgabe mit der Sigle HKG zitiert.

tenei zu verwischen. Indem der heimische Raum der Heide kolonialisiert und der Orient als konkreter Raum unerzählt bleibt respektive nur in biblischer Rede aufgerufen wird, wird die Idyllisierung als epistemische Gewalt kenntlich gemacht.

3.2 Spätrealismus und frühe Moderne: Raabe, Fontane, Hofmannsthal

Zwischen diesen frührealistischen Aushandlungen von Idylle, Prosa der Verhältnisse und ökonomischen, sozialen und kolonialen Ausbeutungsbeziehungen im Zuge der „Verwandlung der Welt“¹⁹ im beschleunigten neunzehnten Jahrhundert und den Texten von Raabe und Fontane liegen vier Jahrzehnte. Was hat sich in diesen Jahrzehnten exponentiell fortschreitender Modernisierung verändert und findet seinen Widerhall in der Literatur? Wie der Beitrag von Franziska Frei Gerlach zum ersten Umweltroman des deutschsprachigen Realismus, *Pfisters Mühle*, erschienen 1884, und der Beitrag von Sabine Schneider zum Zusammenhang von Idylle und Gendergewalt in Fontanes Roman *Cécile* und Hofmannsthals *Idylle* deutlich machen, tritt die Desillusionierung, Drastik und thematische Explizitheit der im Zusammenhang mit dem Glücksversprechen der Idylle aufgerufenen Zerstörungs- und Gewaltphänomene markanter hervor – vor allem in den Gründerzeitjahren der 1880er Jahre. Die bereits in der Aufklärung eingesetzte gesellschaftskritische Funktion der Idylle entfaltet in den Zeitromanen erneut ihre Wirkung und trägt über die von ihr transportierte ikonologische Tradition und das darin gespeicherte kulturelle Wissen zur semiologischen Komplexität des späten Realismus und seinen – mit Fontane – ‚Finessen‘ bei.

Der Beitrag von FRANZISKA FREI GERLACH untersucht die literarische Performanz dieses Gattungswissens in Raabes Roman *Pfisters Mühle*, der vom Untergang der als Idylle erinnerten titelgebenden Mühle – eine florierende Gaststätte im Grünen – und dem Anteil der Abfallbewirtschaftung der weiter oben am Mühlbach produzierenden Zuckerfabrik daran berichtet. Mit der eingangs skizzierten, für die Idyllenkonzeption des Realismus folgenreichen Figur der Idyllen-Schaukel aus Jean Pauls Idyllen-Paragraphen der *Vorschule der Aesthetik* und der auf sie rekurrierenden, analogen Figur des ein- und ausschwingenden Denkraum-Pendels von Aby Warburg liest Franziska Frei Gerlach die Idyllenzeichen im Roman als affektbewältigenden und reflektierenden Denkraum angesichts des

¹⁹ Osterhammel 2009.

„gegeben[en] bitter reale[n] Erdboden[s]“. (BA 16, 94)²⁰ Das aufgerufene Nachleben der Idylle wird vom intradiegetischen Erzähler im zeitenverknüpfenden und affektgeladenen Hin- und Herschwanken „zwischen Gegenwart und Vergangenheit gleich leise schaukelnden Wellen“ (142) nach dem Muster der Jean Paul’schen Idyllen-Schaukel nacherlebt und in einem – so der Untertitel des Romans – *Sommerferienheft* verschriftlicht. Die anthropologische Dimension des idyllischen Glücksbegehrens und seine Reflexionsleistung auf die Bitternis der Realität in der kapitalistischen Gegenwart wird dabei performiert im sensorischen und materialen Aufruf des kulturellen Wissens der Idylle vom Hunger nach Süße, gekoppelt an die „Lebens- und Kulturbedingungen des Moments“, (94) nämlich die zum Erscheinungszeitpunkt des Romans materialiter für das bürgerliche Wohlbehagen eingesetzte Süßmacht der florierenden Rübenzucker-Industrie.

„Süß“ ist bei Theokrit das erste Wort der Idyllendichtung und indiziert ein Wertungskriterium, das die Idyllentradition und ihre diskursive Verhandlung als ‚Süßlichkeit‘ prägen wird. Jean Paul seinerseits nutzt die Kulturgeschichte des Zuckers vom Luxusprodukt zum allgegenwärtigen Massenprodukt in seinem Idyllen-Paragrafen als Vergleichsraum für eine Taxonomie von Idyllenformen nach ihrem Zuckergehalt: Zucker wird so zum Materialgedächtnis von Idyllensüße.²¹ An dieser Verfügung des kapitalistischen, kolonialen und im neunzehnten Jahrhundert akzentuiert deutsch-nationalen Massenprodukts Zucker mit dem Süßwissen der Idylle arbeitet Raabe weiter, wie Franziska Frei Gerlach verdeutlicht, so dass die Mühlen-Idylle und die Zuckerfabrik nicht, wie in der Forschung etabliert, als Opponenten wirken, sondern als unterschiedliche, aber miteinander verbundene Agenten in der kulturellen Produktion von Süße.

Wie präzise der Raabe’sche Text dabei mit dem Gattungswissen der Idylle arbeitet, zeigt Frei Gerlach in einer für diesen viel erforschten Roman neuen Lesart, die das in *Pfisters Mühle* persistent aufgerufene Nachleben der Bilder mit der *Et in Arcadia ego*-Tradition verbindet und als eine bildungsgeschichtlich referenzierte ‚Grammatik der Idylle‘ ausweist. Die als Referenz für den ökologisch toten Mühlbach bei der „Kommersidylle [...] Pfisters Mühle“ (116) aufgerufene Konstellation, „daß grade durch das Land Arkadien der Fluß Styx floß“, (64) verbindet sie mit Erwin Panofskys stilbildender, ikonologisch und grammatikalisch verfahrenen Analyse der *Et in Arcadia ego*-Bilder von Guercino und den beiden Fassungen Nicolas Poussins. Über das refrainartige Wiederholen und das wie ein Merkvers der lateinischen Grammatik memorierte Aktualisieren von Idyllentopoi erweist sich bei Raabe deren Nacherleben als explizites Textverfahren, das den

²⁰ Raabe wird nach der Braunschweiger Ausgabe mit der Sigle BA zitiert.

²¹ Vgl. dazu Frei Gerlach 2021.

klassischen Zusammenhang der Idyllen-Topologie mit dem Tod einübt und wie später Panofsky die grammatikalisch korrekte Lesart von der Präsenz des Todes auch im idealen Wunschrom validiert. Zu den materialästhetischen Allianzen, welche die Idylle als Denkraum mit den Kehrseiten ihres Glücksversprechens eingeht, kommen somit die ikonologischen und topologischen, welche ihr tradiertes kulturelles Wissen zur Aktualisierung bereitstellt.

Eine ikonologische Spur zu dem im kulturellen Imaginären immer wieder neu bearbeiteten, affektbehafteten Nachleben der Bilder des Arkadien-Topos verfolgt auch SABINE SCHNEIDER an zwei zeitlich eng beieinander liegenden, jedoch unterschiedlichen literarischen Epochen zugerechneten Auseinandersetzungen mit dem Glücksversprechen der Idylle, deren ikonischen Traditionen und repressiven gesellschaftlichen Valenzen: Fontanes Skandalroman *Cécile* (1886) und Hofmannsthals kleine Versdichtung *Idylle* (1893). Über die vermeintliche Zäsur der literarischen Generationen zwischen dem Zeitroman des späten Realismus und der symbolistischen Bildwelt der Wiener Moderne hinweg wird im gemeinsamen Rekurs auf Arnold Böcklins bukolisch-mythologisches Skandalgemälde *Die Gefilde der Seligen* (1876) eine Kontinuität im kulturellen Imaginären der bürgerlichen Geschlechter- und Familienordnung in der wechselseitigen Modellierung von Gender und Genre ausgemacht. Böcklin als Maler einer Mythodynamik elementarer Triebkräfte des neunzehnten Jahrhunderts hat in seinen Bildern mythologischer Figuren im Gefolge von Pan, dem Gott des Lebens und der Sexualität, Affekte kodiert, die als phobischer und lustvoller Untergrund den Umgang des Bürgertums mit Sexualität und Genderordnung wiedererkennbar machen – mit ein Grund für die ungeheure Popularität und Faszination Böcklins.

Fontanes Romane rekurren wiederholt auf das den Arkadien-Topos aufrufende Bild *Die Gefilde der Seligen*, stets im Zusammenhang mit sexuellen Anzughlichkeiten einer jungen Frau gegenüber. Im Roman *Cécile* wird eine dominante, vom begehrenden Blick des Protagonisten Gordon gerahmte Wahrnehmungsanordnung mit dem Bildtitel aufgerufen, welche die ins Bild gefasste arkadische Glückssehnsucht, die von der Protagonistin Cécile als Hoffnung auf eine Befreiung von gesellschaftlicher Gewalterfahrung geteilt wird, instrumentalisiert – eine Spur der Gendergewalt, welche das subversive Potential der bukolisch-erotischen Gattung Idylle domestiziert, um die in der bürgerlichen Idylle imaginierte Frau als Besitz zu erwerben. Fontanes Finessenkunst, so zeigt Schneider, ist in diesem andeutungsreichen Spiel mit den Pathosformeln des bürgerlichen Liebeswerbens, den Gattungstraditionen, dem darin gespeicherten Affektstau und dessen katastrophischer Entladung im Romanschluss Böcklins symbolistischen tiefenpsychologischen Überdeterminiertheiten ebenso kongenial wie der Böcklin-Kenner Hofmannsthal. Dessen im jambischen Trimeter verfasseter Versdialog indiziert bereits im Titel das Nachleben der Idylle und rekurren mit dem Untertitel *Nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am*

Rande eines Flusses auf deren ekphrastische Tradition. Schneider liest die mit bürgerlichem Bildvordergrund und mythologischem Bildhintergrund operierende Szenographie des ekphrastischen Dialogs über Böcklins Bild als Urszene einer Kulturalisierung der mythologischen Lebenskräfte zur Familien-Idylle, wie bei Fontane mit tödlichem Ausgang für die Frau.

4 Idylle als Mediendispositiv: Medien, Kunst und Jugendliteratur

4.1 Tourismus und illustrierte Presse

Fontanes Roman setzt, wie sich gezeigt hat, die touristische Vernutzung der Idylle in Form der „Sommerfrische“ als Marketingstrategie und Kapitalressource als selbstverständlich voraus. Mit der Genese dieser Touristifizierung und Kapitalisierung der Idylle in den Jahrzehnten zuvor beschäftigt sich der Beitrag von BARBARA THUMS. Er leitet eine Sequenz von Beiträgen ein, in denen der massenmediale Beitrag der illustrierten Zeitschriften zur Durchsetzung der Idylle als Mediendispositiv – so Christine Brunners Formulierung in ihrem Beitrag zur *Gartenlaube* – untersucht wird. Die zum zentralen Bildungsträger des Jahrhunderts avancierten illustrierten Zeitschriften fungieren als Multiplikatoren der Idylle und ihrer unterschiedlichen Funktionalisierungen, sie geben Wertungen vor, die dann auch in den in dieser Presse erscheinenden realistischen Romanen bearbeitet werden, und sie üben mit ihrem medialen Prinzip der Serie die Wiedererkennbarkeit der Gattungsmuster ein. Für die Wirkmacht des Nachlebens der Idylle im Zeitalter des Wandels zeichnet also nicht nur die komplexe Ästhetik der Höhenkammliteratur des poetischen Realismus verantwortlich, sondern auch deren Publikationsform – die Romane erscheinen meist zuerst in Zeitschriften – die sie mit der massenmedialen Unterhaltungsliteratur teilt. Darüber hinaus fungiert auch die Kinder- und Jugendliteratur, gerade mit dem Großesfolg der *Heidi*-Romane, als Multiplikator von Idyllenwissen.

Barbara Thums Beitrag zur Modellierung des Idyllentopos nach den Bedürfnissen der modernen Tourismus-Industrie im marktbeherrschenden illustrierten Familienblatt *Die Gartenlaube* geht von einer Neuausrichtung der idyllischen Raum- und Zeitverhältnisse und der analogen Natur-Kultur-Bestimmung im Bae-decker-Zeitalter der praktizierten „Sommerfrische“ aus. Die touristifizierte ist eine nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich beschränkte Idylle, und sie setzt die Erreichbarkeit durch die Eisenbahn von der Stadt aus ebenso wie die infrastrukturelle Erschließung immer neuer als Idylle ausgewiesener Erholungs-oasen voraus. Die Sehnsuchtsorte der unberührten Gegenwelten werden zum bürgerli-

chen Distinktionsmerkmal und folglich immer luxuriöser, arbeiten damit aber an ihrer eigenen Vernichtung, was wiederum die touristische Expansion vorantreibt und nach Thums einen „paradoxen Steigerungszusammenhang“ bildet.

Die damit verbundenen Paradoxien untersucht der Beitrag in der Repräsentation der touristischen Idylle im Massenblatt *Die Gartenlaube*, welches – so die These – dafür einen paradigmatischen Diskursraum bereitstellt. Mit ihrer programmatischen Titelvignette fasst die Zeitschrift bereits ihre Zuständigkeit ins Bild, den Nahraum des Heimischen, Familiären und Privaten mit der Fernwelt des Fremden, Kolonialen und Exotischen zu vermitteln. Der damit zugleich transportierte bürgerliche Wertekanon mit der Etablierung der patriarchalen Familienordnung und der Herausbildung einer als das Eigene markierten Nationalität einerseits und der Reaktion auf die Herausforderung einer globalisierten Wissensgesellschaft andererseits bedient sich dabei des Idyllen-Framings; bearbeitet den Traditionsbestand vor allem der aufklärerischen Idylle aber im Sinne ihrer Modernisierung. Thums untersucht dies anhand einer Serie von Artikeln zum Schweizer Alpentourismus, dessen Begründungsgeschichten – die Narrationen zum Mythos der Schweiz als Idylle – aus der aufgeklärten Idyllen-Literatur von Haller, Rousseau und Gessner als nicht mehr zeitgemäß entkräftet werden, wobei zugleich mit Schillers *Wilhelm Tell* der politische Mythos mit dem Konzept des *nation building* und des Regionalen in der Serie der Alpenbilder ermächtigt und im Sinne der touristischen Werbung nutzbar gemacht wird. In den bebilderten Geschichten über die vorgeblich indigenen Alpenbewohner:innen, deren harte lebensweltliche Realität sich als unterhaltende Heroen- wie auch als Katastrophengeschichte erzählen lässt, wird jedoch mit dem Wunsch des touristischen Begehrens nach Idyllisierung stets auch dessen Ambivalenz affektmodellierend mitbearbeitet und so eine Doppelstrategie zwischen Werbung und kritischer Selbstreflexion bedient: Das Wissen um den im touristischen Fernglas-Ausschnitt realisierten Wunsch nach leichter Konsumierbarkeit dessen, was in der erhabenen Alpnatur lebensbedrohliche Gefahr ist, trifft auf die trennende Reinigungsarbeit zwischen ‚wahrer‘ und touristischer Idylle, die ihre eigenen Tricks durchschaut und die Aporien ihres Begehrens selbstreflexiv durchdenkt. Die im Massenblatt formierte touristische Idylle reagiert somit in der ambivalenten Thematisierung der medialen, ökonomischen, verkehrs- und infrastrukturtechnologischen, sozialen und politischen Bedingungen ihrer Formierung auf die Beschleunigungserfahrung des Jahrhunderts.

4.2 Heidi und die Mädchenliteratur

Der erfolgreichste Exportschlager für die Vermittlung des Stereotyps der Schweizer Alpenlandschaft und ihrer heimatverbundenen Bewohner:innen ist zweifellos die Ikone „das Heidi“ mit einer kulturellen Ausstrahlung über den ganzen Globus,

die weltweit ihres gleichen sucht. Über der Popularität der vielen interkulturellen und intermedialen Adaptionen bis heute sind die ästhetische Komplexität und kulturelle Reflexionskraft von Johanna Spyris eigenem Text in der Forschung mitunter aus dem Blick geraten. Spyris Kinder- und Jugendromane *Heidi's Lehr- und Wanderjahre* (1880) und *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (1881) sind in der Tradition des Goethe'schen Bildungsromans verfasst. Für deren Analyse und Einordnung in das literarische Feld der Mädchenliteratur des späten neunzehnten Jahrhunderts ist wie in weiteren Texten der Schweizer Autorin gerade der Umgang mit der Idylle zentral, wie der Beitrag von CHRISTINE LÖTSCHER zeigt. Lötscher fokussiert das widerständige und transgressive Potential, das die aus der bukolischen Tradition aktualisierten idyllischen Naturschilderungen in den Texten Spyris mit kindlichen Protagonist:innen entfalten – bei aller um die christliche Erziehung der Jugend besorgten Frömmigkeit, welche den Wertungstenor aus dem pietistisch-konservativen Umfeld der Autorin vorgibt.

Wiederum ist es die Affektfigur im Gattungswissen, die das Nachleben der Idylle im realistischen Text energetisch auflädt. Die idyllischen Naturszenen stellen – so die These – Freiheitsräume für das intensive sich Einfühlen und schwelgerische Ausphantasieren von alternativen Lebensmöglichkeiten und Wunscherfüllungen bereit, welche die Restriktionen von Klasse und Geschlecht beziehungsweise deren intersektionale Verbindung für die jugendlichen Protagonistinnen transgredieren. Das Wahrnehmungsdispositiv der Idylle ist dabei radikal subjektiviert, so dass diese idyllischen Freiräume der in der Natur träumenden oder wild spielenden Mädchen stets an das kindliche Erleben der oft sozial prekär gestellten Protagonistinnen gebunden sind. Wie in der frühen Erzählung *Ein Blatt auf Vronys Grab* vorgegeben und in nachfolgenden Erzählungen seriell variiert, ist das Grundmuster dabei jedoch ein sentimentaler Erinnerungsraum, der den Tod der Protagonistin voraussetzt, wie auch der Wunsch nach einer jenseitigen Welt angesichts der sozialen Realität von Armut und Unterdrückung sich als Todessehnsucht zeigt. Selbst in der Idylle als utopischer Fiktion mit der Wendung ins Helle, so Lötschers Analyse, ist die magische Bindung der kindlichen Protagonistinnen an die Natur zwar gebändigt zum Happy Ending, bleibt aber als Moment der Unvereinbarkeit zwischen Mädchenphantasie und bürgerlich sozialisierter erwachsener Weiblichkeit latent energiegeladen.

4.3 Marlitt und die *Gartenlaube*

Wie Johanna Spyri als Erfolgsautorin des späten neunzehnten Jahrhunderts trotz ihrer immensen, weltliterarisch zu nennenden Ausstrahlungskraft in der Rezeptionsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts aus dem männlich dominierten

Kanon des poetischen Realismus ausgeschlossen wurde, so auch die wohl erfolgreichste Autor:in ihrer Zeit, die Hausautorin der *Gartenlaube* Eugenie Marlitt. Der Beitrag von CHRISTINE BRUNNER widmet sich der einzigartigen Konstellation von Medium und Autorin, die sich mittels multifunktionalen Einsatzes des Gattungswissens der Idylle wechselseitig zum Mediendispositiv ermächtigen. Unter dem Blätterdach der titelgebenden Laube, ikonisches Zeichen der Idylle par excellence vor allem in der aufklärerischen Dichtung, formiert das illustrierte Familienblatt das expandierende Wissen der globalisierten Welt in einer für die im Heimischen geborgene Familie verträglichen Form gemäß dem mit der Laube markierten empfindsam-aufklärerischen Bildungsanspruch.

In ihrer Analyse einer ganzseitigen Illustration im Gründungsjahrgang der Zeitschrift, 1853, mit dem Titel *Traum eines Lesers der Gartenlaube* – das Titelbild unseres *Denkraum*-Bandes – zeigt Christine Brunner, welche Affektdynamik hier am Werk ist. Der mit Zigarre im „traulich-warmen Bette“ träumende Leser sieht sein Zimmer „in eine hellerleuchtete Laube verwandelt“, deren transparente Wände sich für eine bedrängende Fülle an unterschiedlichsten Wissensgegenständen öffnen und den Leser mit einer Zeichenflut zu ersticken drohen, bis ihm der von der Laube gerahmte romantische Blick in die Ferne wieder in „das süße Gefühl“ idyllischer Behaglichkeit versetzt. (*Traum eines Lesers der Gartenlaube*, 572–574) Diese ständigen Affektwechsel zwischen Bedrohlichem und Behaglichem werden vom idyllischen Wahrnehmungsdispositiv orchestriert, das somit eine Bewältigungsfunktion gegenüber der Explosion an medial vermittelter Information hat.

Die Resonanz, die das Organ mit solchen Strategien im gesellschaftlichen wie politischen Bereich hat – betreffend die Festigung der patriarchalen Familienordnung und der bürgerlich-kapitalistischen ökonomischen Ordnung sowie die Durchsetzung des *nation building* –, zeigt den Erfolg dieser Einsetzung der Idylle in einem Mediendispositiv, zu dessen Konstitution auch die Hausautorin der Zeitschrift, Eugenie Marlitt, maßgeblich beiträgt. Bereits ihre erste Publikation in *Der Gartenlaube*, der Roman *Goldelse*, überschreitet das für kürzere Erzählungen vorgesehene Format und etabliert die Publikationsform des Fortsetzungsromans, womit Zeitschrift und Autorin die Leser:innen an sich binden und dabei den Wiedererkennungswert des Mediendispositivs Idylle erfolgreich im seriellen Format nutzen. Gestützt wird dieser ikonisch und textuell realisierte formale Wiedererkennungseffekt durch empfindsam-aufklärerische idyllische Settings, Erzählstrategien und Affektvorgaben im literarischen Text. Trotz der dadurch beförderten Festbeschreibung traditionaler Geschlechter- und Familienordnungen im Sinne der Zeitschrift nutzt die Autorin Marlitt, wie Christine Brunner zeigt, ähnlich wie Johanna Spyri, das tradierte Freiheitspotential der aufklärerischen Idylle für Widerständiges – für weibliche Selbstermächtigung und für den Blick auf die vom bürgerlichen

Glück ausgeschlossenen versehrten Figuren. Dies ist für die kulturelle Ausstrahlungskraft umso bedeutsamer, als Marlitt nach dem Erfolg ihres Debütromans von der dadurch zur Marktführerin aufgestiegenen Zeitschrift zum *role model* aufgebaut wurde – mit einer Homestory und einer illustrierten Prachtausgabe des Topsellers *Goldelse*, modelliert nach den idyllischen Arrangements, welche die Wiedererkennbarkeit und den Vorbildcharakter als „willkommenes Geschenk auf unzähligen Fest- und Geburtstagstischen“ (Fränkel, Frauenliebding, 805) reklamieren.

4.4 Idyllen-Satire in den *Fliegenden Blättern*

Eine etwas andere Medienkonstellation von illustrierter Zeitschrift und Idylle, über die Bande gespielt mit der Satire, stellen die humoristischen Wochenschriften dar, darunter das bekannteste und langlebigste der in der Nachfolge des Pariser *Le Charivari* stehenden deutschen Witzblätter, die Münchner Zeitschrift *Fliegende Blätter* (1845–1944). Auf den medialen Aufstieg der Idylle in den Familienblättern reagieren die humoristischen Zeitschriften, wie der Beitrag von EVI ZEMANEK zeigt, mit Idyllen-Satire. Kultur- und Gesellschaftskritik kann sich, ersichtlich schon an der Erfindung der Serienfigur des schwäbischen Dorfschullehrers Weiland Gottlieb Biedermaier in den *Fliegenden Blättern*, nach welcher rückwirkend die Epoche benannt wurde, als Idyllen-Satire zur Geltung bringen, wobei die Komik sich aus dem hohen Wiedererkennungswert der Idylle speist. Idylle und Satire bilden dabei aber, wie Zemanek betont, nicht einfach einen Gegensatz, sondern sind über die gemeinsame Theorie-Debatte seit der Aufklärung und die darin diskutierte, ihnen gemeinsam attribuierte gesellschaftskritische Funktion, den Gegenbildcharakter und den Bezug auf ein Wertesystem miteinander verschränkt.

Dementsprechend sind die Darstellungen des Verkehrten in den Text-Bild-Beiträgen, welche Zemanek als Fallbeispiele untersucht und in Themenfelder sowie nach formalen Verfahren systematisiert, auch „sanfte Satiren“ insofern, als sie die qua Idylle gerahmten Szenen im versöhnlichen Gestus ridiculisieren und sich des gemeinsamen Wertesystems des ironisierten oder karikiert dargestellten Bürgerverhaltens mit dem der Leserschaft bewusst sind. Es ist somit der eigene Habitus und Wertekanon, der im bürgerlichen Medium des Witzblatts unter der explizit ausgestellten Überschrift „Idylle“ in zahllosen Beiträgen auf dem Prüfstand steht – daher auch die herrschende Form der Typensatire statt der politischen Individualsatire wie in anderen europäischen Ländern. An der Typisierung der Themen, ikonischen Formen und semantischen Kontexte respektive Konnotationen lässt sich ex negativo das Bedeutungsspektrum des populären Konzepts „Idylle“ als verfestigter Habitus des Bürgertums in der zweiten Jahrhunderthälfte

annäherungsweise bestimmen, wie der Beitrag es an einer Phänomenologie des Materials unternimmt. Hier ist es das bereits gut etablierte Format der seriellen Variation, welches die Typisierung und Auffächerung eines wiederkehrenden Themenspektrums organisiert. In den Themenfeldern Enttarnung des Idyllentrugbilds, Störung der idyllischen Ruhe durch die Tücken des Alltags, Entzauberung des Landlebens, Chaos im bürgerlichen Heim, Verhinderung der künstlerischen Muße und Disharmonie in der Liebesidylle werden im Modus der Störung und der Desillusionierung die kulturellen Ausprägungen der Idylle als ländliche, häusliche, poetische und Liebesidylle einer sanften Satire unterzogen.

4.5 Paradoxe Idyllen in der Kunst

Auch der kunstwissenschaftliche Beitrag von REINHARD WEGNER sieht das Verhältnis von Idylle und Satire bei Wilhelm Busch, Adrian Ludwig Richter und Carl Spitzweg komplexer als eine schlichte Gegenüberstellung, insofern diese sowohl in der illustrierten Presse – Busch und Spitzweg waren Mitarbeiter der *Fliegenden Blätter* – und den Buchillustrationen als auch in den Gemälden selbst schon paradoxe und prekäre Idyllen vorführen. Dabei unterscheiden die Maler in ihrem Selbstverständnis, wie Wegner aufzeigt, deutlich zwischen dem illustrativen grafischen Werk, mittels dessen sie an der Popularität der Erfolgsformate Idylle in den Buchillustrationen (Richter) und Idyllen-Satire in den humoristischen Zeitschriften (Busch und Spitzweg) partizipieren wollen, einerseits, und dem Kunstanpruch der Gemälde andererseits. In beiden Medien bearbeiten sie auf unterschiedliche Weise den Zusammenhang von Idyllentraum und Trauma der Gegenwart. In Buschs grafischen Bildergeschichten *Max und Moritz*, *Die Fromme Helene*, *Adelens Spaziergang* oder *Maler Klecksel* bricht die Katastrophe regelmäßig über die behagliche Idylle herein, explodiert am Feierabend in der bürgerlichen Wohnstube, zerstört die bukolischen Schäferstündchen oder desillusioniert den Scheincharakter ländlicher oder familiärer Idylle, öfter mit üblem Ausgang für die Beteiligten, und macht so den Widerspruch zwischen den kleinbürgerlichen Wunschträumen und der Härte des Alltags sichtbar. Andererseits und gleichzeitig bedienen die Illustrationen der zahlreichen von Adrian Ludwig Richter illustrierten Kinderbücher, Randzeichnungen zu Sammlungen von Gedichten, Liedtexten, Märchen oder Balladen die Sehnsucht nach einer harmonischen Ordnung von Familie und Gesellschaft, die sich unter Bildtiteln wie *Ländliche Idylle*, *Feierabend* oder *Heimkehr vom Felde* ikonisch einprägsam reproduzieren lassen.

Beide Strategien, die Idyllenverklärung Richters und die Idyllenkritik Buschs, wissen um die Wirksamkeit von Bildergeschichten und hohen Auflagenzahlen und dienen den beiden Malern zur möglichst großen Verbreitung ihrer Werke. Insbesondere die Reproduktionstechniken des Holzschnitts und des Stahlstichs

werden in den Arbeiten Richters für die populäre Buchreihe *Das malerische und romantische Deutschland* (1837) von Karl August Friedrich von Witzleben zum Einsatz von Idyllenwissen zur Einübung regionaler wie nationaler Indizes für das deutsche Bildungsbürgertum genutzt.

Aufschlussreich sind bei aller Gegensätzlichkeit der Kunstauffassungen im rein malerischen Werk der beiden Künstler Konvergenzen, was die Zentralposition der gemalten Idylle betrifft. Richters Landschaftsbilder mit ihren geschwungenen Linien dynamisieren die Idylle zur bewegten Linie, welche die Zeitlichkeit des Sehens, die Bewegtheit der Natur und die Geschichtlichkeit wie Gegenwartsdynamik des kulturellen Lebens einzubinden sucht. Dabei muss im gattungsbe- wussten traditionellen Malstil Richters auch noch der Gattungsbruch zwischen der heroischen Ideallandschaft und dem als Idylle neu in die akademische Würde eingesetzten Genre gekittet und der nationale Index mit der traditionell italienischen Ideallandschaft vermittelt werden. In Wilhelm Buschs Gemälden ist die Idylle erst auf den zweiten Blick referenziert, seine Landschaften suchen das bäuerliche Milieu in der ärmlichen Existenz der Landbevölkerung kontrafaktisch zur idyllischen Verklärung darzustellen. Auch der rohe, schraffurartige Malstil steht im Gegensatz zur geschwungenen Linienführung Richters. Dennoch rufen Bildtitel wie *Waldinneres*, *Waldlichtung*, *Pfarrhausküche* und *Rückkehr von der Weide* die bekannten Idyllentopoi auf, um sie ironisch mit den düster-ärmlichen Bildszenen zu kontrastieren. Darüber hinaus lebt auch Busch wie andere Partei- gänger der realistischen Moderne – Wilhelm Leibl, Johann Sperl und der Münch- ner Malerkreis um Leibl – in Brannenburg seinen Traum von der Freiluftmalerei und dem ‚Reinmalerischen‘ in der ländlichen Abgeschiedenheit nach dem Vorbild der Schule von Barbizon. Die ländlichen Sujets der bäuerlichen Nahwelt, an denen Busch und die Münchner Avantgarde mit ihren auf die Seherfahrung kal- kulierenden Maltechniken gezielte Störungen in die Wirklichkeitserfahrung ein- bringen, lassen sich so als Schwundstufe der kritischen Tradition der Idylle unter den Bedingungen der Moderne verstehen.

5 Idylle als Wahrnehmungsdispositiv in der modernen Großstadt

5.1 Lichtzauber und Großstadt-Landschaft

An der Sequenz der bisher vorgestellten medien- und kunstwissenschaftlichen Beiträge fällt auf, wie wirkmächtig der Stadt-Land-Gegensatz im neunzehnten Jahrhundert bleibt beziehungsweise sich aufgrund beschleunigter Industrialisie-

rung und Tourismusindustrie sogar verstärkt. Dennoch ist die Idyllenproduktion, wie es bereits Jean Paul Anfang des Jahrhunderts bilanziert, nicht mehr an bestimmte Schauplätze und ihre arkadischen Traditionen gebunden. Die beiden letzten Beiträge widmen sich daher mit der Großstadt einem Schauplatz, der traditionell kaum als Refugium idyllischer Existenz zu taugen scheint. Umso aussagekräftiger für die Virulenz des Idyllenparadigmas auch unter den Bedingungen der Urbanisierung ist es daher, wenn die zu Millionenstädten aufsteigenden Metropolen Paris, London und Berlin mit ihren hellen Seiten, sprich den technischen Errungenschaften wie dem künstlichen Licht, wie auch mit ihren dunklen Seiten, Elend und Verbrechen, ins Zentrum idyllenbasierter Raumproduktion rücken und dabei die gesellschaftskritische Tradition der Idylle aktualisieren können.

Der Beitrag von HEINZ BRÜGGEMANN untersucht dies am Paradigma der Stadtbeleuchtung, welche abendliche und nächtliche Stadtlandschaften formiert, in einem zeitlichen Durchgang durch literarische und malerische Zeugnisse des langen neunzehnten Jahrhunderts von der Dresdner Romantik 1810 bis zu den elektrischen Lichtgewölben im Berlin der 1920er Jahre. Am literarischen Beginn dieser Wahrnehmungsstrategie steht die klassische Idylle und ihre Affektfigur der elegischen Gestimmtheit, die bei Vergil der Zwischenzeit der Abenddämmerung zugeordnet ist und sich in der Folge als Abendspaziergang bei aufgehendem Mond für die kontemplative Versenkung in die von leiser Trauer getönte Stimmung ritualisiert. Thematisierbar sind in dieser gemischten Stimmungslage von Trauer und Ruhe somit auch die Dissonanzen in der Idylle, was das Muster für die ambivalente Stadtwahrnehmung übertragbar macht – ein Prozess, der sich unter anderem in der deutschen Romantik vollzieht, bei Karl August Varnhagen von Este in seinem Pariser Tagebuch 1810, bei Carl Gustav Carus, aber auch in der französischen Literatur in Honoré de Balzacs *Das Chagrinleder*. Ist es hier das Mondlicht, das vermischt mit den Rauchpartikeln der Kamine geheimnisvolle Schleier über die als Landschaft wahrgenommene Stadtpanoramen legt, so ist es ab den 1810er Jahren das Gaslicht, das in Verbindung mit dem Mondlicht romantische Lichtwirkungen erzielt.

Wie Brüggemann an den kunsttheoretischen Schriften des Dresdner Naturphilosophen und Malers Carl Gustav Carus und seinem Maler-Tagebuch zeigt, gilt es dabei zunächst das Schreckensbild einer Verdrängung des Mondlichts durch das industrielle Licht der Gaslaternen zu bearbeiten. Der Romantiker und Maler von zahlreichen Mond-Stadtlandschaften Dresdens beschwört die Schreckensphantasie eines Verschwindens des Monds und damit des romantischen Wahrnehmungszaubers, um dann in einer Kehrwende der Strategie das sich entzündende Lampenlicht in das poetisch wahrgenommene Lichtgeschehen einzubinden. Freilich bleiben diese künstlich-natürlichen Bilder des Großstadtabends prekär, und sie dienen mit ihrer harmonischen Fernsicht dazu, Elend und Hässlichkeit zu überspielen.

Gerade dieser Funktion wegen bleiben diese romantischen Muster der Lichtverzauberung auch in der zweiten Jahrhunderthälfte stabil, wenn auch mit neuen Füllungen. Im *Skizzenbuch zur Weltausstellung 1867* mit dem Titel *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht* des Berliner Journalisten Julius Rodenberg sind es kapitalistische und orientalistische Inhalte, welche die von Gaslampen entzündeten Lichtspektakel des nächtlichen Paris mit den glitzernden Warenauslagen wie eine orientalische Feenlandschaft erscheinen lassen, wie Brüggemann zeigt. In der aus zahllosen Schornsteinen qualmenden Industriemetropole London mit ihrem fumosen Ausstoß von Kohle- und Wasserpartikeln ist die Atmosphäre buchstäblich opak verdichtet, eine materiale Qualität, welche die Maler John Atkinson Grimshaw und James McNeill Whistler nutzen, um die urbane Atmosphäre der englischen Hafen- und Industriestädte in Abend- und Nachtansichten magisch aufleuchten zu lassen.

Gefeiert wird fortan und bis in die zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts die poetische Verwandlung der industriellen Stadtlandschaft selbst, das heißt die literarischen und malerischen Verfahren in Kombination mit den eingeübten Wahrnehmungsstrategien. Nur so wird die *Schönheit der großen Stadt* sichtbar, wie Brüggemann an dem gleichnamigen Artikel des Architekten August Endell von 1908 zeigt. Dabei knüpfen auch die Stadtplaner und Architekten des neuen Bauens an die avantgardistischen Theorien einer zweiten Welt des nur Sichtbaren an und konstruieren Raum-Bilder Berlins im impressionistischen Wahrnehmungsdispositiv. Die alles durchdringenden Lichträume des elektrischen Lichts befördern dabei das modernistische Transparenzideal – damit ist allerdings der Endpunkt des elegisch-idyllischen Abendspaziergangs erreicht, eine Austreibung der magischen Zwischenräume, welche Siegfried Kracauer als Verlust der elegischen Stimmung offen betrauert.

5.2 Die Idylle als Mordgeschichte: *Homemaking* und Verbrechen in der Detektivgeschichte

Auch der anglistische Beitrag von SARAH HEINZ richtet den Fokus auf die Schwellenräume zwischen behaglichem, hell erleuchtetem *home* und der Dunkelheit der Straßen Londons, wo das Verbrechen lauert, in ihrer Analyse von Arthur Conan Doyle's um die Jahrhundertwende geschriebenen Detektivgeschichten. Sherlock Holmes, die Ikone des modernen Detektivs, und sein bürgerlicher Kompagnon Watson, so Heinz, aktualisieren die Gattungstradition der „Idylle als Mordgeschichte“ (Frei Gerlach) und machen so die Ambivalenzen der bourgeoisen Subjektivität sichtbar. Der affektive Raum des *home*, verbunden mit seinen Idealen sozialer Beziehungen, mit der gegenderten Aufteilung von privatem Innenraum

und öffentlichem Außenraum, mit der Wahrung von Besitz und als Glücksversprechen eines guten Lebens Gegenstand von *homemaking*-Strategien – er ist in Doyle's Detektivgeschichten in mehrerlei Hinsicht Ausgangspunkt und Voraussetzung, um das Verbrechen und dessen Aufdeckung erzählen zu können. Baker Street 221B ist selbst ein idealisiertes, wiewohl prekäres bürgerliches Heim für Holmes, Watson und all die Klient:innen, die das Verbrechen aus dem finsternen Außenraum vor den Ohrensessel des Detektivs und seine durch die Fenster nach außen hell strahlende Lampe tragen. Die Wiederherstellung der Ordnung durch die Aufklärung der Verbrechen erfordert nur temporär den Gang nach außen in die Welt des Verbrechens, mündet aber stets wieder auf dem bürgerlichen Sofa der Baker Street.

Für die Affektdramaturgie zentral ist aber nicht die Beruhigung, sondern die Unruhe der stets neuen Verbrechensherausforderung, so zeigt Sarah Heinz, und damit eine Logik der Serie, welche die Spannung und die Angst-Lust am Abgründigen energetisch wirksam hält. Die gesellschaftskritische Dimension dieser Affektfigur, die im intrinsischen Zusammenhang von Idylle und Mordgeschichte steckt, zeigt sich dabei auch an den Schauplätzen des Verbrechens, welche oft in den *home*-Innenräumen und ihrem bürgerlichen Personal angesiedelt, die bürgerliche Identität nicht nur von außen, sondern auch von innen heraus bedrohen. Das bürgerliche Heim als nach innen rechtsfreier, nach außen verschlossener Ort familialer Gewalt, die Ein- und Ausschlussverfahren der Idylle nutzend, lädt das Heimliche zum Unheimlichen auf. Nicht nur die Detektivgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, auch das Genre des Horrorfilms erzählt im zwanzigsten Jahrhundert von dieser Grundformel idyllischen Schreckens.

*

Wir danken dem Schweizerischen Nationalfonds für die Förderung unseres Forschungsprojekts und dem Deutschen Seminar der Universität Zürich für die Finanzierung der Publikation. Unseren Projektmitarbeiterinnen Christine Brunner und Stella Moser danken wir für die kundige Hilfe bei der Einrichtung des Bandes und beim Lektorat.

Bibliographie

Quellen

- [Anonym]. „Traum eines Lesers der Gartenlaube“. *Die Gartenlaube* 52 (1853): 572–574.
 Fontane, Theodor. „Cécile“. *Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*. Bd. 9. Hg. Hans Joachim Funke und Christine Hehle. Berlin: Aufbau, 2000. (Zitiert als GBA)

- Jean Paul. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Tübingen: Max Niemeyer, seit 2008. Berlin, Boston: De Gruyter, seit 2013. (Zitiert als HKA W)
- Jean Paul. „Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Edition der Druckfassungen von 1804 und 1813 in synoptischer Darstellung. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Edition der Druckfassung von 1825“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/I–III. Hg. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.
- Jean Paul. Abteilung (III). Briefe von Jean Paul. 9 Bde. *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Eduard Berend. Berlin: Akademie-Verlag, 1952–1961. (Zitiert als SW HKA)
- Fränkel, Albert. „Der Frauenliebbling im Festgewande“. *Die Gartenlaube* 48 (1871): 803–806.
- Raabe, Wilhelm. „Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft“. *Sämtliche Werke* [Braunschweiger Ausgabe]. Bd. 16.2., durchgesehene Auflage. Bearbeitung Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970: 5–178. (Zitiert als BA)
- Stifter, Adalbert. „Das Haidedorf. [Studien-Fassung]“. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, seit 1978: Bd. 1.4: 174–207. (Zitiert als HKG)
- Storm, Theodor. „Immensee“. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hg. Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. Bd. 1: 295–328.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. 3. Stuttgart: Carl Macken, 1857.
- Warburg, Aby. *Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. und kommentiert von Martin Tremel, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010. (Zitiert als WW)

Forschung

- Bachtin, Michael M. *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Baggesen, August. *Jens Baggesens Biographie. Udarbejdet fornemmeligen efter hans egne Haandskrifter og efterladte litteraire Arbejder*. Bd. 3. Kopenhagen: Reitzel, 1853.
- Böschenstein-Schäfer, Renate. *Idylle*. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Brunner, Christine. „Arabeske als Artikulation der Idylle. Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marlitt“. *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solvejg Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 111–134.
- Drath, Marie. „Idyllen als Ort der Übersetzung. Salomon Gessners literarische Texte und ihr Verhältnis zur Rezeption im Kontext ihrer englischen Übertragungen“. *Angermion* 10 (2017): 1–36.
- Frei Gerlach, Franziska. „Zunehmend raffiniert. Vom Nachleben der Idyllen-Süße in Birnen und Zucker bei Voß, Jean Paul, Fontane und Raabe“. *Zeiten der Materie. Verflechtungen temporaler Existenzformen in Wissenschaft und Literatur (1770–1900)*. Hg. Alexander Kling und Jana Schuster. Hannover: Wehrhahn, 2021: 167–193.
- Frei Gerlach, Franziska. „Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg“. *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 55 (2020): 1–33.
- Frei Gerlach, Franziska. „Erosive Entschleunigung. Stifters Semiotisierung des Raums im Modus der Geologie“. *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Hg. Roland Berbig und Dirk Götsche. Berlin: De Gruyter, 2013: 275–289.

- Gerstner, Jan, Jacob C. Heller und Christian Schmitt (Hg). *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Berlin: Metzler, 2022.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Preisendanz, Wolfgang. „Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus“. *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*. Hg. Horst Sund und Manfred Timmermann. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1979: 419–431.
- Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck, 2009.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin, 2003.
- Schmitt, Christian. *Labiles Gleichgewicht. Vermittlungen der Idylle im 19. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn, 2022.
- Schneider, Helmut J. „Das idyllische Epos“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jacob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 179–183.
- Schneider, Helmut J. „Die sanfte Utopie. Zu einer bürgerlichen Tradition literarischer Glücksbilder“. *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*. Hg. ders. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1978: 355–418.
- Schneider, Sabine und Marie Drath (Hg.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Schneider, Sabine. „Formprobleme in der Prosa der Verhältnisse. Gattungswissen im realistischen Roman (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*)“. *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hg. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn: Fink, 2019: 289–307.
- Schneider, Sabine. „Einleitung. ‚Himmelfahrten des gedrückten Lebens‘. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 1–12.

Helmut Pfothenhauer

„Eine dem Romane verwandte Dichtart“. Jean Pauls Idyllen

Am 6. Juli 1792 schickt Jean Paul einen dritten Brief an Karl Philipp Moritz, den Berliner Akademie-Professor und Verfasser des berühmten *Anton Reiser*. (SW HKA III/1, 359)¹ Einen Monat zuvor hatte er ihm seinen Erstlingsroman *Die unsichtbare Loge* zugesandt.² Wenig später bedankt er sich für Moritzens enthusiastische Reaktion.³ Es ist die erste große Anerkennung des Schriftstellers Jean Paul.⁴ Dann, an jenem 6. Juli, lässt er Moritz – „Ich überfalle Sie recht oft – hier bring’ ich schon wieder etwas getragen“ – „eine exzentrische Idylle“ zukommen, „ein *dessin à la plume* von einem Geschöpf“ namens „Wuz“. (SW HKA III/1, 359) Es ist das *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal. Eine Art Idylle*, wie der Text dann im Anhang zum zweiten Band des bei Matzdorff in Berlin zur Ostermesse 1793 erscheinenden Romans heißt.⁵

Eine „exzentrische Idylle“, eine „Art Idylle“, heißt es in Bezug auf den frühen, wahrscheinlich im Februar 1791 geschriebenen Text,⁶ einen der ersten nicht-satirischen, im engeren Sinne poetischen Texte Jean Pauls überhaupt. Von einer „dem Romane verwandte[n] Dichtart“ ist in der zweiten Auflage der *Vorschule der Aesthetik* von 1813 die Rede. (HKA W V/II, 153)⁷ Diese Auflage enthält jenen bekannten Paragraphen 73 über die Idylle, den es in der ersten Auflage von 1804 noch nicht gab und der zum Muster für die Theorie der Gattung wurde – im

1 Die Texte Jean Pauls werden – je nach Editionsstand – nach der Edition von Helmut Pfothenhauer und Barbara Hunfeld, der Berend’schen und der Hanser-Ausgabe, mit den in der Forschung üblichen Siglen, der Nennung von Abteilung, Band und Seitenzahl im Lauftext zitiert. Hier folgt der Nachweis nach der historisch-kritischen Ausgabe Eduard Berends mit der Sigle SW HKA.

2 Vgl. Brief Jean Pauls an Karl Philipp Moritz vom 7. Juni 1792, SW HKA III/1, 353–355.

3 Vgl. Briefe von Moritz an Jean Paul vom 16. und 19. Juni 1792, SW HKA IV/1, 261; und von Jean Paul an Moritz vom 29. Juni 1792, SW HKA III/1, 357–358.

4 Näheres dazu vgl. Pfothenhauer 2013, 114–117.

5 SW HKA I/1 legen ebenso wie die Hanser-Ausgabe von Norbert Miller (I/1) die zweite Auflage von 1822 zugrunde. Für die Erstauflage siehe: Deutsches Textarchiv – Jean Paul: Die unsichtbare Loge. Bd. 2. Berlin, 1793: 369–446. Eine partiell synoptische Ausgabe der beiden Fassungen bietet Pauler 1981.

6 Vgl. SW HKA I/1, Einleitung, XLIX.

7 Die *Vorschule der Aesthetik* wird nach der historisch-kritischen Ausgabe von Helmut Pfothenhauer und Barbara Hunfeld mit der Sigle HKA W, Band/Teilband, Seite zitiert; Band-Herausgeber ist Florian Bambeck.

neunzehnten Jahrhundert und im Grunde bis heute. Sofort drängt sich die Frage auf, warum 1813 die explizite Reflexion auf diese Gattung notwendig wurde und warum sie 1804, im XII. Programm der *Vorschule*, dem „Ueber den Roman“, noch nicht nötig erschien. Mit dieser Aufrufung der Gattung Idylle stellt sich unausweichlich die Frage nach der Architektur des Gesamtwerks: Es beginnt 1791 mit einer Idylle, die dem ersten Roman vorausgeht und dann als Pendant zum Roman ihm 1793 angehängt wird; es weist in diesen Wintermonaten 1790/91 zwei weitere kleine Erzählungen auf, den *Freudel* und den *Fälbel*, die dann an den nächsten idyllischen Roman, den *Quintus Fixlein* von 1796, angehängt werden; es ist 1812, in der Vorgeschichte der zweiten Auflage der *Vorschule*, durch den Abschluss einer weiteren großen Idylle markiert, den *Fibel*; und es deutet voraus in die Entstehungsgeschichte der *Selberlebensbeschreibung*, Jean Pauls fragmentarische Autobiographie, welche mit der Schilderung der Kindheitsidylle 1818 abbricht und erst 1826 in einer posthumen Nachlasssammlung erscheint.⁸ Diese Idylle jedoch ist wiederum mit der Genese des letzten Romans, *Der Komet*, erschienen 1820 bis 1822 in drei Bänden, unauflöslich verbunden.

Die „dem Romane verwandte Dichtart“ scheint also, in ihrem Verhältnis zum Roman gesehen, gleichsam als das A und das O von Jean Pauls Werk. Das gilt es genauer zu betrachten – als Kontextualisierung der griffigen Formulierungen jenes Paragraphen 73, als historische Perspektivierung und wechselnde Beleuchtung der auf den ersten Blick so klaren und kompakten Begrifflichkeit. Man könnte hier sogar auch dem eher abgegriffenen Bild von der Spitze des Eisberges eine neue Wendung geben: Die steilen Formeln, die Jean Paul für die exzentrische Dichtart der Idylle 1812/1813 wählt, ragen wie Zacken aus einem gewaltigen Textgebirge auf und sind durch dessen wechselhafte Schriftlandschaften mitgeprägt.

Doch zunächst zur zweiten Auflage der Ästhetik selbst. Sie erscheint als Buch 1813 bei Cotta in Tübingen. Die Vorarbeiten reichen in das Jahr 1812 zurück. Sie finden sich in den Konvoluten 3 bis 5 des Faszikel XVIII im handschriftlichen Nachlass.⁹ Jean Pauls *Vaterblat*, in das er den „Geburtstag“ seiner „Kinder“ eintrug, vermerkt dazu: „Ende März 1 B. Vorschule angefangen und Ende Juny zu Ende [...] 1812 2 July 2 B. der Vorschule angefangen. Mitten im Sept. 3ten B. der Vorschule angefangen 15 Nov. geend[igt]“. (SW HKA II/6.1, 887) Der zweite Band, der also von Juli bis Mitte September redigiert wurde, enthält jenes XII. Programm über den Roman, in dem die neuen Paragraphen über die drei Schulen des Romans (§ 72) und über die Idylle (§ 73) ihren Platz finden. Im selben Werk-

⁸ Vgl. *Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, Heflein 1, Hg. Christian Otto, 1826.

⁹ Verzeichnet in: *Der handschriftliche Nachlaß Jean Pauls*, Teil II. Faszikel XVIII, Konvolute 3–5: 69–77. Vgl. dazu auch Berends Einleitung zu seiner Edition der *Vorschule*: SW HKA I/11, XXVIII–XXIV.

verzeichnis, dem *Vaterblat*, findet sich unmittelbar vorher der Eintrag: „1811 den 19ten July endlich den *Fibel* geendigt“. Und direkt nach dem Bericht über die Arbeit an der Neuausgabe der *Vorschule*: „Für den Plan *Happels* gearbeitet“. Was das bedeutet, wird gleich danach durch den Zusatz erläutert: „1813 [...] den 21ten Febr. den *Happel* auszuarbeiten angefangen. Unter *Happel* wird der erschienene *Komet* gemeint.“ (SW HKA II/6.1, 887)

Es ist wichtig, sich diese Daten genau zu vergegenwärtigen, um zu ermessen, wie eng in dieser Zeit die verschiedenen Projekte Jean Pauls verzahnt sind und in welchem Kontext jene Ergänzungen zur Ästhetik stehen, die die fundamentalen Bestimmungen zur Idylle enthalten. Der Roman, den Jean Paul zu seinen Idyllen rechnet, das *Leben Fibels*, ist, 1806 begonnen, nach langem Ringen um die Frage, wie eine Lebensgeschichte zugleich eine Entwicklung bis hin zum Tod und eine poetische Entlastung von dieser Entwicklungslogik sein könne, nach fünfjähriger Arbeit „endlich“ abgeschlossen. Die Frage nach dem Verhältnis von Roman und Idylle wird dringlicher als je zuvor. Zumal zugleich, mit fortschreitendem Alter des Autors, die eigene Lebensbeschreibung ansteht. Das literarische Können will an der am eigenen Leib erfahrenen Geschichte erprobt werden. Und Jean Paul hält sich das Wissen, dass diese linear auf ein Ende zuläuft, immer präsent; immer mehr, je älter er wird.

Der erste Gedanke an eine „Selbst-Lebensbeschreibung“ geht noch etwas weiter zurück: In einem Brief an den Mentor seiner Kindheit und frühen Jugend, Pfarrer Vogel, spricht er im November 1810 bereits davon. (SW HKA III/6, 149) Die frühen Jahre, vor allem die in Joditz, sollen erinnert und gestaltet werden, also diejenigen, die am weitesten vom Alter und vom Tod entfernt sind. Aber das Leben ist ja damit noch nicht ästhetisch bewältigt; es geht weiter, es wird zur Geschichte, in der es Entwicklung, Alter und Tod gibt. Jean Paul rechnet nun literarisch auf den Roman als Komplement zur Autobiographie. Ein Ineinander oder Nebeneinander soll es geben – wie, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar. Jedenfalls ergänzt das gleichzeitige neue Romanprojekt, der „Happel“, wie es zunächst heißt, der spätere *Komet*, Jean Pauls letzter Roman, 1812 das Tableau. Nur diese Konstellation von Texten zusammen gesehen macht verständlich, warum es in der geplanten zweiten Auflage der Ästhetik auch zwei neue Kapitel, eins über den Roman und eines über die Idylle braucht. Zusammengesehen ergibt sich von diesem kritischen Punkt in Jean Pauls Schriftstellerdasein aus aber auch ein Blick zurück auf das Frühwerk, das mit einer Idylle beginnt, welche an einen Roman angeheftet wird, und auf das Spätwerk, das die eigene Lebensbeschreibung mit einer Kindheitsidylle abbricht und schließlich den Roman wieder von der Lebensbeschreibung ablöst, aber auch diesen 1822 fragmentarisch endet. Ganz zum Schluss, 1825, kurz vor Jean Pauls Tod, gibt es dann anstelle einer dritten Auflage der *Vorschule* eine *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule*. In ihr kommt die Idylle explizit nicht mehr vor. Aber auch sie kennt noch einmal, nicht anders

als die Gattung Idylle von 1812/13, eine Himmelfahrt. Es ist, wie noch zu sehen sein wird, die letzte *literarische* von Jean Paul vor dem physischen Ende.

1 Unterschiede der beiden Fassungen der *Vorschule*

Eduard Berend handelt die Unterschiede zwischen der ersten Fassung der *Vorschule* von 1804 und der zweiten von 1812/13 in der Einleitung zu seiner Edition im Band 11 der ersten Abteilung der historisch-kritischen Ausgabe nur ganz kurz ab. Entsprechend marginalisiert werden der Idyllen-Paragraph und die Vorarbeiten dazu. In jenem Vorwort heißt es nur: „Um der vielfach bemängelten Unvollständigkeit seiner Ästhetik abzuhelfen, hat Jean Paul [in der zweiten Auflage, H. P.] ein recht dürftiges Programm über die Lyrik und einen Paragraphen über die Idylle neu hinzugefügt [...].“ (SW HKA I/11, XXIX) Die Neuausgabe sei nicht nur vollständiger, sondern auch systematisch eher abgerundet. Mehr über den Idyllen-Paragraphen erfährt man hier nicht.¹⁰ Dies ist vor allem Berends Verständnis von Edition geschuldet: Die Ausgabe letzter Hand, hier also die zweite Auflage, ist demnach die maßgebliche,¹¹ den Autorwillen letztlich repräsentierende; und damit werden die in der Entstehungsgeschichte des Werkes sichtbaren Unterschiede und deren Eigensinn tendenziell zweitrangig. Die neue historisch-kritische Werkausgabe ändert dies:¹² Die erste und zweite Auflage des edierten Textes werden einander synoptisch gegenübergestellt, der edierte Text der *Nachschule* angefügt (Bde. V/I–III); und die Edition der unveröffentlichten Vorarbeiten machen einen eigenen Band aus (Bd. V/IV). Diese Vorarbeiten aus Faszikel XVIII, Heft 3 bis 5, umfassen 136 Blatt. In der Edition macht dies 214 Druckseiten (vorläufiger Stand, vgl. Anm. 13) aus. Bei Berend wird dazu nichts Näheres mitgeteilt.

¹⁰ Dessen ungeachtet ist Berend bis heute der wohl beste Kenner von Jean Pauls Ästhetik und ihrer Entwicklungsgeschichte. 1906 wurde er in Berlin mit einer Arbeit über *Jean Pauls Ästhetik* promoviert, erschienen bei Duncker, 1909; 2. Aufl. 1978.

¹¹ Vgl. dazu Hunfeld/Pfothenhauer/Sick 2008.

¹² HKA W V, Hg. Florian Bambeck. Text: Bd. V/I–III; Edition der Vorarbeiten: Bd. V/IV (erscheint 2025).

2 Vorarbeiten zu Idylle und Roman

Wenden wir uns zunächst den Vorarbeiten zu, soweit sie die Idylle und das Verhältnis von Roman und Idylle betreffen. Unter der Rubrik „Inserenda“, also dem Hineinsteckenden, findet sich als erster Eintrag in jenes Konvolut 3 von Faszikel XVIII aus den Sommermonaten 1812 zunächst eine noch unsystematische Stoffsammlung:

Geschmack – Schönheit – Verhältnis *zur* [die Kursivierung bezeichnet Herausgeberergänzungen von Autor-Kürzungen in der Handschrift, H. P.] – Sittlichkeit – Pathet. – Rührende – Naive – Reim – Grazie – Idylle – Fabel – Märchen – Musik – Orient x [unleserlich] – südliche Poesie – x Vorfluthwelt – Komödie – das Heilige – didaktische Poesie – Beschreibende Gedichte – Ballade – die Lehre von den Figuren – Schauspiel [Freiraum über eine Zeile] (HKA W V/IV, 207–208)¹³

In Konvolut 3 heißt es weiter: „Idylle des Paradieses“, (231) dann: „Winteridylle mit Polymetern/ Fahr-Idylle – Reise-Idylle“ sowie „Stuben-Sakristei-Idylle“ und „Garten-Regen-Idylle“. (232) Eine Winteridylle etwa in einem Text mit Polymetern findet sich am Anfang der *Flegeljahre*. Die Nummer drei des ersten Bändchens, „Terra miraculosa Saxoniae“, beginnt mit dem „Glück eines schwedischen Pfarrers“, einem Einschießel in den Roman, der von einem deutschen Geistlichen handelt, welcher aus Haßlau in ein „nördlich-polarisches Dörflein“ in Schweden versetzt wird. (SW HKA I/10, 19) Dort genießt er unter anderem ein von der Dunkelheit eingehülltes und beschütztes Christfest, bei dem er mit seinen Gästen beim Sonnenuntergang um „2 Uhr“ diniert und Kaffee bei Mondschein trinkt. (20) Wie an den kürzesten Tagen erfreut sich der Pfarrer auch an den längsten und ist dann etwa im umhegten Bezirk seines Gartens glücklich. An dieses Werkchen, das Thomas de Quincey zwei Jahrzehnte später sogar als eines der ersten von Jean Paul überhaupt ins Englische übersetzt hat,¹⁴ und das während der Arbeit an der ersten Auflage der *Ästhetik*, also 1803/04 entstanden ist,¹⁵ mag Jean Paul hier gedacht haben. In dieser Schaffensphase ist die Einlagerung einer Idylle in einen Roman also noch nicht theoriebedürftig: In der ersten Auflage der *Vorschule* findet sich dazu nichts.

Dann gibt es in Konvolut 4 Assoziationen von epischen Texten und deren Autoren mit der Idylle, so zum Beispiel:

Hippel – Thümmel – Engels Stark – Agnes von Lilien – Rousseau – Wakefield – Fielding – Sterne – Das Mittlere ist schwer. zu idealis. als das Tiefere. Otilie [Jean Paul liest Goethes

¹³ Hier und im Folgenden zitiert nach dem noch unveröffentlichten Kommentarband V/IV der HKA W, gemäß dem Stand des Manuskripts von 2019.

¹⁴ Vgl. den Kommentar Berends in SW HKA I/10, 485.

¹⁵ Vgl. Berend, HKA SW I/10, XLVII und LV.

Wahlverwandtschaften gleich nach deren Erscheinen im November 1809, H. P.] – Grandison – Siebenkäs / Zur Tiefern die Idylle – (HKA W V/IV, 255)

Die Überlegungen zu den verschiedenen Schulen des Romans klingen an; die Idylle wird der „[t]iefern“, der niedrigen Gattung zugerechnet, die schwer zu idealisieren sei, in welcher aber mit der Idylle – als Einschub? als Anhang? als Kontrafaktur? – auch der Bedarf signalisiert ist, das Niedrige zu überfliegen. Ein Raum des Spannungsvollen, des Auf und Ab zwischen Niedrigem und Hohem zeichnet sich, wenn auch noch vage, ab. „Ein Idyllen-Mord ist Widerspruch“ heißt es gleich darauf. (257) Das Thema Tod und Idylle klingt an, der Tod als das Andere der Idylle, als der Endpunkt des Lebens und seiner Entwicklung dorthin, der in der Idylle als der Entlastung von Finalität keinen Platz hat und doch, wie Guercino dem Bildgedächtnis eingeschrieben hat, in diese hineindrängt: *Et in Arcadia ego*.¹⁶

„[D]ie Franzosen können keine Idylle haben“, vermerkt Jean Paul dann weiter. (HKA W V/IV, 257) In der ausformulierten Passage des § 73 der Ästhetik wird davon die Rede sein, dass die Franzosen Gessner und dessen gekünstelte, von realen, niederen Verhältnissen absehenden gezuckerten Idyllen zum Vorbild genommen hätten. Seine Schweizer Idyllen hätten sie schmackhaft gefunden „als guten frischen Sennen-Milchzucker zu Fontenelles idyllischen *souperfin*“. (HKA W V/II, 159) Die Franzosen also können keine wahrhafte Idylle haben, weil sie deren Verankerung im gemeinen Alltäglichen verkennen. – Sodann sei „Das Gerede“ „vom hohen Vor-Alter des menschlichen Glücks“, also vom Goldenen Zeitalter, dort zu verorten, wo es allein hingehöre, im antiken Epos: „die Epop.“ – „ist hier nicht die ganze Poesie eine Idylle“? – sei nicht zu vermengen mit der Prosa der Moderne, dem Roman, so müsste man extrapolieren, wo die Welt nicht mehr an sich poetisch und daher die Idylle voll von jenen Spannungen zwischen dem Gemeinen und dem Überirdischen ist. – „Ist die Beschreibung des Himmels eine Idylle?“, fragt sich der schreibend grübelnde und suchende Autor weiter. (HKA W V/IV, 257) Die Möglichkeiten und Grenzen einer Gattung zwischen den Extremen – das Niederste, das Höchste, der Tod, das glückliche Leben – einer per se prekären Gattung, werden ausgelotet: von der Geschichtsphilosophie der Gattung her beleuchtet oder poetologisch von der Pragmatik der Gestaltung, der Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten der Formgebung. – „Definizion: der Kleinroman“, heißt es gleich anschließend: Das Verhältnis von Idylle und der Großgattung steht wieder in Frage. – Dann, wieder auf den alleralltäglichsten Lebensalltag als Schauplatz der Idylle pochend: „In einer Hauptstadt sind wirkliche Idyllen mögl.“ – Weiter: „Kein Genie in einer Idylle – Abels Tod keine Idylle“. (258) Der Held sei in seinem

¹⁶ Vgl. ausführlicher zum Nachleben von *Et in Arcadia ego* den Beitrag von Franziska Frei Gerlach in diesem Band.

geistigen Horizont beschränkt; nur so könne er ohne die Gedanken an die Schrecken des Lebens, so ist das gemeint, zufrieden sein. Und das *ceterum censeo*: Der Tod hat, anders als in Gessners Idyllen-Drama vom *Tod Abels*, keinen Platz in dieser heiklen Gattung.

Immer wieder auch durchdenkt Jean Paul das in dieser Zeit besonders fragliche Verhältnis von Idylle und Roman. „Wakefield vorne *eine* Idylle,“ heißt es in Bezug auf Oliver Goldsmith etwas rätselnd und in der Formulierung sichtlich zögernd, „hinten *ein* od Schild Roman“. (259) – Dann wird das Thema wieder anders, nämlich naturkundlich-anthropologisch, bedacht: „Die ganze Natur ist *eine* vorspielende Idylle – das Wiegen der Zweige [Wipfel] [im handschriftlichen Text mit einem Weichenzeichen] – das Durcheinanderflattern *der* Aeste –“. Nicht geschichtlich-poetologisch oder gesellschaftlich ist die Form hier bestimmt, sondern als eine uns als Gattung natürlich vorgegebene Wahrnehmung der Natur. Diese Natur liefert uns das Schauspiel des Auf und Ab und der sanften Verwirrung, der Verirrung gleichsam in einen entrückten Zustand. Immer wenn bei Jean Paul das Wort ‚Flattern‘ im Spiel ist, zumal zu Nominalkomposita gesteigert, ist bei ihm ein Zustand besonderer poetischer Dignität indiziert.¹⁷ – „Es kommt in der Idylle nur auf die Seele an“, lesen wir weiter. Die Idylle ist also kein objektiv Gegebenes, sondern eine subjektive Disposition, eine Art Bedürfnis, glücklich zu sein. – Und dann wieder: „Immer in den Definitionen der Idylle, daß sie auß. [außerhalb] des gesellschaftlichen Zustands sei.“ (259) – Das Konvolut 4 von Faszikel XVIII wird daraufhin mit Bemerkungen zur „Lyra“ und zur „Deutschen Sprache“ fortgesetzt.

In einem „Nachtrag“ finden sich dann noch einmal verstreute Bemerkungen zur Idylle. Gleich die erste greift wieder das Verhältnis zum Roman auf, allerdings nun in einer anderen Variante: Ein noch zu schreibender Roman wird vorgestellt, in dem die Idylle einen neuen Platz finden muss. Doch welchen? „Happel = idyllenhafte Zwischenräume; der laue weiche blaue Tag gerade vor Sturm“ steht da. (273) Happel, so heißt in jener Übergangsphase der Held dieses neuen Romans; später nennt sich der Roman „Der Apotheke“, schließlich der *Komet*. Jean Pauls letzter Versuch, Idylle und Roman in Einklang zu bringen, zeichnet sich ab. Die Idylle wäre demnach wieder ein Intermezzo, ein Interludium sanften Daseins, jedoch vor dem Hintergrund des drohenden Ungemachs. Die Überlegungen zu dieser neu zu fassenden Verbindung von Idylle und Roman werden sich nun häufen. – Zuvor stehen noch Bemerkungen zur Idylle als Gegensatz zum Trauerspiel und zur „Idyllenfreude“; sie reinigt in der Idylle wie der Schmerz im Trauerspiel. (274) Das *Romantische* an der Idylle, so heißt es weiter, sei die *Ahnung* des Glückes. „Kinder-Idyllen“ werden sodann erwogen oder die Frage, warum das jauchzende Elternpaar besser zur Idylle passe als das

17 Näheres dazu bei Pfothenhauer 1996, bes.: 12.

jauchzende Volk, das Private, eingegrenzt Menschliche, besser als das Überindividuell-Anonyme. (275–276) – Dann findet sich, abschließend in diesem Konvolut 4, noch eine Bemerkung zur Psychologie und zur Zeitstruktur: „Die Idylle hat keine Leidenschaft, keine Zukunft, nur Gegenwart.“ (276)

Konvolut 5 schließlich bringt noch einmal einen „Nachtrag zur 2ten Vorschule“. (315) Nach Überlegungen zur antiken Idyllik, nach Spekulationen darüber, welchen Theokrit uns Platon gegeben hätte, nach einer Bemerkung zu Wielands Idyllik, zum Hirten-, Jäger- und Fischerleben und zu Voß, der seine Idylle sogar in die Stadt versetze,¹⁸ folgt am Ende noch einmal eine Bemerkung zum inkompatiblen Verhältnis von Idylle und Roman: „Digress. Anfangs eines Werks bess., dann drängt die Geschichte Idylle gehört hieher“. (371) Im Roman drängt die Geschichte auf ihr Ende hin; die Idylle ist hier seine Abschweifung. Ist sie anfangs eher am Platze? Das bleibt hier unentschieden.

3 Der Idyllen-Paragraph der *Vorschule*

Der Paragraph 73 der Druckfassung von 1813 beginnt damit, jene Ablehnung der Idee vom Goldenen Zeitalter als Grundlage für eine Konzeption der Idylle auszuformulieren. Keine Beschreibung dieser „Nebenblüte“ des Romans sei „leerer als die, daß sie das verschwundene goldne Alter der Menschheit darstelle“. (HKA W V/II, 153) Die Begründung erfolgt zunächst nicht, wie zu erwarten wäre, ideen- und literaturgeschichtlich mit einer Kritik antiker Idyllen-Konzepte, etwa der Bukolika des Vergil, sondern wiederum mit den Mitteln einer anthropologischen Ästhetik: Es sei die Leistung der Kunst, die Leiden des Menschen in Freuden zu verwandeln. Schon am Kind sei zu ersehen, dass es nicht von Leidens-Geschichten am stärksten ergriffen werde, sondern – und nun steigert sich Jean Paul erstmals zu einer jener einprägsamen Formulierungen, die diesen Passus so bekannt und wirkungsvoll gemacht haben – von „Himmelfahrten des gedrückten Lebens“: Das „Aufblühen aus dem Armuth-Grabe“, das „Steigen vom Blut-Gerüste auf das Throngerüste und dergleichen [...] entrücken schon das Kind in das romantische Land hinüber, wo sich die Wünsche erfüllen, ohne das Herz weder zu leeren noch zu sprengen“. (HKA W V/II, 155) Das Armut-Grab aber, so könnte man erläuternd hinzufügen, oder das Blutgerüst und das Throngerüst, deren Nähe ja die Französische Revolution soeben drastisch vor Augen geführt hat, sind in jener abstrakten Entrückung in eine goldene Vorzeit nicht gegenwärtig. Ebenso wenig im Hirtenleben, so fügt Jean Paul gleich hinzu, das man bis heute mit der wahren Idylle verwechsle.

¹⁸ Vgl. HKA W V/IV, 318–319.

Und nun wird die literarhistorische Verortung nachgeliefert: Die Polemik richtet sich, Herders, seines intellektuellen Mentors, ausdrücklich gerühmten „*Fragmenten zur Literatur*“ folgend, (159)¹⁹ gegen Gessners Schäfer-Szenarien und nimmt Partei für eine im Alltag verwurzelte Darstellung des Lebens. Schon Theokrit habe in sein Arkadien „alle untere Stände einwandern“ lassen; ihm folge heute vor allem Voß, der für Jean Paul mit seinen realistischen Idyllen²⁰ der deutsche Theokrit ist. (157)²¹ Es handelt sich um denselben Johann Heinrich Voß, mit dem er wenige Jahre später in Heidelberg engen Umgang pflegen wird und dessen Sohn Heinrich²² zu einem der wichtigsten Freunde und Mitarbeiter seiner späten Jahre werden sollte. Himmelfahrten also, aber des gedrückten Lebens, gebe es hier. Die Alltagswelt, die Jean Paul selbst ja in ihren Niederungen aus eigener leidvoller Erfahrung kannte, hat er vor Augen, nicht die Phantasmagorien des Rokoko, die er als höfische Scheinwirklichkeit etwa auch in der Bayreuther Eremitage, nur wenige hundert Meter von seiner Rollwenzeler Arbeitsstätte entfernt, tagtäglich, wenn er gewollt hätte, betrachten konnte.

Das Freudenspiel, das die recht verstandene „kleine epische Gattung“ biete – und nun folgt der nächste rhetorische Fanfarenstoß, aus denen der Idyllen-Paragraph aufgebaut ist und der durch das ganze neunzehnte Jahrhundert und im Grunde bis heute nachhallt – sei die Darstellung „des *Vollglücks* in der *Beschränkung*“.²³ „Die Beschränkung“, fügt Jean Paul erläuternd hinzu, „kann sich bald auf die der Güter, bald der Einsichten, bald des Standes, bald aller zugleich beziehen.“ (155)

Dann aber kommt der ästhetische Gesetzgeber auf einen ihm vielleicht noch wichtigeren, weil ganz persönlichen Punkt: „Das Schulmeisterlein Wutz des uns bekannten Verfassers ist eine Idylle, aus welcher ich mehr machen würde, als andere Kunstrichter, wenn es sonst die Verhältnisse mit dem Verfasser erlaubten; dahin gehört unstreitig auch desselben Mannes Fixlein und Fibel“. (157) Jean Paul ist bei allen poetologischen Abstraktionen, bei allen anthropologischen Erwägungen, bei allen literarhistorischen Exkursen, wie er unmissverständlich zu verstehen gibt, immer auch bei sich, bei seinem eigenen Werk, aber auch bei seinem eigenen Leben, oder genauer: bei seinem Leben, insofern er es schreibend in ein Werk zu übersetzen versucht. Jean Paul gibt Beispiele. So können etwa „die Ferienzeit eines gedruckten Schulmannes“, die Taufe eines Kindes, ja sogar „der erste

¹⁹ Jean Paul bezieht sich auf Johann Gottfried Herders *Ueber die neuere deutsche Literatur* (1767) und darin besonders auf den Abschnitt über „Theokrit und Geßner“, 351–361.

²⁰ Vgl. nach wie vor Böschstein 1977, 73–106.

²¹ Jean Paul spricht von den „Dioskuren der Idylle“, HKA W V/II, 157.

²² Vgl. Pfothenhauer 2013, 370–375, 385–386.

²³ Sperrung im Druck, hier und passim kursiv wiedergegeben.

Tag, an welchem eine von Hoffesten mattgehetzte Fürsten-Braut, endlich mit ihrem Fürsten ganz allein [...] in eine volle blühende Einsiedelei hinausfährt [...] Idyllen werden und können singen: auch wir waren in Arkadien“. (157)

Beim „gedruckten“ Schulmann denkt man unwillkürlich an jenen Wutz und dessen „Kanikularferien“,²⁴ also die Hundstags- oder Sommerferien – denn das Schulmeisterlein ist ja sowohl gedrückt durch seine eingeschränkten Lebensverhältnisse als auch gedrückt, mit dieser doppelten Bedeutung von „gedrückt“ spielt Jean Paul offenbar – aus dem Anhang zur *Unsichtbaren Loge*. Bei der Kindheitsidylle wird dem heutigen Leser die nachmalige *Selberlebensbeschreibung* in den Sinn kommen, die Jean Paul zum Zeitpunkt dieser Formulierungen noch nicht geschrieben, wohl aber schon im Kopf hat. Und die blühende Einsiedelei lag mit der Eremitage wie gesagt vor seiner Haustüre. Dass er das *Et in Arcadia ego* nicht auf den Tod, sondern auf das lebendige Ich und Wir bezieht, wird man ihm als Absicht und nicht als Mangel an Bildung auslegen müssen. – Der Selbstbezug in der poetologischen Argumentation ist der Hinweis darauf, wie die Untersuchung zur Idylle und zum Verhältnis von Idylle und Roman bei Jean Paul weiterzuführen ist: Sie verweist auf den Anfang zurück und auf das Ende voraus.

Doch vorher noch zwei weitere dieser deutlichen, gleichsam trompetenhaften und doch feinsinnigen Signale zu dem was Idylle sei, im Vorschul-Paragraphen. Jenes Auf und Ab, von dem in den Vorarbeiten die Rede war, wird hier nun wiederum in ein einprägsames Bild gefasst. Was sei es, was uns bei Theokrit und Voß zwar nicht mit großem Aufwand von Geist und Herz, aber dennoch immerhin bewege und froh mache? Was uns, wenn nicht hinreißt, so doch schaukele? „Die Antwort liegt fast in dem letzten Bilde von der körperlichen Schaukel; auf dieser wiegt ihr euch in kleinen Bogen auf und nieder“. (HKA W V/II, 157) Das Bild des Schaukelns, der zum freudigen Spiel gedämpften Bewegung, des gebändigten Agierens der Extreme, wird im Roman des neunzehnten Jahrhunderts seine Karriere machen. Man denke nur etwa an die Eingangsszene von Fontanes *Effi Briest*.²⁵

Die andere der ebenso sachlich erhellenden wie wegen der Formulierungskunst einprägsamen Bestimmungen betrifft den Ort, an welchem sich Idyllen ab-

24 Hier zitiert nach der Hanser-Ausgabe, I/1,433. Die Stelle scheint so bekannt zu sein, dass sie in fast jeder Erläuterung des Begriffs in gängigen Lexika zirkelhaft an Stelle der Erläuterung der Sache selbst steht.

25 Womit nicht gesagt sei, dass Fontane den Idyllen-Paragraphen der *Vorschule* gekannt habe. In der bekannten Besprechung des *Katzenberger* ist nur von diesem Roman, dem Aufsatz über *Charlotte Corday* und dem über *Die Kunst einzuschlafen* die Rede; vgl. Sprengel 1980, 212–213. Vielleicht hat oder hätte er die Ausführungen über die Idylle oder zumindest die Schaukel in der Idylle zu jenen Oasen gerechnet, die die Sahara-Wüste von Jean Pauls Texten trotz allem lesbar machen. Zu Jean Pauls „Idyllen-Schaukel als Denkraum“ vgl. Frei Gerlach 2020 sowie die Einleitung in diesen Band von Franziska Frei Gerlach und Sabine Schneider.

spielen oder abspielen sollten. Dieser ist weder eine erfahrungsferne Landschaft des Mythos noch die wie immer auch pastoral maskierte Szenerie des Hofes und seiner Bühnen und Gärten, sondern der Schauplatz sei gleichgültig – sofern er nur unserem wie immer auch gearteten Alltag nahe sei: „ob Alpe, Trift, Otaheiti, ob Pfarrstube oder Fischerkahn“. (159) Alpe, wenn man dort guten frischen Sennen-Milchzucker macht und nicht französischen „souperfin“ [Puderzucker], und Otaheiti, wenn man, wie Cook und Georg Forster, selbst dort gewesen ist. Auch dies sind Betätigungsfelder für die künftige realistische Idylle; die Pfarrstube hat Jean Paul mit seinem schwedischen Pfarrer ja schon selbst besetzt.

4 Die drei Romanschulen: Paragraph 72 der *Vorschule*

Der vorausgehende Paragraph 72 über die „drei Schulen der Romanmaterie“ (HKA W V/II, 147–153) wird im Sommer 1812 als Vorbereitung des Paragraphen 73 und als Konsequenz aus den Fragen geschrieben, die die Abschnitte „Ueber den Roman“, also die Paragraphen 66 und 67 der ersten Auflage der Ästhetik, 1803/04 entworfen und geschrieben, offenlassen. Paragraph 66 handelt vom „poetischen Werth“ des Romans. (140) Der sei klar zu definieren: „Das Unentbehrlichste am Roman ist das Romantische“, heißt es kategorisch. Das wenige Romantische aber, das heute noch existiere, werde dem Roman eher ausgetrieben, als dass es gefördert werde. Das Romantische wird bereits im V. Programm, im Gegensatz zur griechischen Poesie, als die christliche, auf das Überirdische im Irdischen zielende, das Erlösende im Diesseits gestaltende Dichtung definiert. (HKA W V/I, 121–129) Das ist nicht orthodox katholisch gemeint, sondern zielt auf die transzendierenden Kräfte, die Himmelfahrtspotentiale der Kunst als genuin poetische Leistung, als Verzauberungsfähigkeit der Einbildungskraft. Der epische Roman, so heißt es in Paragraph 67, dürfe nicht „bloße Lebensbeschreibungen“ liefern, welche „einen gemeinen Welt- und Lebenslauf mit allem Wechsel von Zeiten und Orten so lange vor sich hertreiben, als Papier da liegt.“ Sondern er müsse die „Nothwendigkeit der Natur“ mit der romantischen epischen Freiheit verbinden und jene in dieser aufheben. (HKA W V/II, 145)

Doch was heißt dies, wie ist das durchführbar, so muss man fragen, und so fragt sich Jean Paul selbst mit zunehmendem Alter, wenn dieser Lebenslauf als individuelle Geschichte eine Entwicklungsgeschichte ist, die unweigerlich im Tod endet? Was vermag Romantisierung, wenn sie im modernen Roman die Prosa der Verhältnisse schildern muss und das Schicksal des Einzelnen in ihr? Jean Paul weicht in der ersten Fassung seiner Ästhetik diesen Fragen eher aus. Sie passen

nicht recht zum Pathos des Romantischen, obwohl sie doch wie dieses aus der Diagnose der neuen Erfahrungswelten entspringen. Während der Vorbereitung der zweiten Auflage scheinen sie dringlicher zu werden. Wenn auch ex negativo. Denn nun werden, im Paragraphen 72, die Möglichkeiten und Grenzen des Romans differenzierter untersucht und jene Gattung, im Paragraphen 73, deutlicher ins Licht gerückt, die von derlei Belastungen, wenn auch in engen Grenzen, befreit ist – eben die Idylle. Bevor Jean Paul sich dann an die eigene Lebensbeschreibung macht und diese Grenzen sozusagen am eigenen Leib erfährt. Die Idylle ist dann nur der Anfang einer nicht mehr abschließend lösbaren Roman- und Lebensbeschreibungsaufgabe.

Im Paragraphen 72 der zweiten Auflage der *Vorschule* werden „Wutz, Fixlein, Fibel“, die früheren, abgeschlossenen Idyllen-Projekte, der niederländischen, also der dritten der „drei Schulen der Romanmaterie“ zugeordnet. (HKA W V/II, 147, 149) Sie sind Idyllen als Roman, als abgeschlossene Lebensbeschreibungen. Aber Jean Paul weiß natürlich auch oder macht sich aufgrund seiner wachsenden Lebenserfahrung zunehmend bewusst, dass diese Lösungen nur durch die Willkür der poetischen Erfindung, durch Tricks nämlich, zustande kommen: Den Helden wird über den Tod oder die Todesangst durch den Beistand eines fiktiven, mit dem Schicksal willkürlich spielenden Autors, einem Trickster gleichsam, hinweggeholfen. Der Weisheit letzter Schluss ist das nicht. Und deshalb sind diese Idyllen hier, in der zweiten Auflage der *Vorschule*, nicht die Lösungen, sondern nur Versuche von Lösungen, relativ und unvollkommen wie die andern, die Nachbarn, die Pendants aus der ersten, der zweiten oder dieser dritten Klasse der Romane. Und deshalb gilt es zunächst, sich das Tableau dieser Möglichkeiten, ohne eine zu priorisieren, vor Augen zu führen.

Die dritte, die niederländische Schule, ist eine Mischung aus der ersten, der italienischen, und der zweiten, der deutschen. In der italienischen „fallen die Gestalten und ihre Verhältnisse“, wie Jean Paul es ausdrückt, „mit dem Tone und dem Erheben des Dichters in Eins“. (149) Was er schildere und sprechen lasse, sei nicht von „seinem Innern“ verschieden. Das ermögliche „ein Erhöhen über die gemeinen Lebens-Tiefen“, bedeute aber auch weniger Individualisierung, weil das von den Figuren gelebte Leben der Alltagswelt ferner sei. Die Charaktere oder die Landschaften werden unbestimmter, idealer. Jean Paul nennt als Beispiele Romane wie den „Geisterseher, Woldemar, Ardinghello, die neue Heloise“ oder auch seinen „Titan“, zumindest in Teilen. (149) Die zweite Klasse, die deutsche Schule, erschwere dieses Ausgießen des romantischen Geistes durch die Einbettung des Geschehens und der Helden in prosaische Lebensverhältnisse. Als Beispiele werden unter anderem „Hippel, Fielding, Musäus, Hermes, Sterne“ genannt, aber auch „Goethens Meister zum Theil“ – und nicht zu vergessen „Siebenkäs“ und „Flegeljahre“, auch diese wenigstens partiell. (149) Man sieht: Reine

Erzählformen, monolithische ästhetische Lösungen gibt es hier nicht. Es geht ums Experimentieren, versuchsweise Vermischen der poetischen Möglichkeiten, um die Heuristik im Heterogenen der literarischen Gestaltungsansätze. Es geht ums immer wieder neu Ausprobieren, nicht ums Abgeschlossene, Vollkommene. Jean Pauls Roman-Panorama ist ein Labor, eine Vorschule, keine Schule fertiger, sich selbst genügender oder normativ gültiger Gattungen.

Und doch: Gerade diese Komplexität verlangt nach dem einfachen Gegenbild. Wie sieht ein Erzählen aus, das der Zeitschiene nicht zu folgen braucht, der individuellen Lebensgeschichte bis hin zu ihrem letalen Ende? Wie ein ästhetischer Raum, vom Kontinuum der Zeit befreit? Nicht als Lösung narrativer Probleme, sondern als ein Anderes, das dem modernen, zeitverfallenen Erzählen entgegengestellt wird, in dem dieses aber nie aufgeht, mit dem es sich nicht begnügen kann. Dieses Gegenbild zu entwerfen ist die systematische Aufgabe jenes Idyllen-Paragrafen. Er erklärt eine, wenn nicht die „dem Romane verwandte Dichtart“. (153) Und er ist deshalb weit mehr als eine bloße Zutat zur ersten Auflage; er ist der reflexive Ausdruck des gesteigerten Bewusstseins von der Schwierigkeit, um 1800 einen Roman oder eine Lebensgeschichte, sei es auch die eigene, zu schreiben.

Dieses immer neu sich erprobende und ausbildende Bewusstsein und die unauflösliche Verbindung von Roman und Idylle lässt sich in Jean Pauls Erzählwerk und in den es begleitenden poetologischen Bildern und Reflexionen buchstäblich vom Anfang bis zum Ende beobachten. Es versteht sich, dass hier nur einige Hinweise möglich sind.

5 Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen

Jean Pauls Beispiele sind „Wutz, Fixlein, Fibel“. (149) Der Blick sei zunächst, das Werk zurückverfolgend, kurz auf den *Quintus Fixlein* von 1796 gerichtet.²⁶ Es geht um Glück, wenn auch in der Beschränkung, dafür ist ja der Idyllenheld Experte. Über den Kreis der Spezialisten hinaus bekannt geworden sind die „drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden“ aus dem Vorwort zum *Fixlein*, das sein Autor hier „Billet an meine Freunde“ nennt: (HKA W VI/I, 3–6)

²⁶ Erste Auflage 1796, zweite Auflage 1801. Vgl. wiederum die HKA W, hier Bd. VI/I (Hg. Barbara Hunfeld und Sabine Straub) sowie den Kommentarband mit der Edition der Vorarbeiten, VI/II (Hg. Sabine Straub und Helmut Pfothenhauer).

Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äussere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtgen liegen sieht. – Der zweite ist, – gerade herabzufallen ins Gärtgen und sich da so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum, und ein Sonnen- und Regenschirm ist. – Der dritte endlich – den ich für den schwersten und klügsten halte –, ist der, mit den beiden andern zu wechseln. (4)

Von Idylle ist hier nicht ausdrücklich die Rede, wohl aber von „Kindergärtgen“, „Lerchennest[ern]“ und im weiteren auch von Himmelfahrten, den klassischen idyllischen Räumen und Bewegungsformen in ihnen. Die „Himmelfahrth“, so der Erzähler weiter, sei nur „für den geflügelten Theil des Menschengeschlechts“, also „den kleinsten“. Der zweite Bereich sei für die an den Alltag gefesselten Menschen, die „gebundnen“, für „Männer, die sich an allem erquicken, an der Wärme ihrer Stuben und ihrer Schlafmützen“. (4–5) Sie sollten sich ein Mikroskop nehmen und im ganz Kleinen die ganze Welt betrachten, in der Beschränkung, so könnte man sagen, das Glück der Lebenstotalität – kurz: „ersehen, daß ihr Tropfe Burgunder eigentlich ein rothes Meer, der Schmetterlingsstaub Pfauengefieder, der Schimmel ein blühendes Feld und der Sand ein Juwelenhaufe ist.“ (5) Denn eine solche Imaginationskraft, eine solche Realitätsverzauberungs- und Selbstbeglückungskraft wohne diesen Virtuosen der kleinen Verhältnisse inne.

Von der „Magie der Einbildungskraft“ spricht Jean Paul in einem dem *Quintus Fixlein* beigegebenen Essay, einer Art Vorschule der Vorschule der Ästhetik. Auch vom im Wind bewegten Baum ist hier schon die Rede; der Idyllenheld soll sich nicht auf den auf und ab sich im Sturm bewegenden Ästen niederlassen, „sondern auf eines seiner Blätter sich ein Nest“ aufnähen und es sich darin warm machen. (5) Quintus Fixlein, der Schulmeister und Geistliche bescheidenen Ranges sowie bescheidener Verhältnisse und Protagonist der folgenden Geschichte, muss seinen Lebenslauf nicht im Tod endigen. Nur die Einbildung davon, nämlich die fixe Idee, dass er mit 32 Jahren sterben müsse, quält ihn. Und von dieser wird er von einer Schriftsteller-Figur namens Jean Paul – ganz auf dem neuesten Stand der damaligen Experimentalseelenlehre – durch *Einbildung* kuriert. Was bleibt, sind die großen Bilder und Worte zu dem, was die Phantasie vermag, um über bedrückte Verhältnisse hinaus in den Himmel zu fahren. Aber diese Imagination macht nach den Auskünften des „Billets“ glücklicher, nicht glücklich, denn die Höhenflüge enden schnell – mit dem Fall herab ins enge Nest. Die Freude ist relativ zu den Bedingungen, welche sie hervorbringt. Die Entwicklung eines ganzen Lebens in der Zeit bis zu ihrem Ende hin erzählt diese Geschichte in diesem Idyllenraum nicht.

6 Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal

Das Schulmeisterlein *Wutz* aus Auenthal ist der Vorgänger des Konrektors und nachmaligen Pfarrers *Fixlein* in Hukelum. „Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstille, du vergnügtes Schulmeisterlein Wutz!“ (I/1, 422)²⁷ So lautet der oft zitierte Anfangssatz dieser Erzählung.

Der *Wutz* von 1791 ist, kurz nach der „Rede des todten Christus“, welche 1796 in den *Siebenkäs* eingehen wird,²⁸ und dem *Freudel* und *Fälbel*, die in „Jus de tablette für Mannspersonen“ den *Quintus Fixlein* anreichern werden, einer der ersten im engeren Sinne poetischen Texte Jean Pauls überhaupt – nach der „Essigfabrik“ seiner Satiren in den 1780er Jahren. (I/1, 15) Er wird nachträglich dem ersten Roman, der *Unsichtbaren Loge* angehängt werden. Narrativ verbunden ist er damit nur ganz oberflächlich – „durch die Heftnadel und den Kleister des Buchbinders“ notdürftig angefügt, wie der Ich-Erzähler, sich selbst persiflierend, in einer Fußnote anmerkt. (181) Denn es heißt im Roman nur, dass dieses Ich seine Erzählung gelegentlich in der Stube des Auenthaler Schulmeisters schreibe. Ansonsten ist die Idylle nur ein Addendum, kein integraler Bestandteil. Die erste Verbindung von Idylle und Roman ist vorerst nur eine Aneinanderreihung, keine Konstellation, die die Grenzen der Gattungen ineinander spiegeln würde. Das wird sich ändern: In diesem Experimentierfeld wird es, wie zu sehen war und noch zu sehen sein wird, Versuche mit der Idylle als Roman, der poetologischen Verbindung von Idylle und Roman in der Ästhetik, der Idylle statt dem Roman in der Autobiographie und dem Roman statt der Idylle im *Komet* geben. Hier also, am Anfang dieser Reihe, steht nur erst einmal das weniger komplexe Präludium.

Das Leben *und* das Sterben sei so sanft und meeresstill? Man stutzt schon bei diesem Eingangssatz. Auch das Sterben also soll ein mildes sein; die Idylle ist „eine Art Idylle“, weil sie wie der Roman eine Entwicklung, die Entwicklung erzählt, die denkbar längste, bis hin eben zum Tod – und sich damit auch dem Roman annähert. (422) Doch wie ist das möglich? Wutz hat sein Leben, wie wenig später sein Autor Jean Paul in seiner *Konjekturalbiographie*, zum Teil vorausgeschrieben. Er schreibt ja in Ermangelung der finanziellen Mittel, sie zu kaufen, seine Bücher selbst und verwendet dabei die Titel der in seiner Zeit erfolgreichen, tatsächlich erschienenen Werke. Die kennt er aus dem Leipziger Messkatalog. Und so schreibt er neben Lavaters Fragmenten, Schillers Räubern und Kants Kri-

²⁷ Hier und im Folgenden zitiert nach der Hanser-Ausgabe, ohne Sigle, mit Nennung von Abteilung/Band, Seitenzahl.

²⁸ Zur Konstellation dieser Frühschriften vgl. Pfothenhauer 2013, 85–100, 166–177.

tik der reinen Vernunft auch Goethes Werther für sich selbst. Nur dass dies unter seiner Feder auch Werthers Freuden, nicht nur dessen Leiden werden. Und so schreibt er jene Kanikularferien in „*Werthers Freuden*“ voraus, und der Lebensbeschreiber braucht sie fast nur abzuschreiben. (433) Und der Tod? Wutz trifft der Schlag. Doch wie dieses Ende literarisch gestalten? Wutz selbst hilft dem Biographen, indem er den Tod in einem Traktätchen vorher beschreibt, das dieser nur nachzuerzählen braucht, wie jener es voraus erzählt:

[N]ichts wäre schöner und leichter, als an einem heitern Tag zu sterben: die Seele sähe durch die geschlossenen Augen die hohe Sonne noch, und sie stiege aus dem vertrockneten Leib in das weite blaue Lichtmeer draußen; hingegen in einer finstern brüllenden Nacht aus dem warmen Leibe zu müssen, den langen Fall ins Grab so einsam zu tun, wenn die ganze Natur selber dasäße und die Augen sterbend zuhätte – das wäre ein zu harter Tod. (459)

Wutz selbst ist nicht nur Schriftsteller, sondern bis zuletzt auch ein großer Vorauserzähler. Das hat er mit seinem alter ego, dem Lebensbeschreiber und mit Jean Paul, der diesen ins Spiel bringt, gemein. Und so fällt dem Biographen das Schwerste, das Unsägliche zu sagen, nicht mehr so schwer. Er schildert die Sterbeminute:

– – und in dieser zitternden Minute knisterte der Monatzeiger meiner Uhr und fuhr, weils 12 Uhr war, vom 12^{ten} Mai zum 13^{ten} über Der Tod schien mir meine Uhr zu stellen, ich hörte ihn den Menschen und seine Freuden käuen, und die Welt und die Zeit schien in einem Strom von Moder sich in den Abgrund hinabzubreckeln! ... (460)

Der Autor bietet Bilder und Worte auf, die an Kraft jener apokalyptischen Vision vom toten Christus in nichts nachstehen und die noch fast zweihundert Jahre später Peter Handke inspirieren werden.²⁹ Sie sollen denen seines schreibenden Kollegen Wutz würdig sein. Der Erzähler lässt diesen dann in seiner Todesminute Frühlingsphantasien haben. Und „endlich stürzte“, so heißt es da, „der Todesengel den blassen Leichenschleier auf sein Angesicht und hob hinter ihm die blühende Seele mit ihren tiefsten Wurzeln aus dem körperlichen Treibkasten voll organisierter Erde“ (461) Wutz darf, literarisch so gut aufgehoben, sanft sterben. Und am Ende kann man sagen: „Als er noch das Leben hatte, genoß ers fröhlicher wie wir alle.“ (462)

29 Zur zitternden Minute bei Handke vgl. Pfothenhauer 2023, 199–214: hier 212.

7 Leben Fibels

Jean Paul schreibt sich in seinen Erzähler und dessen erzählte Figur, den schreibenden Wutz, selbst ein: Schreiben als Ich-Vervielfältigung ist von Anfang an Jean Pauls Projekt. Nicht anders im *Leben Fibels, des Verfassers der bienrodischen Fibel*. Fibel, der ja als Erfinder seiner Lese-Fibel noch vor der Bibel kommt, weil er mit ihr die Schüler und künftigen Leser diese allererst verstehen lehrt, Fibel, der damit fast an die Stelle des lieben Gottes rückt, dieser Fibel also ist gleichsam der Protoschriftsteller. 1804, nach der Fertigstellung der ersten Auflage der *Vorschule*, beginnt Jean Paul mit seiner Niederschrift, 1811, kurz vor der Arbeit an der zweiten Auflage, endigt er dieses Buch.³⁰ Die Figur „Jean Paul“ ist Fibels Lebensbeschreiber – der verfasst eine Biographie, zusammengeleimt aus der Makulatur von zahlreichen Büchern, welche Fibel zwar nicht wie Wutz, mit den Titeln der großen Werke anderer, nach eigenem Gutdünken selbst geschrieben, die er aber sehr wohl von andern übernommen und mit seinem Namen zum Druck gebracht hatte.³¹ Und schließlich lässt Fibel unter der Leitung seines Compagnons, eines Magister Pelz, sogar eine „biographische Akademie“ ins Leben rufen, die Fibels Leben in zahlreichen Bänden einer „*Biographia Fibeliana*“ aufschreibt und Fibel selbst dazu anhält, ein biographie-würdiges Leben zu führen, damit es auch künftig genug aufzuschreiben gebe. (HKA W VII/I, 86, 89) Und als es schließlich ans Sterben gehen soll, hilft wiederum der sich in seine Figur einschreibende Schriftsteller dem Schriftsteller, der seine Figur ist. Er lässt ihn weiterleben, bis er mehr als 125 Jahre alt ist. Und er sucht ihn, „ein trefflich steinaltes Männchen“, auf, um für sein Lebens-Buch alles von früher und vom Jetzt des Alters und des doch dann endlich nahenden Todes zu erfahren. (119) Und er malt ihn fast unwirklich sanft, den Alten und seinen Tod. „Eben bauete in Abend“, so heißt es zum Schluss, von allem, nur nicht vom Ende redend,

die Morgensonne einen Regenbogen mit allen Farben in den frühen Tag hinein, und der Morgen glühte noch mit seiner einzigen rothen nach; und Morgen und Abend, Anfang und Ende, die Farbentore der Zeit und der Ewigkeit standen gegen einander aufgethan, und beide führten nur aus Himmel in Himmel. Ich blieb so lange stehen, bis der Greis den letzten [...] Vers seines Morgenliedes ausgesungen: Bereit, den Lauf zu schließen / Auf deinen Wink, o Gott! / Und lauter im Gewissen: / So finde mich der Tod. –
Dann zog ich meine Straße langsam weiter. (133)

³⁰ Vgl. Pfothenhauer 2013, 340–350. Dazu ausführlich das Vorwort von Alexander Kluger zur Entstehungsgeschichte in HKA W VII/II, 1–42.

³¹ Siehe „Vor-Geschichte, oder Vor-Kapitel“ und „21. Judas-Kapitel“, HKA W VII/I, 4–10 und 81–86.

Die Erzählung ist zu einer Art Roman mit einer Art Entwicklung und einer Art Ende gerundet. Aber um den Preis, das Wirkliche im Überwirklichen zu verflüchtigen. Ein letztendlich geglücktes Amalgam von Idylle und Roman ist das nicht. Jean Paul hat jahrelang mit sich selbst um diesen Schluss gerungen. Erste Notizen finden sich bereits im Nachlassheft 1 vom Oktober 1806.³² In Band 7 und 8 aus der ersten Jahreshälfte 1811³³ ist die Dauergrübelelei darüber noch nicht abgeschlossen.

Im Band 4 des handschriftlichen Nachlasses vom August 1809 steht der bemerkenswerte Satz: „Wie oft beschrieb ich schon *das Sterben und der Leser dachte nicht an seines wie ich nicht an meines*; wir werden *uns denn* es irgendwo and. erzählen müssen“. (HKA W VII/II, 221) In der Tat: Wenn es ernst wird, wenn es um das gelebte Leben geht, das eigene oder das der andern, reichen solche wolkigen Erfindungen nicht mehr aus. Dann wird anders erzählt werden müssen. Und das heißt: Das Verhältnis von Idylle und Roman muss anders gefasst werden.

8 „Selbst-Lebensbeschreibung“ in Engführung mit einem neuen Roman

Jean Paul denkt fortwährend darüber nach und bereitet die zweite Auflage der Ästhetik mit jenen Paragraphen über Roman und Idylle vor. Und er konzipiert eine „Selbst-Lebensbeschreibung“³⁴ und sinniert über die Engführung mit einem neuen Roman, den er vorläufig nach dem Namen oder Beruf von dessen zunächst noch unscharf konturierten Protagonisten „Happel“ oder „Apotheker“ nennt. Man erinnere sich noch einmal an das *Vaterblat*: „1811 den 19ten July endlich den *Fibel* geendigt“; „1812 Jenner“: „Ende März 1 Bd. *Vorschule* angefangen“; „1812 July 2 Bd. Der *Vorschule* angefangen“; „1813 [...] den 21ten den *Happel* auszuarbeiten angefangen. Unter Happel wird der erschienene *Komet* gemeint“. (SW HKA II/6.1, 887)

Im *Vita-Buch*, Jean Pauls Sammlung von Bemerkungen zu einer Selbstbiographie,³⁵ findet sich bereits im Februar 1810 der Eintrag: „Ich bin nicht der Mühe werth gegen das, was ich gemacht.“ (SW HKA II/6.1, 704) Das gelebte eigene

³² Vgl. Pfothenhauer 2013, 348–350. Genauer dazu: HKA W VII/II, 179–192; dass im Sarg seine Biographie zu finden gewesen sei, wird da erwogen; oder, dass er auf sein Sargbrett gemalt gewesen sein könne.

³³ Vgl. HKA W VII/II, 273–289 und 293–309.

³⁴ So im Brief an Pfarrer Vogel, SW HKA III/6, 149.

³⁵ Vgl. SW HKA II/6.1 678–771 und den Kommentar dazu in SW HKA II/6.2, 311–315. Diese Sammlung von Bemerkungen zur Autobiographie entstand zwischen 1804 und 1823, vgl. SW HKA II/6.2, 311–312.

Leben, so heißt das, verschwindet an Bedeutung hinter den gemachten, erdichteten Leben. Aber das schreibt Jean Paul, weil ihm diese Inkongruenz von gelebtem und erfundenen Leben keine Ruhe lässt. Warum nicht auch dem eigenen Leben durch Machen, durch literarische Gestaltung, einen Wert geben? In jenem Brief an Pfarrer Vogel vom November 1810 kündigt er ja dann bereits eine „nahe Selbst-Lebensbeschreibung“ an. (SW HKA III/6, 149) „Lebensbeschreibung von Johann Paul Fr. Richter“ heißt es im September diesen Jahres auch in jenem *Vita-Buch*. (SW HKA II/6.1, 726)³⁶ Parallel zum *Vita-Buch* werden in den folgenden Jahren „Studienhefte zu dem Roman ‚Der Komet‘“ geführt. (SW HKA II/6.1, 412–507) Dort heißt es etwa – wahrscheinlich 1816³⁷ – gleich zu Anfang: „Der Held ist mit dem Jean Paul zu verschmelzen“. (SW HKA II 6.1, 413) Auch „Der Apotheker, eine Wochenschrift“ von 1816 ist eine solche Komplementär-Sammlung. Dort finden sich wiederholt Einträge wie: „Inhalt der zweiten Woche: 1) Marggraf 2) Richters Leben p“ oder „Der Apotheker. Eine Wochenschrift mit zwei Lebensbeschreibungen“, oder „Mein und Marggrafs Leben fang ich in Einer Woche an“. (522)

Über mehrere Jahre also war nun geplant, die fällige Selbstbiographie zu ermöglichen, indem der Fortgang der Geschichte und die Entwicklung des Lebens, also das Dasein in der Zeit, einem Apotheker namens Marggraf oder Happel zugeschrieben werden sollte, der dem Ich gliche, es überbieten, von ihm ablenken, es vom linearen Fortgang entlasten sollte. So hätte dieses gegenüber der Gestaltung sperrige eigene Leben wohl ästhetisierbar werden sollen, ohne in seiner Darstellung allzu sehr im Kontingenten, bloß Soseienden, Unpoetischen verhaftet bleiben zu müssen.

9 Lebensbeschreibung als Kindheitsidylle versus Roman *Der Komet*

Jean Paul musste diesen Plan bald wieder aufgeben. Ab 1818 zerfällt das Projekt in eine Lebensbeschreibung als Kindheitsidylle und in einen Roman, der nun *Der Komet* heißt. Im *Vaterblat* liest man: „1818 [...] den 14ten Juli mein Leben angefangen“. (SW HKA II/6.1, 888)³⁸ Die literarische Lebensbeschreibung ist zum separaten Text geworden. Wenig später dann: „1819 [...] Biographie den 22 Jenn. abgebrochen“. (889) Die Fortsetzung über die Kindheit und die Idylle hinaus misslingt. Die

³⁶ Vgl. dazu auch Pfothenauer 2004, 476–489.

³⁷ Vgl. SW HKA II/6.2, 287.

³⁸ Zur Entstehungsgeschichte der *Selberlebensbeschreibung* siehe ausführlich Berend in der Einleitung zu seiner Edition in SW HKA II/4, XXIII–XXXIII.

idyllisierende Autobiographie bleibt Fragment. Nur der Roman entwickelt sich zunächst weiter – bis auch er unbeendet aufgegeben wird.

„*Marggraf* fortgesetzt“, heißt es dann im selben *Vaterblat* lapidar. Und: „1820 Den ersten Band des *Kometen* 246 [...] seiten [!] stark den 21 Apr. nach Heidelberg gesandt“. ³⁹ Der Apotheker wird nun Nikolaus genannt, Marggraf ist sein Familienname. Er verfügt über wunderbare Fähigkeiten, die es ihm erlauben, im Leben scheinbar unbeschwert voranzukommen: Er vermag sich ganz in seine Phantasiewelt zu versinnen; und das Vermögen, Diamanten herzustellen, verschafft ihm die materielle Grundlage für dieses überwirklich leichte Dasein. Er zieht mit seinem Gefolge aus, um überschwänglich die Welt zu erobern. Ein Kandidat der Theologie namens Richter gesellt sich ihm bei, die Schreibtafel in der Hand. Dies ist der Figurenrest, der von der Beschreibung des eigenen Lebens noch bleibt. ⁴⁰

10 Selberlebensbeschreibung

Die Selbstbiographie erscheint als *Selberlebensbeschreibung* erst posthum, 1826, in der von Christian Otto herausgegebenen Sammlung *Wahrheit aus Jean Paul's Leben*. ⁴¹ Die Kindheit wird in den ersten drei Kapiteln, denen über „Wonsiedel“, Joditz und Schwarzenbach, schwelgerisch gestaltet. ⁴² Die geplanten folgenden Abschnitte misslingen. Schon die Vorarbeiten zu Kapiteln über Hof oder die Studenten- und Kandidatenzeit in Leipzig sind dürftig. ⁴³ Das fortschreitende Leben lässt sich als Idylle nicht mehr und als Roman kaum noch gestalten. Doch die Kindheitsidylle selbst setzt nach der Theorie in der zweiten Auflage der *Vorschule* auch den Maßstab für die poetische Praxis dieser Gattung in der Zukunft.

Besonders die Joditzer Zeit von 1765 bis 1776, die in der zweiten „Vorlesung“ geschildert wird, erscheint im Text als eine solche Kindheitsidylle, inszeniert als „Idyllenjahr“, aufgeteilt in vier „Idyllenquatermber“, „jeder ein kleiner Vorhimmel des nächsten“. (I/6, 1061–1062) ⁴⁴ Die Räume – die Wohnstube, der Pfarrgarten – sind eng, die Zeitspannen – die Schule, der häusliche Unterricht, der Gottesdienst – sind kurz; aber voller Glück und Reichtum des Erlebens: Im Winter drinnen im Pfarr-

³⁹ Vgl. SW HKA III/8, 23. Jean Paul schickt den Text offenbar zunächst an die Familie des Theologie-Professors Paulus in Heidelberg. Der Verleger ist aber Georg Reimer in Berlin.

⁴⁰ Dies geschieht jedoch erst im zweiten Bändchen (hier: 13. Kapitel).

⁴¹ *Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, Heftlein 1, Hg. Christian Otto, Breslau 1826.

⁴² Zu den Vorarbeiten siehe SW HKA II/4, 357–383.

⁴³ Vgl. SW HKA II/4, 372–373.

⁴⁴ Die *Selberlebensbeschreibung* wird hier und im Folgenden nach der Hanser-Ausgabe mit Nennung von Abteilung/Band, Seitenzahl zitiert.

haus, ganz mit Leben erfüllt, „unter dem Ofen ein Taubenstall, an den Fenstern Zeisig- und Stieglitzenhäuser, auf dem Boden die unbändige Bullenbeißerin [...] und ein Spitzhund [...]“, im Kircheninnern das geheimnisvolle Halbdunkel, bevölkert mit den Gespenstern der inneren, phantastischen Welt, der Hof im Frühling und Sommer als Schauplatz der ersten Seelenromane einer scheuen, immer auf Abstand bedachten Liebe, blatternarbige Schönheiten nicht aus-, sondern einschließend. (1062) Und auch den Herbst schildert das kleine Ich mit einer eignen „Vorneigung zum Häuslichen, zum Stilleben, zum geistigen Nestmachen“, kurz: als

ein häusliches Schaltier, das sich recht behaglich in die engsten Windungen des Gehäuses zurückschiebt und verliebt, nur daß es jedesmal die Schneckenschale breit offen haben will, um dann die vier Fühlfäden nicht etwa so weit als vier Schmetterlingsflügel in die Lüfte zu erheben, sondern noch zehnmal weiter bis an den Himmel hinauf[...]. (1080–1081)

Der spezifische Idyllen-Sinn, der närrische Bund „zwischen Fernsuche und Nahe-suchen“ wird ausgebildet. Und, ebenso wichtig, der Sinn für das Schreiben und das Geschriebene, der Schriftsteller-Sinn, ein „Haus- und Winkelsinn“, der, wie ausdrücklich betont wird, sich später fortsetzt „in Wutz und Fixelin und Fibel“. (1081–1082) Die dritte „Vorlesung“, welche sich der Adoleszenz in Schwarzenbach 1776 bis 1779 widmet, einem Örtchen, etwas größer als Joditz und wie dieses nahe an Hof, damals ein Städtchen eher als eine Stadt. Dort wird, Sprachen lernend, mit Buchstaben und Wörtern jongliert,⁴⁵ werden Zettelkästen angelegt und Exzerpte gefertigt, wird gelesen quer durch die Weltliteratur – die Voraussetzungen werden geschaffen, das Leben, das Idyllen-Leben zumal, nicht nur zu leben, sondern sich selbst im Kopf und im Herzen zu schaffen und damit, in der Schrift, für immer zu sichern.

Aber dieses Glück ist eben, wie alles Idyllen-Dasein, begrenzt. Die Schwarzenbach-Vorlesung endet mit dem ersten Abendmahl, dem „Bürgerwerden in der Gottes-Stadt“, wie es am Schluss heißt. (1100) Kapitel über „Hof Gymnasium“, „Leipzig Student“, „Hof Kandidat“ werden vorbereitet,⁴⁶ jedoch nie geschrieben.

„Schlechterdings nicht [Nicht] gewinnen kann ein Autor durch seine Lebensbeschreibung, wenn er auch nur [?] wahr ist“, heißt es in einer der Notizen des Faszikels 23.⁴⁷ „Stets muß er die Poesie seiner [geschriebenen] Werke in die Poesie seiner [gethanen] Werke übersetzen.“ Und in den getanen Werken, dem gelebten Leben, die Poesie finden, das ist nicht so leicht, wenn dieses weitergeht, wenn es sich in der Zeit entwickelt und schließlich gar aufs Ende zugeht.

⁴⁵ Vgl. I/6, 1090–1091.

⁴⁶ Vgl. dazu die Vorarbeiten in SW HKA II/4, 372–373.

⁴⁷ SW HKA II/4, 377. Die Flut von diakritischen Zeichen, die die unsichere Lesart markiert, kann hier nicht angemessen wiedergegeben werden.

11 Der Komet

Der Komet, der Roman, der an die Stelle tritt, enthält kaum noch Idyllisches. Bevor der Text mit dem dritten Band abbricht, erwächst dem Apotheker-Sohn Nikolaus Marggraf noch einmal ein ernstzunehmender Gegenspieler. Es ist der „Ledermann“, ein ganz in Tierhaut gekleidetes Ungetüm, der sich auch als Sohn des Satans sieht und als Wiedergänger Kains, des Brudermörders und Weltverächters. Schließlich wird er magnetisiert, und es erwacht in ihm noch einmal ein Kinderbewusstsein. Eine „liebliche, herzliche Stimme“ spricht aus ihm, welche von fern an alte, idyllische Zustände in seiner Kindheit erinnert, und er liebt alle Sterblichen und hasst niemanden mehr. (I/6, 1002–1003)⁴⁸ Aber kaum schlägt die Uhr und ruft das „Kindtaufglöckchen“ wach, so erwacht der Unglückliche und wird wieder böse und begrüßt freudig seinen Vater Beelzebub. Alle an dieser Szene Beteiligten treten weit zurück vor Entsetzen. „Entsetzen“ ist das letzte Wort des Roman-Fragments, des letzten Roman-Versuchs Jean Pauls. (1004)

Die Idylle ist im Roman kaum mehr vorhanden. Sie ist auf eine Schwundstufe eingeschrumpft. Am Anfang tritt sie in Erscheinung, in der Kindheit des Nikolaus Marggraf, und am Schluss, in der künstlich herbeigeführten kurzen und vergeblichen Rückerinnerung des Ledermannes. Aber diese Schwundstufe ist nur ein äußerster Punkt in einem weiten Panorama, welches Jean Paul in seinem Werk aufspannt, ein Panorama, in dem die möglichen Konstellationen von Idylle und Roman immer neu abgeschritten und erprobt werden. Der Roman will die Idylle als sein stillgestelltes, beruhigtes Pendant, und die Idylle den Roman als die Ausweitung ihres Raumes und die Überschreitung ins Zeitliche hinein. Dies markiert das Feld, in welchem sich der Roman des neunzehnten Jahrhunderts abspielt. Der *Komet* ist als bittere Donquijoterie, als Humoreske, kein Stilvorbild für dessen poetische Realisierung. Anschlussfähig für das Gestaltungsreservoir des Romans dürfte eher der *Siebenkäs* als protorealistic Eheroman oder der *Katzenberger* als kauzige Charakterstudie gewesen sein.

In jedem Fall aber bleibt das beschränkte Vollglück, seine Verheißung und seine Unzulänglichkeit, damit aber auch die Herausforderung, es zu überschreiten, und das Risiko wiederum, narrativ in der bloßen Prosa gegebener Verhältnisse zu verharren, das Aufgabenfeld des Romans der nächsten Jahrzehnte. Jean Paul hat dafür die Maßstäbe gesetzt – in der ästhetischen Theorie, also seinen Überlegungen zur Idylle und zum Roman, und in der literarischen Praxis, im unablässigen Wechselspiel von Idylle und Roman.

⁴⁸ *Der Komet* wird nach der Hanser-Ausgabe zitiert.

12 Nachtrag

Jean Paul kommt am Ende seines Schriftstellerdaseins noch ein letztes Mal auf die Ästhetik zurück. Die *Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* von 1825 enthält – eingebettet in eine „Kleine Bücherschau“ mit Neuausgaben von Vorreden und Rezensionen, unter anderem zu E.T.A. Hofmanns *Fantasiestücken* oder zu Madame de Staëls *De l'Allemagne*⁴⁹ – noch einmal Bemerkungen zum zwölften Programm „Ueber den Roman“.⁵⁰ In ihnen schreibt der fast schon erblindete, todkranke Jean Paul noch ein paar Worte über die neueste Romanproduktion. Er spottet über die „Vielschreiberei“ der jungen Autoren, über die „Schutthaufen von Begebenheiten“ und die „Leerheit und Alltäglichkeit“ in ihnen – nicht ohne einen Seitenhieb gegen die Hervorbringungen von „bodenloser, phantastischer, mystischer, frömmelnder Romantik“ aus dieser Zeit. (HKA W V/III, 241–242) Über die Idylle aber findet sich da nichts mehr.

Die *Kleine Nachschule* schließt jedoch mit einer „*Himmelfahrt-Woche*. Vorlesung an und für mich. *Ueber die Dichtkunst*“. (264–265)⁵¹ Es sind die letzten von Jean Paul selbst veröffentlichten Zeilen. In ihnen kommt er noch einmal auf jene Himmelfahrten des gedrückten Lebens des Paragraphen 73 der *Vorschule* zurück, auch wenn er sie nicht mehr Idyllen nennt. Es ist ein Hymnus auf die in uns wohnende Kraft, die für uns „eben so wol Himmel als Höllen bauen kann“: „die Phantasie“. Sie solle die „Gegenfüßlerin des Lebens werden“ und nicht nur die Freuden vergrößern und die Schmerzen verkleinern, sondern auch beide verklären. (264) Der große Dichter Byron habe sein Leben und Dichten durch Missbrauch der Phantasie leider wie in einem Hohlspiegel in- und auseinandergezerrt. Aber auch er, der gegenwärtige Schreiber, habe zu oft offene Gräber statt offene Himmel gezeigt. Das „tiefe Blau des Himmels“ solle der Dichter malen, nicht bloß das nahe Grün der Erde. Die Mühe sei für die absterbenden Kräfte und Augen kleiner als „die Ernte für die Freunde [s]eines Herzens“. Der Mensch sei in seinem Spätleben, so heißt es trotz allem zuversichtlich, der ihm verwandten Eintagsfliege darin ähnlich, „daß er, wie sie, Jahre lang im Dunkel des Thons und des Wassers verbringend, die letzten paar Abendstunden in dem warmen Glanze der untergehenden Sonne tanzt.“ (265) Ob Jean Paul das in seinen gedrückten letzten Altersmonaten vergönnt war, sei dahingestellt. Die letzten zu Papier gebrachten Worte klingen trotzig, aber auch verzweifelt. Was jedenfalls bleibt, ist die physische „Himmelfahrt“ im November jenes Jahres 1825.

⁴⁹ Vgl. SW HKA I/16, 288–293, 297–328.

⁵⁰ Hier nach HKA W V/III; vgl. zur Entstehungsgeschichte: SW HKA I/16, LX–LXIV.

⁵¹ Im Original im Sperrdruck.

Bibliographie

Jean Paul-Ausgaben

- Jean Paul. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Helmut Pfothenhauer und Barbara Hunfeld. Tübingen: Max Niemeyer, seit 2008; Berlin und Boston: De Gruyter, seit 2013. (Zitiert als HKA W)
- „Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen nebst einem Mustheil und einigen Jus de tablette. Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein. Edition der Druckfassungen von 1796/1801 und 1797/1826. Text“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/I. Hg. Sabine Straub und Barbara Hunfeld. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.
 - „Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen. Edition der handschriftlichen Vorarbeiten und Kommentar“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/II. Hg. Sabine Straub und Helmut Pfothenhauer. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021.
 - „Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel. Edition der Druckfassung von 1811. Text“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VII/I. Hg. Alexander Kluger. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.
 - „Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel. Edition der Druckfassung von 1811. Kommentar“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VII/II. Hg. Alexander Kluger. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.
 - „Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Edition der Druckfassungen von 1804 und 1813 in synoptischer Darstellung. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Edition der Druckfassung von 1825. Text“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/I–III. Hg. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.
 - „Vorschule der Aesthetik. Edition der handschriftlichen Vorarbeiten“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/IV. Hg. Florian Bambeck. Berlin, Boston: De Gruyter, erscheint 2025.
- Jean Paul. *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Eduard Berend. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, seit 1927, Berlin: Akademie-Verlag, seit 1952. (Zitiert als SW HKA)
- Abteilung (I). *Zu Lebzeiten des Dichters erschienene Werke*. Hg. Eduard Berend. 18 Bde. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger; Berlin: Akademie-Verlag, 1927–1963.
 - Abteilung (II). *Nachlaß*. 5 Bde. Hg. Eduard Berend. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger, seit 1927; Bd. 6, 7. Hg. Götz Müller und Winfried Feifel. Weimar, Stuttgart: Hermann Böhlhaus Nachfolger, seit 1996; Bd. 8. Hg. Winfried Feifel. Weimar, Stuttgart: Hermann Böhlhaus Nachfolger, 2000; Bd. 9, 10. Hg. Petra Zaus und Birgit Sick unter der Leitung von Helmut Pfothenhauer. Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger/Stuttgart: Metzler, 2008–2010.
 - Abteilung (III). Briefe von Jean Paul. 9 Bde. Hg. Eduard Berend. Berlin: Akademie-Verlag, 1952–1961.
 - Abteilung (IV). Briefe an Jean Paul. 9 Bde., darunter 2 Teilbände. Hg. Markus Bernauer, Dorothea Böck, Angela Goldack, Petra Kabus, Monika Meier, Norbert Miller, Jörg Paulus, Michael Rölcke, Angela Steinsiek. Berlin: Akademie-Verlag, 2004–2013; De Gruyter Akademie Forschung, 2015–2017.

- Jean Paul. *Werke [Hanser-Ausgabe]*. Hg. Norbert Miller. München: Hanser, seit 1960. (Zitiert ohne Sigle, Nennung von Abteilung/Band)
- 1. Abteilung (I). Werke. 6 Bde. Hg. Norbert Miller. München: Hanser, seit 1960.
 - 2. Abteilung (II). Sämtliche Werke. Jugendwerke und vermischte Schriften. 4 Bde. Hg. Norbert Miller, Wilhelm Schmidt-Biggemann. München: Hanser, 1974.
- Jean Paul. *Die unsichtbare Loge. Eine Biographie. Zweiter Theil*. Berlin: in Karl Matzdorffs Buchhandlung, 1793. https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/paul_loge02_1793 (13. März 2024).
- Jean Paul. *Die unsichtbare Loge. Eine Biographie*. Text der Erstausgabe von 1793 mit den Varianten der Ausgabe von 1826, Erläuterungen, Anmerkungen und Register. Hg. Klaus Pauler. München: Edition Text + Kritik, 1981.

Weitere Quellen

- Bernauer, Markus (Hg.). *Der handschriftliche Nachlaß Jean Pauls und die Jean-Paul-Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz*. 2 Teile in 2 Bänden. Bearb. Lothar Busch, Ralf Goebel, Michael Rölcke und Angela Steinsiek. Mitarb. Ralf Breslau. Wiesbaden: Harrassowitz, 2002–2011.
- Herder, Johann Gottfried. „Theokrit und Geßner“. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1.: „Frühe Schriften 1764–1772“. Hg. Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1985, 351–361.
- Otto, Christian und Ernst Förster (Hg.). *Wahrheit aus Jean Paul's Leben, Heftlein 1–8*. Breslau: Josef Max und Komp., 1826–1833.

Forschung

- Berend, Eduard. *Jean Pauls Ästhetik*. Berlin: A. Duncker, 1909.
- Böschenstein-Schäfer, Renate. *Idylle*. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Frei Gerlach, Franziska. „Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg“. *JbJPG* 55 (2020): 1–33.
- Hunfeld, Barbara, Helmut Pfotenhauer und Birgit Sick. „Die neue historisch-kritische Ausgabe von Werken Jean Pauls“. *JbJPG* 43 (2008): 15–39.
- Pfotenhauer, Helmut. „Wo möchten Sie leben?“ – „In der Erzählung.“ – „Wann möchten Sie leben?“ – „Zur Zeit der Erzählung.“ – „Wozu möchten Sie leben?“ – „Für die Erzählung.“ Peter Handke, 199–214“. *Lebenserschreiber. Radikale Autorschaft seit dem 18. Jahrhundert. Essays*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023: 199–214.
- Pfotenhauer, Helmut. *Das Leben als Schreiben*. Biographie. München: Hanser, 2013.
- Pfotenhauer, Helmut (unter Mitarbeit von Thomas Meißner). *Jean Paul. Lebenserschreibung. Veröffentlichte und nachgelassene autobiographische Schriften*. München: Hanser, 2004.
- Pfotenhauer, Helmut. Bilderfluch und Bilderflut. Zu Jean Pauls *Hesperus*. *JbJPG* 31 (1996): 9–21.
- Sprengel, Peter (Hg.). *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkung Jean Pauls in Deutschland*. München: C.H. Beck, 1980.

Klaus Müller-Wille

Abgründige Idyllik. Jens Baggesens *Parthenäis* (1803) als Gattungsexperiment

1 „Eine ganze Möbelkammer alter Fantasien“ – Jens Baggesens *Parthenäis* oder *Die Alpenreise*

Achim von Arnim ist nicht gerade zimperlich mit dem dänischen Autor Jens Immanuel Baggesen umgegangen. In seinem Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) benutzt er die Figur des Waller, um Baggesen auf bitterböse Weise zu karikieren. Dabei unterlässt es Arnim auch nicht, sich über das „groß[e] idyllisch[e] Gedicht in Hexametern“ lustig zu machen, welches der vor Selbstbewusstsein strotzende Waller in der Fiktion vergeblich vorzuführen versucht:

Wirklich erinnerte auch die Gräfin gähnend, daß es spät sei wirklich ist es auch heute zu spät, der schönen Gräfin noch meine Schäfer-Odyssee vorzulesen. Der schöne gewogene Takt meiner Hexameter brächte sie ganz zum Schläfe; es sind die besten die je in deutscher Sprache verfaßt worden. Ich habe ein eigenes Ohr dafür, selbst Voß hat mir längst den Preis zuerkannt; kraft sechzig destillierter Eierschnäpse bin ich hinter das Geheimnis dieses Pfiffes gekommen. Sie glauben nicht, wie unterhaltend die Reise des Schäfers durch Spanien Frankreich und Deutschland, wie lächerlich er alles in seiner Einfalt faßt, wie wunderlich er sein Haus wiederfindet, wo unterdessen der Feind gehaust. – Mit diesen Worten ging er [Waller] zur Türe, blickte aber noch einmal mit seinen verdrehten Augen zurück [...]. Der Graf konnte sich doch nicht enthalten, auszurufen, als er bedachte, wie viel der Mensch so bedeutsam geallerleit und doch sogar nichts gegeben; dieser sei eigentlich kein Fantast, sondern ein Faselant, der mit einer ganzen Möbelkammer alter Fantasien herum hausiere. (Arnim, Gräfin Dolores, 304–305)

Es braucht nicht viel Phantasie, um die hier verballhornte „Schäfer-Odyssee“ auf das „idyllische Epos“ zu beziehen, das Baggesen auf Deutsch verfasste und zum ersten Mal 1803 unter dem Titel *Parthenäis* oder *Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in neun Gesängen* bei Vollmer publizierte. (Abb. 1) Ganz so einschläfernd wie im Roman Arnims beschrieben kann die Wirkung des Epos auf das zeitgenössische Publikum nicht gewesen sein.¹ Die häufig mit ansprechenden Illustrationen

1 Ausführlich zur komplexen Publikationsgeschichte der *Parthenäis* vgl. Zürcher 1912, 10–41. Leider sind nur wenige Handschriften zur *Parthenäis* bewahrt. In der Universitätsbibliothek Kiel liegen einige wenige handschriftliche Entwürfe zu einzelnen Gesängen der späten Leipziger Ausgabe, handschriftlich korrigierte Auszüge aus der Amsterdamer Ausgabe sowie eine Art Konkordanz, nach der die Söhne Baggesens die posthum publizierte Ausgabe erstellt haben. Eine rund

verlegte *Parthenäis* gehört zu den erfolgreicherer Texten Baggesens. Schon 1808 wurde eine nur leicht variierte Fassung unter dem neuen Titel *Taschenbuch für Damen. Parthenais oder Der Jungfrauen Wallfahrt zur Jungfrau. Ein Idyllisches Epos in 9 Gesängen* bei Vollmer wieder abgedruckt. Ein Jahr vorher erschien eine ebenfalls als *Taschenbuch für Damen* vertriebene, erweiterte Variante im Kunst und Industrie Comptoir in Amsterdam, welche den ursprünglichen Titel *Parthenäis oder Die Alpenreise* bedient, nun aber ein erweitertes *idyllisches Epos in Zwölf Gesängen* präsentiert. (Abb. 2) Auch von dieser als Amsterdamer-Fassung bekannten Auflage gibt es mehrere Versionen, von denen eine 1812 (vermutlich als unerlaubter Nachdruck) bei Vollmer und eine 1819 bei Brockhaus in Leipzig erscheint. Neben diesen deutschen Drucken wird 1810 eine von Claude Fauriel besorgte französische Fassung unter dem Titel *La Parthénéide* publiziert.² (Abb. 3) Vermutlich hat diese Ausgabe, bei der Fauriel die einzelnen Abschnitte nach einer strengeren Chronologie anordnet, Rückwirkungen auf die letzte als Leipziger-Fassung titulierte Publikation des idyllischen Epos gehabt, die 1836 im Rahmen der von den Söhnen Baggesens besorgten Edition der *Poetischen Werke in deutscher Sprache* des Autors wiederum bei Brockhaus veröffentlicht wurde und bei der Vor- und Rücksprünge im Geschehen ebenfalls erheblich reduziert sind.

Die fortlaufenden Änderungen, die mit diesem grob skizzierten Transmissionsgeschehen einhergehen, betreffen nicht nur orthographische und stilistische Korrekturen, sondern auch die Anordnung der Gesänge sowie umfassende inhaltliche Ergänzungen und Streichungen. Im Gegensatz zu Baggesens dänischen Werken und seiner Faust-Parodie ist der deutsche Text nicht wieder aufgelegt oder gar editiert worden. 1965 erschien lediglich eine Erstübersetzung ins Dänische, die Fleming Dahl anlässlich des 200jährigen Geburtstags Baggesens besorgte.

Trotz der erheblichen Variationsbreite in der konkreten Ausgestaltung des Epos kreisen alle Versionen der *Parthenäis* um eine ähnliche Diegese. Der Berner Patriarch Andros von Bonal beauftragt Nordfrank, einen jungen Freund der Familie, sich mit seinen drei Töchtern Cynthia, Dafne und Myris auf eine Wanderung zur Scheidegg des Tschuggen zu begeben. Von dort aus sollen die jungen Leute einen

80 Seiten umfassende handschriftliche Fassung, die in der Forschung bislang völlig unbeachtet blieb, ist an der Staatsbibliothek Berlin bewahrt. Es handelt sich vermutlich um eine Vorlage für Fauriels Übersetzung.

² Die Übersetzung Fauriels hat als mustergültiges Beispiel für einen komplexen Kulturtransfer Aufmerksamkeit in der jüngeren Forschung auf sich gezogen (vgl. Hoff 2014 und Schöning 2014). Fauriel vermittelt vermutlich auch den Kontakt zu Alessandro Manzoni. In der *Biblioteca del Centro nazionale di studi manzoniani* ist ein Exemplar der Amsterdamer-Fassung erhalten, in dem Baggesen ein sechseitiges, handschriftlich verfasstes, deutsches Widmungsgedicht „Parthenëis an Mansoni“ an Manzoni einfügt (siehe Bibliographie).



Abb. 1–3: Titelblätter von Jens Baggesens *Parthenäis* der Ausgaben von 1803, 1807 und der französischen Übersetzung von Claude Fauriel von 1810.

erhebenden Blick auf die Jungfrau werfen und im Schoß der Natur den Geburtstag ihrer Mutter feiern. Natürlich verfolgt der Vater weitreichendere Absichten. Er sieht die Wanderung als eine Art Prüfung seines zukünftigen Schwiegersohns an und erhofft sich, dass die Reise buchstäblich durch eine Verlobung zwischen Nordfrank und seiner jüngsten Tochter Myris gekrönt wird, die in der freien Natur im Schatten der Jungfrau stattfinden soll. Der bürgerliche Familienausflug gewinnt Abenteuerqualitäten, da sich eine ganze Reihe von Vertreterinnen und Vertretern der klassischen griechischen Mythologie einfinden, um den Erfolg von Nordfrank zu verhindern oder ihn zu protegieren. Während sich Hermes und Eros darum bemühen, Nordfrank vom Weg abzubringen, fungieren Apoll und Urania als Helferfiguren. Auch wenn sich Baggesen darum bemüht, die Alpenregion entsprechend als neuen Olymp zu inszenieren, in dem die griechischen Gottheiten eine neue Heimat gefunden haben, scheut er auch nicht davor zurück, dieses Personal um Sagengestalten aus lokalen Schweizer Legenden und selbsterfundene Allegorien – wie etwa den Dämon Azeus als eine Personifikation des Schwindels – zu ergänzen. Im Verlaufe der Handlung gelingt es dem standhaften Nordfrank nicht nur, seine Gegenspieler zu überwinden. Er beweist sich auch als heroischer Alpinist, indem er in einer Nacht- und Nebelaktion kurzentschlossen den Eiger besteigt. So kann es nicht verwundern, dass er die Familie von Bonal in jeder Hinsicht beeindruckt. Am Ende wird das Epos mit einem idyllischen Tableau abgeschlossen, in dem Myris und Nordfrank von Hirten umgeben den elterlichen Segen empfangen.

2 Zur Rezeptions- und Forschungsgeschichte der *Parthenäis*

Nicht nur das komplexe Editions-geschehen, auch die prominente Rezeptions-geschichte zeugt von der frühen Beliebtheit des Textes. So ist belegt, dass Goethe die *Parthenäis* gelesen und dem Buch zumindest eine „anmutige und anregende Unterhaltung“ attestiert hat.³ In einem Schreiben vom 21. Juni 1804 an Baggesen nimmt Wilhelm von Humboldt ausführlich auf den Text Bezug.⁴ Dass der Text nicht nur von Humboldt als interessantes Gattungsexperiment gelesen wurde, lässt sich auch an der französischen Übersetzung *La Parthénéide* illustrieren, die von Claude Fauriel mit einer über hundert Seiten langen gattungstheoretischen Reflexion „sur le poëme suivant et sur la poésie idyllique, en général“ versehen wird.⁵ Auch die englischsprachige Rezension von Fauriels Übersetzung, die unter dem lapidaren Titel *The Parthenaid. A Poem from the German of M. Baggesen* in der *American Review* publiziert wurde, konzentriert sich in erster Linie auf gattungstheoretische Fragen.⁶

Im Lichte dieser doch recht regen zeitgenössischen Diskussionen rund um das idyllische Epos sind nachfolgende Generationen eher stiefmütterlich mit dem Text umgegangen. Bis in die 1960er Jahre erschienen lediglich einige biographisch inspirierte Studien, die vor allem Baggesens Kontakt zur Familie Albrecht von Hallers zu beleuchten versuchen (in der *Parthenäis* verarbeitet Baggesen seine Hochzeit mit dessen Enkeltochter Sophie von Haller).⁷ Ein Grund für das mangelnde Forschungsinteresse liegt sicherlich in der Tatsache, dass sich weder die dänische noch die deutsche Nationalphilologie für einen deutschen Text verantwortlich fühlte, der von einem Dänen verfasst wurde. In diesem Sinne kann es nicht überraschen, dass auch die überschaubare Forschungsdebatte rund um den Text von Arbeiten dänischer Germanist:innen und deutschsprachiger Skandinavist:innen geprägt wurde.

Noch bis heute bleiben eine ganze Reihe von Studien maßgeblich, die Leif Ludwig Albertsen dem Epos in den 1960er Jahren widmete.⁸ Schon Albertsen liest das Epos als Gattungsexperiment, das Baggesen vor allem nutze, um einen eigenen poe-

³ Zitiert nach einem „Entwurf zu weiteren Ausführungen“ zum Jahresheft 1807 (Goethe, Tag- und Jahreshefte, 1336). In Tagebuch-Einträgen vom 20.–21. August 1807 berichtet Goethe davon, wie er über Schütze von der zweiten Auflage der *Parthenäis* erfährt und dass er das Buch nach Erhalt umgehend gelesen habe.

⁴ Der Brief ist der von August Baggesen erstellten Biografie Baggesens als Beilage XVII B beigefügt. Vgl. Baggesen 1853, 100–101.

⁵ Baggesen 1810, I–CVIII.

⁶ [Anonym] 1812.

⁷ Vgl. insbesondere Zürcher 1912.

⁸ Vgl. vor allem Albertsen 1964 und Albertsen 1965.

tologischen Standpunkt zu entwickeln. Vor diesem Hintergrund interpretiert er viele Szenen im Epos metapoetisch, die um unterschiedlich profilierte Dichotomien von Immanenz und Transzendenz kreisen. Letztlich ist er so an einer ideengeschichtlichen Interpretation interessiert, die mit einer literaturhistorischen Verortung des Textes zwischen Vorromantik und Biedermeier einhergeht.

Albertsen stützt seine Interpretation des Gedichtes als eine Art Künstlerepos vor allem auf die Tatsache ab, dass Nordfrank im letzten Gesang nicht nur die Hand Myris' erhält, sondern auf dem Gipfel des Eigers auch zum Dichter gekürt wird. Tatsächlich wird diese Dichterweihe schon durch viele Szenen im Epos vorbereitet, die sich entsprechend metapoetisch interpretieren lassen. Dabei geht der Text nicht unbedingt subtil vor. Schon die Tatsache, dass zwei dieser Szenen in Höhlen spielen, unterstreicht, dass Baggesen gezielt an eine platonische Tradition anzuknüpfen versucht. So klettert Nordfrank etwa im vierten Gesang allein zu einer Höhle, um den drei Damen eine Möglichkeit zu bieten, ihre nassen Kleider zum Trockenen aufzuhängen. Während er in der Höhle eine traumartige Vision erlebt und das platonische Idealbild der Urania zu erkennen glaubt, stößt die leichtbekleidete Myris, die von Eros verführt auf Abwege geraten ist, zu ihm und führt ihn auf eine sehr irdische Weise in Versuchung.⁹ Selbstverständlich widersteht der Held dieser Verlockung und weiteren sinnlich-erotischen Anfechtungen.

Auch der zweite Höhlenbesuch, der sich auf dem buchstäblichen Höhepunkt des Textes auf der Spitze des Eigers abspielt, gipfelt in einer „Entkörperung“ [sic] (Baggesen, *Parthenäis*, 335) Nordfranks, die durch einen von Apollon ausgelösten Kunstrausch in Gang gesetzt wird:¹⁰

Aber, als hätte der Blitz, durchzischend die starrende Glieder,/
 Ihm [Nordfrank] die sterbliche Hülle gelöst, entschwang sich der Geist frei,/
 Tönendes Schwungs; und getragen vom Flug der erhabnen Begeisterung/
 Ueber die Trümmer des Staus frohlockt er in jauchzendem Jubel,/
 Ganz von dem ewigen Strahl der Unsterblichkeit wonnedurchdrungen.

(Baggesen, *Parthenäis*, 334–335)

Die Vehemenz, mit der das wieder und wieder um die Begriffe ‚Unschuld‘ und ‚Jungfräulichkeit‘ kreisende Epos solchermaßen für eine künstlerische Sublimierungsstrategie Stellung bezieht, hat manche Interpreten dazu verleitet, über die körperliche

⁹ Schon in seiner bekannten Reisebeschreibung *Labyrinth* operiert Baggesen mit einer verstörenden Verschränkung von erotischen und religiösen Rahmungen. Vgl. dazu Lundbo Levy 2002 und Skriver 2006.

¹⁰ Ich zitiere die *Parthenäis* hier und im Folgenden nach der ersten publizierten Fassung von 1803. Diese Fassung enthält eine ganze Reihe von orthografischen und grammatikalischen Fehlern, die ich weder korrigieren noch durch ein „sic“ kennzeichnen werde.

und geistige Unreife des Autors Baggesens zu sinnieren.¹¹ Mit Rückgriff auf Baggesens philosophische Schriften und den Briefwechsel zwischen Baggesen, Friedrich Heinrich Jacobi und Carl Leonhard Reinhold versucht Albertsen eine ganz andere Lesart zu lancieren. So betont er, dass der ausgeprägte Dualismus im Epos keineswegs als Ausdruck für eine Körper- und Sinnenfeindlichkeit Baggesens zu lesen sei. Vielmehr kreise die *Parthenäis* wie viele Schriften des Autors um einen verborgenen Monismus, der auf eine harmonische Versöhnung zwischen Irdischem und Himmlischem, Sinnlichkeit und Vernunft, wirklichkeitsfixierter Mimesis und abstrakt-platonischer Ideenkunst abziele.¹² Ein ähnliches Interesse wie Albertsen verfolgen auch Oskar Bandle und Adrian Aebi in ihren Studien zur *Parthenäis*.¹³ Dabei weisen sie noch deutlicher als Albertsen auf die spannungreiche Heterogenität des Epos hin, dessen platonisch inspirierte „Feier der Unschuld“ neben „genüsslich ausgeführten erotischen Szenen“ stehe, die eher an das Rokoko erinnerten.¹⁴ Ähnliche Gegensätze werden an der Inszenierung einer „romantisch empfundenen Bergwelt“ festgemacht, die immer wieder durch Schwindelszenen unterlaufen werde, die „nihilistische Abgründe“ aufreißen.¹⁵ Ja, Aebi bleibt sich sogar unsicher, „ob wir es bei diesem *Taschenbuch für Damen* mit einer trivialen Alpen-Schmonzette oder mit einem philosophischen tiefgründigen Zeitkommentar zu tun haben“.¹⁶

Ich möchte diese und ähnliche ideengeschichtlich profilierte Überlegungen zum Epos hier nicht weiter vertiefen. Albertsens Studien, die viele wichtige Einsichten liefern, kranken meines Erachtens daran, dass er mit der Vorstellung einer grundlegenden Poetik Baggesens laboriert, die Unterschiede zwischen einzelnen Gattungen und Texten verwischt. In meiner eigenen Interpretation werde ich versuchen, die in der *Parthenäis* entwickelte Poetologie deutlicher gattungstheoretisch zu profilieren. Die ausgeprägte Unschuldsthematik des Epos werde ich somit weder auf eine psychologische Disposition des Autors noch auf seine philosophischen Vorlieben zurückführen, sondern allein mit seinen theoretischen Interessen an der Gattung der Idylle in Verbindung setzen.

Dabei folge ich der jüngsten Interpretation des Textes, die Anna Sandberg 2015 im Rahmen ihrer Dissertation über das deutschsprachige Œuvre Baggesens vorgelegt hat.¹⁷ Auch Sandberg arbeitet sich letztlich an Fragen nach dem ideen-

11 Vgl. dazu vor allem die Interpretation von Aage Henriksen; Henriksen 1961, insb. 174–183.

12 Diese Tendenz versucht Albertsens auch an anderen wichtigen poetologischen Gedichten des Autors zu belegen. Vgl. Albertsen 1969.

13 Vgl. Bandle 1986 und Aebi 2002.

14 Aebi 2002, [nicht paginiert].

15 Aebi 2002, [nicht paginiert].

16 Aebi 2002, [nicht paginiert].

17 Vgl. Sandberg 2015, 55–146.

geschichtlichen Gehalt des Epos ab, den sie in Bezug auf die im Epos verhandelten Liebes-, Kunst- und Naturkonzepte zu ergründen versucht. In ihrem Versuch, den Text im literaturhistorischen Umfeld der Weimarer Klassik zu verorten, weist sie viele spannende Querbezüge zu den poetologischen Debatten der Goethezeit auf. Dabei macht sie auch auf die Tatsache aufmerksam, dass sich Baggesen in seinem Berner Epos an der starken Tradition der schweizerischen Idyllik im achtzehnten Jahrhundert abarbeitet.¹⁸ In kritischer Abgrenzung zu dieser Tradition versuche Baggesen die Idylle nicht mehr über Ursprungsfantasien zu definieren, sondern ganz gezielt als Kunstform zu inszenieren, mit deren Hilfe ein rein artifizuell konstituiertes Verhältnis zur Natur etabliert werde. In diesem Zusammenhang unterstreicht sie die Bedeutung von Schillers ästhetischen Schriften für Baggesen. Auf Schiller führt sie auch Baggesens Interesse für das Erhabene zurück, das sich im Epos wieder und wieder in der Darstellung von schroffen und schwindelerregenden Gebirgsszenarien manifestiert. Sandberg deutet an, dass Baggesen die gezielte Verschränkung von idyllischen und erhabenen Landschaftsschilderungen nutze, um ein Gattungshybrid zu entwickeln, das ihm helfe, komplexe Natur-Kultur-Verhältnisse in Form von widerstreitenden Kraftfeldern zu inszenieren.

In Anlehnung an Sandbergs Ausführungen möchte ich versuchen, die gattungstheoretischen Implikationen des Epos im Rückgriff auf jüngere Studien zu Verfahren, Traditionen und Theorien der Idylle nochmals aus einem anderen Blickwinkel zu profilieren.¹⁹ Dabei werde ich ausführlicher auf das Gattungshybrid „idyllisches Epos“ und die damit einhergehenden zeittheoretischen Überlegungen Baggesens eingehen.

3 Schwindel der Zeit – Die *Parthenäis* als Idyllentheorie

Als die kleine Reisegesellschaft des Epos nach erheblichen Herausforderungen und Anstrengung endlich die Scheidegg erreicht, bietet sich ihr ein überwältigendes Panorama, das der Erzähler nutzt, um eine utopische gefärbte Naturvision zu entfalten:

¹⁸ Prägnant zum entsprechenden Kontext vgl. Büttner und Süßmann 2022.

¹⁹ Maßgebliche Inspirationen verdanke ich dem von Sabine Schneider und Marie Drath herausgegebenen Sammelband *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus* und dem *Handbuch Idylle*: Schneider und Drath 2017; Gerstner, Heller und Schmitt 2022.

Rings war unendliche Pracht; mit der wundergefüllten Aussicht/
 Oeffneten jenen, so schien's, sich die sämmtlichen Pforten des Himmels./
 Aber noch mehr als die Höh', und der Glanz, und die Fülle der Schönheit/
 Hob der Entzückung Gefühl noch nie empfundener Urkraft/
 Jegliches Sinns, und Erhebung der Seel', und des Herzens Erweiterung./
 Gleichsam ein inniges Wonnegefühl unsterblichen Daseyns./
 Kräftiger schlug, und doch leiser, das Herz; es schwebten die Füße/
 Leicht, wie beflügelt, als trügen sie nur luftähnliche Hüllen/
 Ohne Gewicht; und der Leib bewegte sich mit den Gedanken.

(Baggesen, Parthenäis, 255–256)

Die Poetik der Höhe, auf der die skizzierte Szenerie beruht, greift nicht nur auf das visuelle Phantasma eines vollständigen Überblicks zurück, sondern auch auf die Vorstellung von spezifischen Druckverhältnissen, die körperliche Grenzen auflösen und die ungebrochene Empfindung von Urkräften zulassen. Der Erzählerkommentar bereitet die euphorische Schilderung eines idyllischen Landlebens vor, zu der die Schwestern beim Anblick der Alpentäler ausbrechen:

Sey mir gegrüßt, holdseliges Thal, voll friedlicher Hütten./
 Unten, du Wiege der ländlichen Ruh, und der fröhlichen Einfalt!/
 [...]
 Auch ihr, schwebende Heerden voll Klang, auf Blumen geweidet/
 Ueber die Wolken! und ihr, der irrenden traulige Horten./
 Ihr unschuldige Sennen, zerstreut auf luftigem Rasen./
 Welch' in der Berg' Umarmung ruhn am Busen des Himmels!

(Baggesen, Parthenäis, 259–260)

In dieser wie in vielen anderen entsprechenden Passagen des Epos bezieht sich Baggesen auf die schweizerische Tradition von Alpenutopien im achtzehnten Jahrhundert, die ihren Ausdruck nicht zuletzt in Albrecht von Hallers berühmtem Gedicht *Die Alpen* (1762) findet:²⁰

Entfernt vom eiteln Tand der mühsamen Geschäfte,/
 Wohnt hier die Seelen-Ruh, und flieht der Städte Rauch:/
 Ihr thätig Leben stärkt der Leiber reife Kräfte,/
 Der träge Müßiggang schwellt niemals ihren Bauch./
 Die Arbeit weckt sie auf, und stillt ihr Gemüthe,/
 Die Lust macht sie gering, und die Gesundheit leicht

(Haller, *Die Alpen*, 34)

²⁰ Zu Hallers großer Bedeutung in der Diskussion rund um die Naturlyrik im dänischen achtzehnten Jahrhundert vgl. Bredsdorff 1975, insb. 85–97.

Allerdings scheinen die Anspielungen auf diese Vorlage von Baggesen eher genutzt zu werden, um Unterschiede als um Ähnlichkeiten zu markieren. So ist völlig klar, dass sowohl Erzählinstanz wie Figuren einen touristisch gefärbten Blick auf Alpen und Alpenbewohner wiedergeben, der von Projekten und Wunschfantasien lebt. Dies wird im Epos deutlich betont, indem die Szenen auf dem Berg durch ein Traumbild vorbereitet werden, das von Bonal seiner Gattin schon im zweiten Gesang mitteilt. Dort berichtet der Patriarch, dass ihm „im Schlaf ein himmlischer Anblick“ erschienen sei, bei dem er seine drei Mädchen „in verschlungener Unschuld“ und „den Chariten gleich am Thron Aphroditas“ vor der Alpenkulisse des Berner Oberlandes erblickt habe. (Baggesen, *Parthenäis*, 38) Der Hinweis auf die Chariten unterstreicht, dass das Traumbild des Vaters selbst stark von einer literarischen wie bildkünstlerischen Tradition der Idylle geprägt ist. Entsprechend kann es nicht überraschen, dass er in seinem Versuch, diese Traumidylle in der Realität zu reinszenieren, auch auf ein Figurenarsenal zurückgreift, das in der schweizerischen Idyllik des achtzehnten Jahrhunderts reichlich Verwendung fand. Die Rede ist von „Hirten aus Grindelwald, breitschultrige, Sproßen des Urstamms“. (Baggesen, *Parthenäis*, 361) Schon in der Amsterdamer-Fassung baut er die Schlusszene zu einer ganzen Festkulisse aus, die nochmals an diese Tradition anknüpft:

Plötzlich begannen die hörner umher, und die trillernden pfeifen,
Tanzmelodien. Die hirtin ergriff der hirt, und die gattin/
Fasste der gatt', und das bräutchen der bräutigam; aber die kinder/
Schwangen einander, das erste das best', in freudigem umdrehn.
(Baggesen, *Parthenäis*, 222)

Entscheidend bei all dem bleibt, dass sich das Epos weniger für die Schilderung von solch idyllischen Szenen als für die Darstellung der artifiziiellen Techniken und Verfahren zu interessieren scheint, mit deren Hilfe solche Idyllen immer wieder neu hergestellt und erzeugt werden.²¹ Dieses maßgeblich durch eine temporale Dynamik gekennzeichnete Idyllen-Konzept schlägt sich auch in der Struktur des Epos nieder. Die Krisen und Angstzustände, welche die Figuren auf ihrem Weg durch die Alpenlandschaft durchleben, scheinen eine Art Bedingung der Möglichkeit darzustellen, um wenigstens für einen begrenzten Zeitraum zu einem idyllischen Erleben der Natur zu gelangen. Baggesens Idyllen konstituieren sich mit anderen Worten fortlaufend am Abgrund.

Letzteres mag auch erklären, wieso die Darstellung von Schwindelzuständen eine so zentrale Funktion im Epos einnimmt und auch in den Illustrationen hervorgehoben wird. (Abb. 4 und 5) Auf einer diegetischen Ebene wird die Personifikation

21 Zur Theatralität der Idylle vgl. Heller und Jablonski 2022.



Abb. 4: Kupfer von Christian Schule aus Baggesens *Parthenäis* (1803): Nordfrank und Myris werden dem Schwindel ausgesetzt.



Abb. 5: Frontispiz zu Baggesens *Parthenäis* (1807): Nordfrank und Myris treffen auf die Personifikation des Schwindels Azeus.

des Schwindels, Azeus, von Eros aufgesucht, um Nordfrank und die Schwestern am Aufstieg zu hindern. In der Beschreibung des Riesen Azeus jedoch wird deutlich, welch weitreichendes Bedeutungsspektrum dieser Personifikation im Stück zugesprochen wird:

Seit Urwintern thront hier, gleich von Menschen und Göttern,
 Zwischen Himmel und Erd', entfernt, ein einsames Scheusal,
Schwindel genannt, beherrschend das Nichts, und die Ewige Leere./
 Aller Dämonen ist er der schrecklichste; lebend und leblos/
 Scheint er zugleich, todathmendes Hauchs, Ihn zeugte der Himmel/
 Einst zu der Hölle gesellt in chaotischer Felsenarmung.

(Baggesen, *Parthenäis*, 218–219)

Zunächst scheint Azeus schlicht eine Ambivalenz zu verkörpern, durch welche die Dichotomie zwischen Oben und Unten und alle daran geknüpften symbolischen Ordnungen hinterfragt werden. Entsprechend wird er durch eine „graue Vernichtung im starrenden Blick“ gekennzeichnet, die eine „taumelnde Welt“ und „schwin-

dende Himmel“ erzeugt. (Baggesen, *Parthenäis*, 219) Im weiteren Verlauf des Gesangs jedoch wird er mehr und mehr als ein nihilistisches Prinzip inszeniert, so dass Eros ihn schließlich explizit als „[g]ottesleugnende[n] Grübler“, „Wesenvertilger“ sowie als „[h]ohe[n] Beflügler des Schwungs freiwütender Völker [...] und des Gottheit-leugnenden Ichschwarms“ apostrophiert. (Baggesen, *Parthenäis*, 220–221)

Rolf-Peter Janz ist in mehreren Studien auf die bemerkenswerte Konjunktur zu sprechen gekommen, welche die Auseinandersetzung mit dem Schwindel um 1800 erlebt.²² Er führt diese Konjunktur zunächst auf die Tatsache zurück, dass der Schwindel als ein gleichermaßen psychisch wie körperlich definiertes Prinzip als beliebte Schnittstelle erhalten musste, um allzu starre Leib-Seele-Dichotomien aufzulösen. Spätestens mit der Publikation von Marcus Herz' *Versuch über den Schwindel* (1786) wurde der Schwindel zu einer „anthropologischen Schlüsselerfahrung“²³ stilisiert, die in der Regel auf eine Überforderung grundlegender seelischer Vermögen wie das einer kohärenten Raumkonstitution zurückgeführt wurde. Dem Schwindelnden gelingt es solchermaßen nicht, Wahrnehmungsdaten und sinnliche Empfindungen zu koordinieren. Schon Jean Paul jedoch beginnt sich jenseits dieser medizinischen Befunde für den „Seelen-Schwindel“ zu interessieren, der durch moderne philosophische Reflexionen wie den Skeptizismus ausgelöst wird.²⁴ Genau dies liefert die Steilvorlage für eine ganze Reihe von kulturpessimistischen Interpretationen, in denen der Schwindel – wie bei Baggesen – auf die politischen Verwerfungen zurückgeführt wird, die durch die Französische Revolution ausgelöst wurden: „Der Schwindel erweist sich als Krisensymptom, als ein Indikator gravierender Irritationen im kulturellen Gefüge.“²⁵

Baggesens Azeus verkörpert die ganze begriffliche Bandbreite des Schwindelbegriffes, die Janz in seinen kulturhistorischen Studien offenlegt. Der Held droht durch die Personifikation des Schwindels seine grundlegende körperlich-seelische Orientierung sowie die philosophischen und politischen Ordnungssysteme zu verlieren. Noch entscheidender für die Gesamtinterpretation des Epos scheint mir jedoch die Tatsache zu sein, dass er diese Darstellung mit einer gleichermaßen schwindelerregenden Zeiterfahrung eng führt, der der Held auf dem Gipfel des Eigers ausgesetzt wird. Dabei wird der Protagonist gleich mit zwei Visionen konfrontiert, die fundamentale Gewissheiten außer Kraft setzen. Wieder befindet sich der Held „am Rande des gäh-

²² Vgl. Janz 2005; Janz, Stoermer und Hipko 2003. Auf die Wichtigkeit des Motivs Schwindel in Baggesens Naturdichtung hat schon Thomas Bredsdorff aufmerksam gemacht, der in seiner Darstellung auch kurz auf die *Parthenäis* eingeht. Vgl. Bredsdorff 1975, 247–255.

²³ Janz 2005, 217.

²⁴ Aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (§ 33 „Die vernichtende oder unendliche Idee des Humors“); hier zitiert nach Janz 2005, 218.

²⁵ Janz 2005, 219.

nenden Abgrunds“ (Baggesen, Parthenäis, 337), wo sich ihm ein erhabenes Panorama bietet:

Nur ein einziger Tritt noch vorwärts, jählings, häuptlings/
 Taumelt' er rollend herab in die unabsehbare Tiefe [...]./
 Mark und Gebein mit dem Blick durchschauerte kaltes Entsetzen./
 Als auch jetzt ihm verwandelt erschien die ganze Gebirgswelt./
 Rings zertrümmert, des Schimmers entblößt, ein unendliches Chaos./
 Ungestalt, und öd', und wild, und Gespenstern nur wohnbar./
 Mahle den Anblick, Muse, des Staunenden! hebe den Vorhang/
 Auf von der Urwelt Bild! und enthülle der Alpen Entstehung!

(Baggesen, Parthenäis, 337–338)

Auf dem so gerahmten Schauplatz spielt sich in der Folge der Kampf zwischen den Titanen, Chronos und den olympischen Göttern vor den Augen des Helden ab. Die ausufernde mythologische Staffage sollte nicht davon ablenken, dass Baggesen in diesem Abschnitt durchaus an jüngere geologische Kenntnisse seiner Zeit anknüpft.²⁶ Zumindest über einen Vergleich spielt er auf zeitgenössische geologische Spekulationen über die Tiefenzeit der Alpen und ihre ozeanische Vorgeschichte an:

Wie wenn, Orkanengepeitscht, des Ozeans, unter *Orions*/
 Herrschaft, wütender Grimm wild bäumt die schäumenden Wellen/
 Tief aus dem Grund aufrauschender Flut; hoch thürmen die Stürme/
 Wassergebirg' an Gebirg' unermeßlich die schwellenden Wogen;/
 Und es starnte gefroren das Heer der gethürmten mit einmal:/
 Also standen erstarrt die himmelstürmenden Riesen,/
 Streckend empor der Arme Gewalt (jetzt nennt man sie Hörner)/
 Himmelspaltendes Drohns, stirnkühn dem Donner trotzend./
Sturmhorn links und *Aletsch* rechts, und du in der Mitte,/
 Alpenkeraunion hoch umrollt von Donner des *Aarhorns*.

(Baggesen, Parthenäis, 343)

Baggesen selbst betont immer wieder, wie wichtig ihm die Beschreibung der Alpen in der *Parthenäis* war. Auch Fauriel stellt Baggesens Landschaftsschilderungen ins Zentrum seiner Interpretation, was sich schließlich auch in der Wahl des Frontispiz' niederschlägt. (Abb. 6) Als Schwiegerenkel Albrecht von Hallers legte er dabei sicherlich auch Wert darauf, auf zeitgenössische naturwissenschaftliche Erkenntnisse Bezug zu nehmen. Es ist nicht einfach zu bestimmen, wie genau sich Baggesen wirklich in diesem Umfeld orientierte. Allein die Tatsache,

²⁶ Zur Geschichte der Geologie im achtzehnten Jahrhundert und der Entdeckung einer Tiefenzeit vgl. stellvertretend Gould 1987. Zur literarischen Reaktion auf die wissenschaftlichen Befunde vgl. Schnyder 2009 und 2020, Schär 2021.

dass die Entstehung der Alpen einen so großen Raum in seinem Epos einnimmt, spricht allerdings dafür, dass ihm daran gelegen war, die grundlegende Vorstellung von einer fortdauernden Ewigkeit der Gebirgswelt zu unterlaufen, die er an anderen Stellen in seinem Epos bedient.



Abb. 6: Frontispiz der französischen Ausgabe Baggesens, *La Parthénéide* (1810), herausgegeben von Claude Fauriel.

Schon die Vorstellung einer Tiefenzeit, die sich weit vor der Geschichte der Menschheit abspielt, geht mit einer Kränkung des Subjekts einher. Diese Kränkung wiederholt sich jedoch auch, als Nordfrank mit Visionen zu seiner eigenen Gegenwart und Zukunft konfrontiert wird, die mit Anspielungen auf die Französische Revolution und den Einmarsch der französischen Armee in der Schweiz deutlich apokalyptische Züge annehmen.²⁷

²⁷ Zu Baggesens widersprüchlicher Haltung zur Französischen Revolution vgl. stellvertretend Lundbo Levy 2010.

Neue Titanen erblickt' er [Nordfrank], voll Blut, noch grauser als jene,
 Kommend aus Westen zerstörendes Gangs, und über die Alpen/
 Schreitend mit Zweigen empor, ein weitherwandelnder Bergwald./
 Bäume waren die Zweige, voll Mord und Früchten des Elends/
 Pestdampf dünstende, jeder ein ringsverheerender Giftbaum. [...]/
 Ach! Er schaute der heiligen *Schweiz* Altäre besudelt,
 Schaute die Hain entweiht, die Palladien alle zerstörtet,
 Weh! Und gelöst den Bund der Eidgenossen; und weh! weh!/
 Hört er auf Bergen, und sah der händeringenden Schatten/
 Tells in die Wüste geflohn vor der eignen Kinder Empörung.

(Baggesen, *Parthenäis*, 344–345)²⁸

Nordfranks Visionen verschränken verstörende naturwissenschaftliche Befunde mit aufwühlenden politischen Ereignissen. Dabei werden die schwindelerregenden Auswirkungen der geschilderten mythischen und tagesaktuellen Geschehnisse vor allem mit einer aus den Fugen geratenen Zeit in Zusammenhang gebracht, die es nicht mehr erlaubt, ein Zeitkontinuum zu etablieren, das eine angemessene Grundlage für menschliche Handlungen bieten könnte. Der unvordenkliche langsame Vollzug längst vergangener Zeiten wird den sich überschlagenden Ereignissen der Gegenwart gegenübergestellt, die jedwedes zeitliche Kontinuum außer Kraft setzen.²⁹

Interessanterweise wird die an diese Szene anschließende idyllische Inszenierung einer sich in Ruhe vollziehenden Zeit vor dem Hintergrund dieser durch und durch modernen Krisenerfahrung etabliert. Schon das deutet an, dass Baggesen keineswegs daran interessiert war, mit der *Parthenäis* eine eskapistische Fantasie zu realisieren, die eine kleinbürgerliche Idylle hoch oben in den Alpen fernab aller Zumutungen des napoleonischen Zeitalters realisiert. Ganz im Gegenteil verweist der Text mit Nachdruck darauf, dass die geschilderte Idylle sich nur in Wechselrelation zu den schwindelerregenden Modernitätserfahrungen etabliert, mit denen die Held:innen kurioserweise auf ihrem Weg durch die Naturlandschaft der Alpen konfrontiert werden.

²⁸ Auf den indischen Giftbaum ‚Bohan upas‘ spielt Baggesen schon in einer entscheidenden Passage von *Labyrinth* an. Ein Dank für den Hinweis geht an Henrik Blicher.

²⁹ Zu den geschichtsphilosophischen Interessen, die um 1800 mit der Gattung der Idylle verknüpft werden, vgl. Garber 2022.

4 Kein ruhiger und schwerfälliger Gang – Baggesens Neukonzeption des idyllischen Epos

Schon die Tatsache, dass sich Baggesen direkt an Humboldt wendet, um ihn um eine Meinung zu seinem idyllischen Epos zu bitten, deutet an, dass er sein idyllisches Epos in direkter Auseinandersetzung mit Goethes und Voß' Vorlagen konzipiert.³⁰ Bekanntlich widmet Humboldt *Hermann und Dorothea* gleich eine ganze Abhandlung, die er bewusst unter dem allgemeinen Titel *Aesthetische Versuche* publiziert. Von Anfang an betont er nämlich, dass er die Analyse von Goethes Epos für die Ausarbeitung einer übergreifenden Ästhetik nutzen möchte. Dabei begeistert er sich vor allem für die Tatsache, dass Goethes Epos Qualitäten verschiedener Kunstgattungen in sich vereine. So vermeide das Gedicht den Eindruck, „dass wir bloss Zuhörer des Dichters sind“. (Humboldt, *Aesthetische Versuche*, 148) Mit dem Gebrauch einer festumrissenen Konturierung der Charaktere erzeuge es bei den Zuschauern vielmehr den Eindruck, „unmittelbar vor dem Gemälde seines Pinsels zu stehen“. (148) Im Gegensatz zu Werken der bildenden Kunst aber gelinge es Goethe, sich langsam vollziehenden Bewegungsbilder zu produzieren, die nach der Logik von „vollkommen gegliederten Ketten“ gestaltet sind, „in welchen Bewegung aus Bewegung, Figur aus Figur entspringt“. (157) Wie in August Wilhelm Schlegels berühmter Rezension zu *Hermann und Dorothea* rückt so die (an der spezifischen Rhythmik des Hexameters orientierte) Idee einer „ruhigen Darstellung des Fortschreitenden“ (Schlegel, Goethes *Hermann und Dorothea*, 47) ins Zentrum von Humboldts Rezension:

Nirgends ist bloss Beschreibung des Ruhenden, überall Schilderung des Fortschreitenden; nirgends ein abgetrenntes, einzeln dastehendes Bild, überall eine Reihe von Veränderungen, in welcher jede einzelne immer klar und geschieden umgränzt ist; und das Ganze selbst gleicht so wenig dem Gemälde eines bloss leidenden Zustandes, dass es vielmehr überall als das Zusammenwirken einer Menge von Entschlüssen, Gesinnungen und Ereignissen erscheint. (Humboldt, *Aesthetische Versuche*, 158)

Um die besondere Temporalität des Epos noch deutlicher auszudifferenzieren, grenzt Humboldt sie im weiteren Verlauf seiner Argumentation von der Zeitgestaltung der benachbarten Gattungen der Tragödie und der Idylle ab. Gerade die letztere Gattung scheint auf den ersten Blick an Goethes Epos zu erinnern:

³⁰ Grundlegend zur deutschen Diskussion rund um die Gattung des „idyllischen Epos“ vgl. Schneider 2022.

Unter dem Namen der Idylle pflegt man den ganzen Theil der Poesie zusammenzufassen, welcher mehr ein häusliches Familienleben, als eine Existenz in grösseren Verhältnissen, mehr ruhige als unternehmende Charaktere, mehr sanfte und friedliche Gesinnungen, als heftige Aufwallungen und Leidenschaften schildert, und vorzugsweise bei der Freude an der Natur und in dem engen, aber lieblichen Kreise unschuldiger Sitten und einfacher Tugenden verweilt. Wo also diese Einfalt und Unschuld herrscht, dahin versetzt uns der Idyllendichter, in das Erstlingsalter der Menschheit, in die Welt der Hirten und Pflüger. (Humboldt, *Aesthetische Versuche*, 250)

Dennoch betont Humboldt, dass ein zentraler Unterschied zwischen Epos und Idylle just in der Zeitgestaltung liegt: „Das Object der Idylle ist daher immer ein *Zustand*, das der Epopee eine *Handlung* des Menschen; jene ist immer nur *beschreibend*, diese durchaus *erzählend*.“ (252–253) Humboldt legt großen Wert darauf, Goethes Epos als reines Epos zu verstehen und nicht zu einer „blossen Mittelgattung herabzuwürdigen“. (260) Dagegen scheint Baggesen sein „idyllisches Epos“ gezielter als experimentelle Hybridform nutzen zu wollen, die von den Spannungen zwischen den nahezu konträren Konzepten lebt, die um 1800 mit der Idylle und dem Epos verbunden wurden. Dies ließe sich leicht an der temporalen Struktur des Epos belegen. Baggesens Epos schwankt auffällig zwischen stillstehenden, beschreibenden Szenen, in denen sich die Handlung zu einem Tableau verdichtet, und hochdramatischen ereignisreichen Episoden. Mit dieser Schreibweise setzt er genau die Schlüsselwerte von „Einheit“, „Gleichgewicht“ und „Totalität“ in Frage, die im Zentrum von Humboldts *Aesthetischen Versuchen* stehen.³¹

Humboldt ist dies natürlich aufgefallen und so beklagt er sich darüber, dass „komisch und erhaben, scherzhaft und rührend“ in Baggesens idyllischem Epos „schwindend nebeneinander“ stünden, „und vielleicht sind nicht alle diese Dinge gehörig in einander verschmolzen“. ³² Der Text, dem es insgesamt an „Einheit der Stimmung“³³ fehle, schwanke somit zwischen „der Parodie der Epopee“ und „dem bloß nicht pathetischen Epos“. ³⁴ Nonchalant versucht Humboldt diese uneindeutige Schreibweise auf eine Differenz des Nationalcharakters zurückzuführen:

Sie haben einen anderen Rhythmus der Einbildungskraft und des Gefühls; sie verbinden schneller, springen mitten über, verwandeln uns für unser Gefühl die Natur manchmal zu schnell in eine Feenwelt, tragen mit einem Wort zu viel Witz in die Poesie über.³⁵

31 Alle drei Begriffe werden von Humboldt eigens durch Kapitelüberschriften seiner *Aesthetischen Versuche* hervorgehoben.

32 Brief von Humboldt an Baggesen vom 21. Juni 1804. Hier zitiert nach Baggesen 1853, 100.

33 Brief von Humboldt an Baggesen vom 21. Juni 1804. Hier zitiert nach Baggesen 1853, 100.

34 Brief von Humboldt an Baggesen vom 21. Juni 1804. Hier zitiert nach Baggesen 1853, 101.

35 Brief von Humboldt an Baggesen vom 21. Juni 1804. Hier zitiert nach Baggesen 1853, 101.

An anderer Stelle spricht Humboldt von einer für den dänischen Humor typischen „Elastizität“, die sich schwer mit dem „ruhigen (wenn sie wollen) *schwerfälligen* Gang“³⁶ der Deutschen vertrage. Sowohl Gangart wie Rhythmus der Einbildungskraft verweisen dabei erneut auf die zentrale temporale Kategorie des „ruhigen Fortschreitens“, die im Zentrum von Schlegels und Humboldts eigener Goethe-Interpretation steht.

Es spricht viel dafür, dass Baggesen bewusst gegen Humboldts ästhetische Überlegungen anschreibt. Schon die Tatsache, dass er ein mythologisches Figureninventar in sein „bürgerliches Epos“ einführt, spricht dafür, dass er kalkuliert mit stilistischen und zeitlichen Brüchen zu arbeiten versucht. Offensichtlich versucht er, einen eigenen Standpunkt gegenüber Goethe und Voß' Konzeption des „idyllischen Epos“ zu formulieren, der stärker auf Spannung und Differenz als auf Harmonisierung und Angleichung der Gattungen setzt. Es ist kolportiert, dass Baggesens Buch entsprechend als „Seitenstück zu Goethes *Hermann und Dorothea* und Vossens *Luise*“ beworben wurde.³⁷

Möglicherweise könnte man aber auch behaupten, dass Baggesen die abgründigen gattungs- und zeittheoretischen Reflexionen, die Goethe im Rahmen von *Hermann und Dorothea* entwickelt, gegen die Goethe-Interpreten Humboldt und Schlegel stark zu machen versucht. In ihrer jüngst erschienenen Dissertation *Epi-sches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit* hat Miriam Egloff gezeigt, dass auch Goethes idyllisches Epos mit einer Hybridisierung der ineinander verschränkten Gattungen operiert.³⁸ Das ausgestellte Formproblem ziele unter anderem auf eine Reflexion des Idyllischen ab, die letztlich der „Relativierung der idyllischen Bürgertumsutopie“³⁹ und der „skeptische[n] Durchleuchtung bürgerlicher Verhältnisse“⁴⁰ diene. In ihrer Interpretation von *Hermann und Dorothea* betont Egloff die zeittheoretische Grundlage dieser Kritik. Das idyllische Epos stelle ein „Reflexivwerden der Zeit“⁴¹ aus, das sich in einer „Vervielfältigung der Zeit“⁴² und einem „Spannungsverhältnis der Zeithorizonte“⁴³ manifestiere. Dies belegt sie nicht nur an der Diegese des Textes, der ebenfalls um die mit dem

36 Brief von Humboldt an Baggesen vom 21. Juni 1804. Hier zitiert nach Baggesen 1853, 101.

37 Vgl. dazu Zürcher 1912, 1–9. Dass die Zeitgenossen die Gattungsangabe „idyllisches Epos“ ohnehin auf Voß und Goethe bezogen, lässt sich gut an Fauriels Einleitung demonstrieren, die fast ausschließlich um die Relationen zwischen den Epen von Voß, Goethe und Baggesen kreist. Vgl. Fauriel 1810.

38 Vgl. das Kapitel „Hermann und Dorothea“ in Egloff 2022, 181–260.

39 Egloff 2002, 215.

40 Egloff 2002, 217.

41 Egloff 2002, 223.

42 Egloff 2002, 228.

43 Egloff 2002, 226.

Ereignis der Französischen Revolution verbundene Zeit-Zäsur kreist, sondern auch an der formalen Gestaltung des Epos, die sich durch eine „eigentümliche Beweglichkeit und Variabilität des Metrums“⁴⁴ auszeichne.

Mit der merkwürdigen Konstellation von erhabener Alpendichtung, neoplatonischer Kunstallegorie, mythologischer Komik und bürgerlicher Idyllik stellt Baggesen die bei Goethe dezent angedeutete Gattungshybridität viel offener aus. Auch die spannungsreiche Verschränkung verschiedener Zeithorizonte und Zeitkonzepte wird deutlicher akzentuiert. Sicherlich geht diese Strategie auch bei Baggesen mit einer kritischen Revision der Idylle und einer Relativierung der entsprechenden bürgerlichen Wunschfantasien einher. Ich würde sogar behaupten, dass er auch das Motiv der Jungfrau und die entsprechenden Topoi von Unschuld nutzt, um sich ironisch über bürgerliche Ursprungs- und Reinheitsfantasien lustig zu machen. Interessanter jedoch scheint mir der Versuch zu sein, mit der *Parthenäis* eine Form von moderner Idyllik zu kreieren, die fortlaufend prekär bleibt und sich stets neu über abgründige Dynamiken herstellen muss.

Das entsprechende Interesse an der Temporalität der Idylle schlägt sich nicht von ungefähr auch in der unabgeschlossenen Genealogie des Textes nieder. Bis an sein Lebensende arbeitete Baggesen an stets neuen Fassungen des Epos. Die Unterlagen zur Neupublikation des Textes im Rahmen der gesammelten deutschen Schriften Baggesens zeigen, wie mühsam es für seine Söhne gewesen sein muss, einen einigermaßen kohärenten Text aus der Fülle der überlieferten Buchfassungen und Manuskripte zu rekonstruieren.⁴⁵ Interessanterweise betreffen viele der vorgeschlagenen Änderungen die zeitlichen Ordnungen des Textes, sei es, dass Baggesen ganze Abschnitte und sogar Gesänge in der Reihenfolge verschiebt, sei es, dass er nachträglich Motivationen einfügt, die die Handlungsabfolge evidenter machen.

5 Von der *Parthenäis* zur *Eisjungfrau* – Schluss

Die fortlaufenden Bemühungen um die *Parthenäis* deuten an, dass Baggesen seinem idyllischen Epos selbst einen hohen Wert beimaß. Auf Gegenliebe schien das Stück auf den ersten Blick nur bei seinem französischen Übersetzer gestoßen zu sein, der die Bedeutung der *Parthenäis* in seinem langen Vorwort interessanterweise auch aus einem gattungstheoretischen Blickwinkel zu unterstreichen versucht.

⁴⁴ Egloff 2002, 211.

⁴⁵ Im Baggesen-Nachlass der Universitätsbibliothek Kiel findet sich eine vierseitige handschriftliche Konkordanz, mit der sich die Söhne umständlich einen Überblick über alle Änderungen zu verschaffen versuchten.

Ob und inwiefern Baggesens deutsches Epos auch in Dänemark eine Wirkungsgeschichte entfaltet hat, ist schwer zu beurteilen. Immerhin weist insbesondere die *Guldalder*-Dichtung der 1830er und 1840er Jahre viele Beispiele für prekäre Idyllen auf, die in sich gebrochen sind und meist für weitreichendere poetologische Reflexionen genutzt werden. Dabei spielt auch Hans Christian Andersen, der sich gleich in mehreren Märchen mit der Idylle beschäftigt, eine zentrale Rolle. Tatsächlich liefert Andersen einen der wenigen Texte, die sich zumindest implizit mit der *Parthenäis* Baggesens auseinandersetzen. Auch das Märchen *Iisjomfruen* (1861; *Die Eisjungfrau*) spielt im Berner Oberland. Hier wächst der kleine Rudi als eine Art Naturkind auf, das sich völlig frei in den Bergen bewegen kann. Als er seine väterliche Verwandtschaft im Wallis aufsucht, lernt er die schöne Müllertochter Babette kennen und lieben. Durch sein Kletter-, Schieß- und Jagdgeschick kann er den Vater des Mädchens für sich gewinnen und zieht als Bräutigam in die Mühle ein. Hier kippt die kitschige Handlung abrupt in ein kleines realistisches Ehedrama um, in dessen Verlauf die Idylle am Mühlebach grundlegend destruiert wird. Wie Baggesen greift Andersen in seinem Schweizer Märchen auf eine Personifikation des Schwindels zurück. Diese tritt als verführerische weibliche Allegorie auf, die den selbstsicheren Rudi zunehmend ins Taumeln bringt. Auch bei Andersen ist die Darstellung dieses Taumels mit einer Zeitkritik verbunden. Denn wie Baggesens Text lebt auch Andersens Märchen von der spannungsreichen Verschränkung unterschiedlicher Zeithorizonte, die er vor allem in der Begegnung zwischen der archaischen Bauernwelt und einer technisch hochgerüsteten modernen Tourismusindustrie kulminieren lässt. Diese inhaltlichen Merkmale scheinen mir aber weniger spannend zu sein als die formale Gestaltung des langen Märchens, die durch deutliche stilistische Brüche und den Wechsel zwischen verschiedenen generischen Registern geprägt ist. Somit erlaubt ihm der Rückgriff auf das in die Jahre gekommene idyllische Epos Baggesens, eines seiner modernsten Märchen zu schreiben.

Bibliographie

Handschriften

Baggesen, Jens. *Parthenais oder die Alpenreise*. Teil 3: Werke. Fasz. 7: Größere Werke in Versform.

Fasz. 7.04. Nachlass Jens Immanuel Baggesen. Universitätsbibliothek Kiel.

Baggesen, Jens. *Parthenais*. Signatur MS. germ. qu 801. Staatsbibliothek zu Berlin.

Baggesen, Jens. „Parthenäis an Mansoni“. Widmungsgedicht in einem Exemplar der Amsterdamer

Fassung der *Parthenäis*. CS.M 2814. Biblioteca del Centro nazionale di studi manzoniani, Mailand

www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/5614 (22. Januar 2024).

Quellen

- [Anonym]. „The Parthenaid. A Poem from the German of M. Baggesen [sic]“. *American Review on History and Politics* 12 IV:1 (1812): 172–192.
- Andersen, Hans Christian. „Iisjomfruen“. *H.C.Andersens Eventyr. Kritisk udgivet*. Bd 4. 1861–1866. Hg. Erik Dal und Erling Nielsen. Kopenhagen: Reitzel, 1966: 121–162.
- Arnim, Achim von. *Hollin's Liebesleben, Gräfin Dolores. Achim von Arnim Werke*. Band 1. Hg. Paul Michael Lützel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.
- Baggesen, Jens. *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in neun Gesängen. Mit 6 Kupfern nach Schnor und Schubert von Schule*. Hamburg, Mainz: Vollmer, 1803.
- Baggesen, Jens. *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in zwölf Gesängen*. Amsterdam: Kunst und Industrie Comptoir, 1807.
- Baggesen, Jens. *La Parthénéide. Poëme de M. J. Baggesen. Traduit de l'allemand*. Paris: Treuttel et Würtz, 1810.
- Baggesen, Jens. *Parthenais oder die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in zwölf Gesängen. Letzte Umarbeitung des Verfassers. Jens Baggesen's poetische Werke in deutscher Sprache. Herausgegeben von den Söhnen des Verfassers, Carl und August Baggesen. Erster Theil*. Leipzig: Brockhaus, 1836.
- Baggesen, Jens. *Parthenäis eller Alperejsen. Gendigtet og tolket af Flemming Dahl*. Kopenhagen: Borgen, 1965.
- Fauriel, Claude. „Réflexions préliminaires sur le poëme suivant et sur la poésie idyllique, en général“. Baggesen, Jens. *La Parthénéide. Poëme de M. J. Baggesen. Traduit de l'allemand*. Paris: Treuttel et Würtz, 1810: I–CVIII.
- Goethe, Johann Wolfgang von. „Tag- und Jahreshefte. Als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse“. *Autobiographische Schriften. Goethes Poetische Werke. Vollständige Ausgabe in 10 Bänden*. Bd. 8. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1940: 963–1348.
- Haller, Albrecht von. „Die Alpen“. *Versuch Schweizerischer Gedichte. Neunte, rechtmäßige, vermehrte und veränderte Auflage 1762*. Nachdruck. Bern: Lang, 1969: 24–56.
- Humboldt, Wilhelm. „Aesthetische Versuche. Erster Theil. Ueber Göthes Hermann und Dorothea“. *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*. Zweiter Band. Schriften 1796–1799. Hg. Albert Leitzmann. Photomechanischer Nachdruck. Berlin: De Gruyter, 1968: 113–319.
- Schlegel, August Wilhelm. „Goethes Hermann und Dorothea“. *Sprache und Poetik. August Wilhelm Schlegel. Kritische Schriften und Briefe*. Bd. 1. Hg. Edgar Lohner. Stuttgart: Kohlhammer, 1962: 42–67.

Forschung

- Aebi, Adrian. „Jens Immanuel Baggesens *Parthenäis oder die Alpenreise*. Eine vergessene Berner Idylle“. *Germanistik in der Schweiz. Online-Zeitschrift der SAGG* 1 (2002). http://www.sagg-zeitschrift.unibe.ch/1_02/aebi.html. (07. Januar 2024).
- Albertsen, Leif Ludwig. „Baggesens *Parthenais* und *Faust*“. *Nerthus. Nordisch-deutsche Beiträge* 1 (1964): 106–137.
- Albertsen, Leif Ludwig. „Baggesen zwischen Vorrromantik und Biedermeier“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 84 (1965): 563–580.

- Albertsen, Leif Ludwig. *Odins mjød. En studie i Baggesen mytiske poetik*. Aarhus: Akademisk boghandel, 1969.
- Baggesen, August. *Jens Baggesens Biographie. Udarbejdet fornemmeligen efter hans egne Haandskrifter og efterladte litteraire Arbejder*. Band 3. Kopenhagen: Reitzel, 1853.
- Bandle, Oskar. „Baggesens Parthenais im Umfeld deutscher Klassik und Romantik“. *Scandinavian Literature in a Transcultural Context. Papers from the XV IASS Conference*. Hg. Sven H. Rossel und Birgitta Steene. Seattle: University of Washington, 1986: 83–89.
- Bredsdorff, Thomas. *Digternes natur. En idées historie i 1700-tallets danske poesi*. Kopenhagen: Gyldendal, 1975.
- Büttner, Nils und Johannes Süßmann. „Idylle und Natur in Aufklärung und Empfindsamkeit“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 129–135.
- Egloff, Mirjam. *Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit*. Paderborn: Brill/Fink, 2022.
- Garber, Klaus. „Idylle und Geschichtsphilosophie um 1800“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 175–178.
- Gerstner, Jan, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.). *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Berlin: Metzler, 2022.
- Gould, Stephen Jay. *Time's Arrow. Time's Circle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1987.
- Heller, Jakob Christoph, und Nils Jablonski. „Inszenieren“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 35–41.
- Henriksen, Aage. *Den rejsende. Otte kapitler om Baggesen og hans tid*. Kopenhagen: Gyldendal, 1961.
- Hoff, Karin. „La traduction comme médiation culturelle. Claude Fauriel et *Parthenais* de Jens Baggesen“. *Claude Fauriel et l'Allemagne. Idées pour une philologie des cultures*. Hg. Geneviève Espagne und Udo Schöning. Paris: Honoré Cahampion, 2014: 265–281.
- Janz, Rolf-Peter. „Schwindel und Traum. Zwei Ausnahmestände des Subjekts bei Kleist“. *Traum-Diskurse der Romantik*. Hg. Peter-André Alt und Christiane Leiteritz. Berlin, Boston: De Gruyter, 2005: 217–231.
- Janz, Rolf-Peter, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko (Hg.). *Schwindelerfahrung. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- Lundbo Levy, Jette. „Kvinden i Labyrinth. Baggesen og erotiske“. *Mere lys! Indblik i Oplysningstiden i dansk litteratur og kultur*. Hg. Mads Julius Elf und Lasse Horne Kjældgaard. Kopenhagen: Spring, 2002: 175–195.
- Lundbo Levy, Jette. „Revolutionens paradoks. Baggesen og Den franske Revolution“. *Jens Baggesens liv og værk*. Hg. Anna Sandberg und Svend Skriver. Kopenhagen: Spring, 2010: 21–39.
- Sandberg, Anna. *En grænsegænger mellem oplysning og romantik. Jens Baggesens tyske forfatterskab*. Kopenhagen: Museum Tusulanum, 2015.
- Schär, Katrin. *Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane. Geologisches Wissen und Subjektkonstitution in der Poetologie der frühen Moderne. Goethes Wanderjahre und Stifters Nachsommer*. Bielefeld: transcript, 2021.
- Schneider, Helmut J. „Das idyllische Epos“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 179–183.
- Schneider, Sabine und Marie Drath (Hg.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Schnyder, Peter. „Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter“. *Zeitschrift für Germanistik* 19:3 (2009): 540–555.

Schnyder, Peter (Hg.). *Erdgeschichten. Literatur und Geologie im langen 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.

Schöning, Udo. „Baggesen in Frankreich“. *European Journal of Scandinavian Studies* 44:2 (2014): 253–269.

Skriver, Svend. *Oprørets æstetik. Om Jens Baggesens Labyrinten*. Hellerup: Spring, 2006.

Zürcher, Otto. *Jens Baggesens Parthenais. Eine literaturhistorische Untersuchung*. Leipzig: H. Haessel, 1912.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Titelblatt von Jens Baggesen. *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in neun Gesängen. Mit 6 Kupfern nach Schnor und Schubert von Schule*. Hamburg, Mainz: Vollmer, 1803.
- Abb. 2** Titelblatt von Jens Baggesen. *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in Zwölf Gesängen*. Amsterdam: Kunst und Industrie Comptoir, 1807.
- Abb. 3** Titelblatt von Jens Baggesen. *La Parthénéide. Poëme de M. J. Baggesen. Traduit de l'allemand*. Paris: Treuttel et Würtz, 1810.
- Abb. 4** Kupfer von Christian Schule nach Schnorr von Carolsfeld und Schubert aus Jens Baggesen. *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in neun Gesängen*. Hamburg, Mainz: Vollmer, 1803 (Nordfrank und Myris werden dem Schwindel ausgesetzt).
- Abb. 5** Frontispiz zu Jens Baggesen. *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in Zwölf Gesängen*. Amsterdam: Kunst und Industrie Comptoir, 1807 (Nordfrank und Myris treffen auf die Personifikation des Schwindels Azeus).
- Abb. 6** Frontispiz zu Jens Baggesen. *La Parthénéide. Poëme de M. J. Baggesen. Traduit de l'allemand*. Paris: Treuttel et Würtz, 1810.

Irina Wutsdorff

Auf der Suche nach dem angemessenen Stil. Der Topos des Idyllischen in Nikolaj Karamzins *Bednaja Liza* (*Die arme Lisa*)

In Nikolaj Karamzins Erzählung *Bednaja Liza* (1792, *Die arme Lisa*), die als Paradebeispiel für den Sentimentalismus in der russischen Literatur gilt, wird nicht nur eine das Gemüt rührende Geschichte präsentiert, sondern es werden auch sehr deutlich Topoi des Idyllischen aufgerufen, um dann verschiedene Lesarten des Idyllischen einander kritisch gegenüberzustellen. Karamzin schließt dabei an die Wiederbelebung der antiken Idyllentradition an, wie sie im achtzehnten Jahrhundert in der deutschsprachigen, und zwar vor allem in der bürgerlich geprägten Literatur statthabte. Insbesondere der Schweizer Autor Salomon Gessner zählte hier zu seinen bewunderten Vorbildern. Allerdings erfolgt Karamzins Realisierung des Idyllischen unter differierenden soziokulturellen Bedingungen, gab es doch in Russland zu der Zeit kein dem westeuropäischen entsprechendes Bürger-tum. Auf einer grundsätzlichen Ebene wäre insofern zu fragen, worin die offenbar über die Zeiten und kulturellen Kontexte hinweg andauernde Attraktivität der Idylle als Reflexionsmedium besteht. Zum anderen ist ganz konkret zu untersuchen, in welcher kulturhistorischen Situation und mit welcher Absicht Karamzin auf den Topos des Idyllischen zurückgreift und wie er ihn dann im neuen Kontext umsetzt beziehungsweise in diesen Kontext hinein übersetzt und zu welchen Verschiebungen es dabei kommt.

Bei Nikolaj Karamzin ist es die Herausbildung einer Kultur der Adelssalons, in deren Zuge die Idylle zum Medium der eigenen Positionierung, einer soziokulturellen Identitätssuche wird. Seine Erzählung *Bednaja Liza* gilt ja nicht zuletzt wegen ihres ‚neuen Stils‘ (‚novyj slog‘) auch als Beginn der russischen Prosaliteratur im modernen Sinne. Der Idyllen-Topos, so meine These, dient Karamzin dabei in mehrfacher Weise zur Verhandlung dieses neuen, mittleren Stils: Es geht erstens um die Gestaltung und Durchsetzung einer gepflegten Umgangssprache, zweitens einer literarischen Stilebene, eben des ‚neuen Stils‘, und drittens eines Umgangsstils. Sprachpolitik und dasjenige, was Jurij Lotman Verhaltenspoetik genannt hat, gehen hier Hand in Hand. Um dies näher erläutern und die idyllischen Topoi bei Karamzin identifizieren zu können, sei zunächst ein gattungshistorischer Rückblick eingefügt.

1 Vom Topos der Idylle zu Topoi des Idyllischen

Die Idylle fungiert klassischerweise als ein Sehnsuchtsort vollkommener Harmonie, frei von Widersprüchen, gar als (Wieder-)Verwirklichung eines goldenen Zeitalters. Dabei korrespondiert die Vorstellung eines in sich geschlossenen, von allen Störungen abgeschirmten Raums mit der einer zyklisch verlaufenden Zeit. Michail Bachtin schreibt zu diesem „besonderen Verhältnis der Zeit zum Raum“ – also zu dem, was er auch als Chronotopos bezeichnet: in der Idylle sei „die räumliche Mikrowelt begrenzt und genüg[e] sich selbst“,¹ wobei zusätzlich durch die „Abschwächung aller Zeitgrenzen“ ein „zyklische[r] Zeitrhythmus“² entstehe.³ Dies allerdings sind weniger Gattungsbestimmungen im strengen Sinne als vielmehr Vorstellungs- und „Empfindungsweisen“⁴ von Weltwahrnehmung. Renate Böschstein spricht deshalb vom Denkbild des Idyllischen.⁵

Um nun aber eine Vorstellung von der Beschaffenheit dieses Denkbilds zu erhalten, ist ein kurzer Rückblick auf die Historie der Gattung nötig. Sie erlebt im achtzehnten Jahrhundert noch einmal einen großen Aufschwung, und zwar sowohl was ihre Produktion als auch was ihre gattungstheoretische Diskussion betrifft. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist Salomon Gessner, der seine in Prosa verfassten *Idyllen* mit einer programmatischen Vorrede „An den Leser“ versah. Auch in Russland war die Rezeption dieser Erneuerung der Idyllentradition vor allem mit seinem Namen verbunden.⁶ So war Karamzins erstes publiziertes

1 Bachtin 2008, 160.

2 Bachtin 2008, 161.

3 „Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе; [...]“ (Bachtin 2012, 473 – „Di[e] räumliche Mikrowelt [der Idylle] ist begrenzt und genügt sich selbst; [...]“ (Bachtin 2008, 160). „Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно действует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.“ (Bachtin 2012, 473 – „Di[e] aus der Einheit des Ortes resultierende Abschwächung aller Zeitgrenzen trägt auch wesentlich zur Entstehung des für die Idylle charakteristischen zyklischen Zeitrhythmus bei.“ Bachtin 2008, 161).

4 So Schiller, der in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), in der er der Idylle als einziger einen eigenen, so betitelten Teilabschnitt widmet, die beiden einander gegenübergestellten Dichtungsweisen in entsprechenden „Empfindungsweisen“ (NA 473), ‚naive und sentimentalische Empfindung‘, fundiert sieht.

5 „Insgesamt ist festzustellen, daß infolge des Mangels einer verbindlichen Definition die Geschichte der idyllischen Dichtung nicht durch Begriffe im strikten Sinne, sondern durch eine Art ‚Denkbild‘ bestimmt wurde“ (Böschstein 2001, 121).

6 So wurde der Idyllendichter Panaev (nicht nur) bei Puškin als „russischer Gessner“ bezeichnet. Vgl. dazu sowie zur Adaption des „pastoralen Modus“ in der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Klausner 2012. Einen Überblick über Arkadien-Bilder in der russischen Literatur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts gibt Thiergen 2007.

Werk die Übersetzung einer von Gessners *Neuen Idyllen*,⁷ und von seiner Europa-Reise schrieb er aus der Schweiz durch das Prisma Gessners.⁸

Bezugspunkte des neuerlichen Interesses an der Idylle bildeten vornehmlich die Hirtengedichte⁹ Theokrits und Vergils.¹⁰ Zu finden waren dort: Hirten mit ihren Weidetieren (häufig auch Schafe, wovon sich die spätere Bezeichnung ‚Schäferdichtung‘ ableitet), die im Schatten an einer Quelle lagern und miteinander in einen Sängerbettstreit treten. Der Mensch erscheint hier also inmitten und im Einklang mit einer ihm freundlich gesonnenen, domestizierten Natur, womit die Differenz zwischen Natur und Kultur weitestmöglich aufgehoben ist. Dieses motivische Inventar wird neben den von Bachtin genannten chronotopischen Eigenschaften

7 1783 publizierte der gerade sechzehnjährige Karamzin eine Übersetzung von Gessners *Das hölzerne Bein*. Vgl. dazu und zu den „Raznovidnosti idillii v tvorčestve Karamzina“ [Spielarten der Idylle im Werk Karamzins] Kross 1969. Übersetzung in eckigen Klammern hier wie im Weiteren, wenn nicht anders angegeben, von mir, I.W.

8 Klein 2008 fasst Karamzins „Desinteresse für soziale Mißstände und die Lebensverhältnisse des einfachen Volkes“ (318) mit Blick auf seine Schweiz-Eindrücke bündig wie folgt zusammen: „In den Hirten und Bauern der Schweizer Alpen sieht der Reisende kaum etwas anderes als jene bukolischen Lichtgestalten, die ihm aus Gessners Idyllen und Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Alpen* vertraut waren.“ (Klein 2008, 319)

Gessner bot für Karamzin aber auch in literarischer Hinsicht Anschlussmöglichkeiten, und zwar sowohl, was die Verwendung von Prosa betrifft, als auch durch das Abzielen auf die Empfindung, das für sein Schreiben schon von den Zeitgenossen als so charakteristisch empfunden wurde. Vgl. dazu Böschenstein-Schäfer 1977, 74: „Die Theorie erhob die Forderung nach einem idealen Schäfergedicht, für das man teilweise realistische Züge wünschte. [...] Gessner nun befriedigte beide Bedürfnisse, das nach Idealität wie das nach Natürlichkeit, indem er beide Gattungen [d. h. Schäfergedicht und das lehrhafte Landgedicht] verschmolz, vor allem aber, indem er für den Charakter der Idylle ein neues Kriterium fand: nicht mehr der poetologische Kanon des ‚Schäfermäßigen‘ ist es, an dem er sich orientiert, sondern das *Empfinden*.“

9 Entsprechend wurden Vergils Gedichte dieses Typus‘ auch als ‚Bukolika‘ (von gr. ‚Rinderhirt‘) bezeichnet, wovon sich die spätere Bezeichnung ‚Bukolik‘ ableitet; „seit der Renaissance“ sind die „Synonyma ‚Pastorale‘, ‚Hirtendichtung‘, ‚Schäferdichtung‘“ gebräuchlich (Böschenstein 2001, 120–121).

10 Zwischen beiden liegen allerdings auch bereits zweihundert Jahre und nicht nur die Differenz zwischen griechischer und lateinischer Antike, sondern auch eine noch gesteigerte Ästhetisierung: Vergil rezipiert von Theokrit insbesondere dessen Hirtengedichte, verlegt sie in ein bereits idealisiertes Arkadien und akzentuiert die Gestalt des Hirten, der zugleich Sänger ist, womit er das metapoetische Potential der Gattung noch steigert. „[E]ine Kunst-Welt also im doppelten Sinn des Worts: ein künstlich geschaffenes Arrangement für die Selbstdarstellung und Selbstreflexion ästhetischen Tuns.“ (Schneider 1988, 19) „Vergil benutzte die Kunstwelt des Vorgängers zur Darstellung eines autonomen Reichs der Dichtung, das er in einen ausdrücklichen Kontrast zur Wirklichkeit und besonders zu den aktuellen politischen Verhältnissen seiner Zeit setzte. Damit gab er der Bukolik die für ihre weitere Wirkung so entscheidende Bedeutung einer Gegenwelt, die Theokrit ganz fremd war.“ (Schneider 1988, 20)

fortan das Erkennungszeichen des Idyllischen bilden. Die Umfriedung des idyllischen Raums findet dabei ihren topischen Ausdruck in den ihn umstehenden Bäumen, in deren Schatten der Mensch sich am so entstandenen *locus amoenus* bergen kann; der zyklischen und insofern auf ein ewiges und gleichmäßiges Dahinfließen gerichteten Zeitvorstellung korrespondiert die Quelle. Über die Idylle als Gattungsform hinaus sind es solche Einzelmomente, mit denen das Idyllische – nun auch in anderen literarischen Formen – als Denkbild (im Sinne Böschensteins) aufgerufen wird.

Helmuth J. Schneider hat den künstlichen Charakter dieses scheinbar so natürlichen Bildes akzentuiert, der bereits den Beginn der Gattung prägt. Pointiert spricht er von einer „extrem künstliche[n] und vom Standpunkt mimetischen Wirklichkeitsbezugs geradezu absurde[n] Erfindung, die die primitive Tätigkeit des Tiererhütens mit der subtilsten literarischen Kennerschaft verband.“ Die „Hauptbeschäftigung d[ies]er Hirten“ war „der kunstvolle Wett- und Wechselgesang oder Liedvortrag“ an einem „mit feinem Geschmack für landschaftliche Details“ gewählten „Lagerplatz [...], der als die liebliche Szenerie des *locus amoenus* zu einem stereotypen Gattungsbestandteil wurde.“¹¹

Gerade dies machte die bukolischen Hirten für die klassizistische (Regel-)Poetik als Personal einer Gattung im mittleren Stil so attraktiv: dass sie nämlich Natürlichkeit und Naturverbundenheit, die sich mit ihrer Tätigkeit ja assoziieren ließ, mit äußerster Kultiviertheit zu vereinen schienen. In der Schäferdichtung ließ sich so jenseits des hohen Stils und im Einklang mit der Ständeklausel ein galanter Stil entwickeln und pflegen, ohne in eine mit dem ‚niederen Volk‘ assoziierte Derbheit zu verfallen.¹² Die klassizistische wie auch rokokohafte Eklogendichtung, wie sie insbesondere in der französischen Adelssalonkultur gepflegt wurde, ist insofern eine hoch ästhetisierte Stilisierung von Schäfer und Schäferin, die häufig auch in eine entsprechende Selbststilisierung überging.

Was diesen Punkt betrifft, so hat Joachim Klein in seiner Untersuchung der Schäferdichtung des russischen Klassizismus, die sich in Vielem an den französischen Vorbildern orientierte, auf folgenden markanten Unterschied aufmerksam gemacht: Die französischen Eklogen waren doppelbödig, waren verschlüsselte Anspielungen auf reale Liebeleien, die so im gesellschaftlichen Verkehr des Salons stilisiert und veredelt wurden. Es entstand ein „reizvolles Spannungsverhältnis zwischen der Publizität des gedruckten Textes und der Intimität der anspielend-

11 Schneider 1988, 19.

12 Dass es sich dabei um in höchstem Maße stilisierte ‚Schäfer‘ handelt, wird in der deutschsprachigen Gattungsdiskussion dann als Realismusproblem kritisch behandelt. Vgl. dazu Schneider 1988, v. a. 16–18.

verschweigenden Zueignung“.¹³ Im russischen Kontext des achtzehnten Jahrhunderts aber fehlt der Adelssalon noch weitgehend. Diese Institution, in der sich die gute Gesellschaft um eine Dame als Gastgeberin zu gepflegter Konversation versammelt, beginnt sich erst zum Ende des Jahrhunderts hin zu entwickeln. Die „Funktionsweise der aus Frankreich übernommenen Schäferdichtung“ ist im russischen Klassizismus deshalb eine andere: Dort „ist [sie] keine Gesellschaftsdichtung. Fast niemals wendet sie sich an einen Adressaten. Sie gibt sich ganz situationsabstrakt.“¹⁴

2 Nikolaj Karamzins *Bednaja Liza*: Schäferszenen und die Etablierung des mittleren Stils

In Karamzins *Bednaja Liza* nun geht es, ganz dem Muster sentimentalistischer Erzählungen entsprechend, um die ständeübergreifende Liebe, dem russischen Kontext angepasst allerdings nicht zwischen einem Adligen und einer Bürgerlichen, sondern zwischen dem Bauernmädchen Liza und dem Adligen Érast. Die Geschichte endet mit Lizas Selbstmord, nachdem sie erfahren muss, dass Érast, um sich seiner Spielschulden zu entledigen, eine reiche ältere Adlige geheiratet hat. Die Darbietung dieses Geschehens nun ist an signifikanten Stellen und in auffälliger Weise mit Idyllen-Topoi durchzogen. Der Erzähler, der das Geschehen von Érast erfahren haben will, gewinnt gerade dadurch Kontur. Demonstriert wird durch sein Prisma eine Haltung zur Idylle im Modus des Sentimentalismus, die sich von der vorangehenden, hoch stilisierten des Klassizismus programmatisch abhebt.

Gleich zu Beginn ruft der Erzähler Topoi des Idyllischen auf. Die Positionierung, die er dabei vornimmt, ist gleichermaßen eine Platzierung im Raum wie eine axiologische Verortung:

Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели – куда глаза глядят – по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые *приятные* места или в старых новые красоты. (Karamzin, *Bednaja Liza*, 605 [Hervorhebung I.W.])

Vielleicht kennt niemand von den Bewohnern Moskaus die Umgebung dieser Stadt so gut wie ich, weil niemand sich häufiger in der Natur aufhält als ich, niemand mehr als ich durch Wiesen und Wälder, über Hügel und Ebenen streift, ohne Plan und Ziel, wohin das

¹³ Klein 1988, 32.

¹⁴ Klein 1988, 33.

Auge schaut. Jeden Sommer entdecke ich neue *liebliche* [*angenehme, gefällige*]¹⁵ Plätze oder in den altbekannten neue Schönheiten. (Karamzin, *Die arme Lisa*, 5 [Hervorhebung I.W.]

Deutlich wird der Gegensatz von Stadt und Land aufgerufen, und der Erzähler rühmt sich selbst für seine Vertrautheit mit der außerhalb der Stadt gelegenen Natur. Das Adjektiv ‚приятный‘, mit dem er die von ihm so gern aufgesuchten Plätze belegt und das er im Folgesatz sogar noch im Superlativ wiederholen wird, bezeichnet im damaligen Diskurs, anders als im heutigen Gebrauch, nicht einfach nur etwas ‚Angenehmes‘, sondern hat, wie Boris Uspenskij gezeigt hat, Signalcharakter für die Diskussionen um die Etablierung der Literatursprache im mittleren Stil.¹⁶ Schon bei den klassizistischen Dichtern, die sich – wenn auch noch inner-

15 Die Übersetzung von ‚приятный‘ mit ‚lieblich‘ ist keineswegs unpassend, denn die Orte, die der Erzähler in der Natur entdeckt und (auf)sucht, sind ihm auf (an)genehme Weise gefällig.

16 Vgl. die Beispiele bei Uspenskij 1985: Ivan Sečichin spricht in Bezug auf Tredjakovskijs Übersetzung des Liebesromans *Le voyage de l'isle d'amour* (*Die Reise zur Liebesinsel*) des Abbé P. Tallemant (1642–1712) unter dem Titel *Ezda v ostrov ljubvi*, die Tredjakovskij 1730 von seiner Europareise mitgebracht hatte, (vgl. dazu Klein 2008, 67–69) lobend von ‚приятность‘ und ‚чистота‘ (‚Reinheit‘) der Übersetzung (Uspenskij 1985, 144). Die Wahl des französischsprachigen Vorbilds hatte bei (dem jungen) Tredjakovskij selbst schon programmatischen Charakter und stand in Zusammenhang mit den Bemühungen um die Durchsetzung der Umgangssprache als Literatursprache des mittleren Stils. Das Französische wurde in seinem Verhältnis zum (inzwischen als Fremdsprache empfundenen) Lateinischen dabei analog zum Verhältnis des Russischen zum Kirchenslavischen aufgefasst. Anders als das vom jungen Tredjakovskij wie später auch von Karamzin unter dem Stichwort ‚громкий‘ (vgl. dazu die Beispiele bei Uspenskij 1985, 86–87) als unangemessen und allzu laut oder gar hölzern und (wegen der Bindung an den nicht nur grammatischen Regelkanon) pedantisch empfundene Kirchenslavisch bietet die französische Umgangssprache jene auch für die (erst noch herauszubildende) russische Umgangssprache erstrebte geschmackvolle und angemessene Stilebene. Insofern ist es symptomatisch, dass Tredjakovskij auch in seinem Lob des Französischen das Wort ‚приятный‘ verwendet: „Соответственно Тредиаковский в ‚Слове о витийстве‘ (1745) превозносит достоинства французского языка как ‚приятнейшего, слатчайшего, учтивейшего и изобильнейшего‘ из всех европейских языков [...]“ [Uspenskij 1985, 71 – „Dementsprechend preist Tredjakovskij in *Über die schöne Rede* (1745) die Würde der französischen Sprache als ‚angenehmste, süßeste, höflichste und reichhaltigste‘ aller europäischen Sprachen [...]“].

Vgl. zusammenfassend die kritische Würdigung von Uspenskij's detaillierten Studien und seinen Ergebnissen in Joachim Kleins Rezension: „In seiner sprachtheoretischen Terminologie kann sich Karamzin mit seinen Mitstreitern auf eine wohletablierte heimische Tradition stützen. In diesem Sinn verweist Uspenskij etwa auf den für Karamzin so wichtigen Begriff des Geschmacks (*vkus*). In seiner sprachästhetischen Bedeutung ist dieser Begriff bekanntlich vom jungen Tredjakovskij in die russische Terminologie eingebürgert worden, und zwar als Lehnübersetzung aus dem Französischen (*goût*) [...]. Als subjektives Richtmaß einer kultivierten Umgangssprache steht der Geschmack beim jungen Tredjakovskij ebenso wie dann auch bei Karamzin in erklärtem Gegensatz zu den (objektiven) Regeln jener grammatischen Ration, die seit jeher die Verwendung des Kirchenslavischen lenkt. [...] Außerdem nennt Uspenskij u. a. auch das Wort *žest(o)kij* mit seinen Synonymen (*grubij, nadutyj* etc.) und seinen Antonymen (*nežnyj, prijatnyj* etc.). In seiner lin-

halb der klassischen Stiltriade – um die Aufwertung der Umgangssprache bemüht hatten, stand ‚приятный‘ für jene geschmackvolle und dabei doch natürlich wirkende, genau darin eben angemessene Stilebene des Mittleren. Sie galt es, in Orientierung am französischen Salon und der dort gepflegten Umgangssprache für die (noch zu verfeinernde) russische Umgangssprache herauszubilden.

Ganz besonders ‚angenehm‘ und ‚angemessen‘ nun ist für den Erzähler jener Ort, an dem die eigene Perspektive auf das zu erzählende Geschehen verankert ist: „Но *всего приятнее* для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си ... нова монастыря.“ (Karamzin, *Bednaja Liza*, 605) – „*Am liebsten* aber ist mir jener Ort, an dem sich die finsternen gotischen Türme des S ... nov-Klosters erheben.“ (Karamzin, *Die arme Lisa*, 5 [Hervorhebungen I.W.]) An diesen Ort, so führt er am Ende des Prologs aus, zieht ihn immer wieder die Erinnerung „an das beklagenswerte Schicksal der Lisa, der armen Lisa“ (Karamzin, *Die arme Lisa*, 7) – „воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы“ (Karamzin, *Bednaja Liza*, 606–607), das sich nahebei zugetragen hat: Sowohl die einfache Hütte, in der Lisa mit ihrer Mutter gelebt hatte, als auch der Teich, in dem sie sich ertränkt hat, und ihr Grab finden sich in der Nähe. Hier kann der Erzähler sich, ganz im sentimentalistischen Modus, der Rührung hingeben: „Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!“ (Karamzin, *Bednaja Liza*, 607) – „Ах! Ich liebe jene Dinge, die mein Herz rühren und mich Tränen inniger Trauer vergießen lassen!“ (Karamzin, *Die arme Lisa*, 7) All dies an dem als in höchstem Maße angenehm und gefällig bezeichneten Ort, in der deutschen Übersetzung (s. o.), die hier das im Superlativ stehende ‚приятный‘ mit ‚lieb‘ wiedergibt, an dem „[Ort, der mir a]m liebsten [...] ist“ – „[место,] *всего приятнее для меня*“ (s. o.).

Wenn die Vertreter des Klassizismus (wie der junge Trediakovskij und Sumarokov), die ebenfalls bereits um eine Aufwertung der Umgangssprache bemüht waren, ‚приятный‘ noch ganz im Sinne des erstrebten galanten Stils verwendet hatten, dann erhält das Wort bei Karamzin nun eine sentimentalistische Färbung. Auch er verwendet es aber immer noch, um Angemessenheit zu signalisieren, nun

guistischen Bedeutung bezieht sich *žest(o)kij* – mit negativem Wertakzent – auf die sprachliche Sphäre des Kirchenslavischen (während umgekehrt etwa das positiv konnotierte Wort *nežnyj* auf die sprachliche Sphäre des Russischen verweist). [...] Vor allem gelingt es dem Verf. auch zu zeigen, wie solche französischen Stilbegriffe wie etwa *dur* und *délicat* in ihrer russischen Übertragung – *žest(o)kij* bzw. *nežnyj* – über die bloß wertende Bedeutung hinaus eine konkret linguistische Bedeutung gewinnen, so wie sich diese aus der Spezifik der in Russland gegebenen Sprachsituation ergibt (Kirchenslavisches vs. Russisches).“ (Klein 1987, 206)

die Angemessenheit einer Prosa-Sprache im mittleren, ‚neuen‘ Stil, in dem die Erzählung gehalten ist.¹⁷

Was der Erzähler von der Anhöhe des „Si ... nov-Klosters“ aus sieht, ist einerseits in der Ferne das prunkvolle, aber auch kolossal wirkende Moskau,¹⁸ andererseits – und ihm nicht nur räumlich näher liegend¹⁹ – eine liebliche Landschaft:

Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей [...].Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, [...]. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни [...]. (Karamzin, Bednaja Liza, 605–606)

Wenn man auf diesem Berge steht, sieht man auf der rechten Seite fast ganz Moskau, diesen schrecklichen Koloß von Häusern und Kirchen [...]. Unten breiten sich satte, dichtgrün blühende Wiesen aus, und hinter ihnen, im gelben Sand, fließt der helle Fluß [...]. Auf der anderen Seite des Flusses sieht man einen Eichenhain, in dessen Nähe zahlreiche Herden weiden; dort singen junge Hirten, im Schatten der Bäume sitzend, einfache, schwermütige Lieder [...]. (Karamzin, Die arme Lisa, 5)

Was hier beschrieben wird, ist der seit der Antike tradierte Topos der Idylle in Reinform. In der dann erzählten Geschichte gerät ein solcher Hirte noch einmal ins Blickfeld – diesmal in das Lizas, die zu dem Zeitpunkt zwar noch nicht ihre Unschuld verloren hat, sich aber bereits zu Stelldicheins mit Erast trifft. Sie hat Realitätssinn genug, um zu wissen, dass ein solcher Schafhirte in der Ständegesellschaft der angemesseneren Partner für sie wäre:

Между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: „Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, – и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: ‚Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей‘. Он взглянул бы на меня с видом ласковым – взял бы, может быть, руку мою ... Мечта!“ Пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим скрылся за ближним холмом. (Karamzin, Bednaja Liza, 611)

¹⁷ Als dessen Vertreter und Propagator wurde Karamzin im Sprachenstreit zwischen seiner Partei der Novatoren und den Archaisten wahrgenommen, die gegen jene Abkehr vom Kirchenslavischen eintraten, die mit Karamzins Konzentration auf den mittleren Stil verbunden war. Vgl. Klein 2008, 35, der darauf hinweist, dass diese Konzentration nicht nur eine Aufwertung der Umgangssprache, sondern auch eine Verengung der Literatursprache auf diese Stilebene bedeutete.

¹⁸ Hier darf man wohl, zumal vor allem die Kirchenkuppeln erwähnt werden, durchaus das Kirchenslavische mitdenken.

¹⁹ Vgl. auch Hammarberg 1987, 309.

Unterdessen trieb ein junger Hirte seine Herde am Ufer des Flusses entlang und spielte dabei auf der Schalmei. Lisa richtete ihren Blick auf ihn und dachte: „Wäre jener, der jetzt meine Gedanken gefangenhält, als einfacher Bauer, als Hirte geboren – und triebe er jetzt seine Herde an mir vorbei: ach! Ich würde mich vor ihm verneigen und ihm freundlich sagen: ‚Sei begrüßt, du liebenswerter Schäfer! Wohin treibst du deine Herde? Auch hier wächst grünes Gras für deine Schafe, auch hier schimmern die Blumen rot, aus denen ich einen Kranz für deinen Hut winden kann.‘ Er würde mit zärtlichem Blick auf mich schauen – würde vielleicht meine Hand nehmen ... Ein Traum!“ Der Hirte, der auf der Schalmei spielte, ging vorüber und verschwand mit seiner bunten Herde hinter dem nahen Hügel. (Karamzin, Die arme Lisa, 19)

Ganz anders sieht die ebenfalls von der Schäferidyllik geprägte Wahrnehmung der Situation bei Érast aus, was der Erzähler mit deutlich kritischem Unterton vermerkt:

Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. „Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям“, – думал он и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет. (Karamzin, Bednaja Liza, 610–611)

Nun soll der Leser wissen, daß dieser junge Mann, dieser Erast, ein ziemlich reicher Adliger war, mit tüchtigem Verstand und einem guten Herzen, gut von Natur, doch schwach und leichtfertig. Er führte ein unstetes Leben, dachte nur an sein Vergnügen, das er in weltlichen Zerstreungen suchte, aber oft nicht fand: er langweilte sich und beklagte sein Schicksal. Lisas Schönheit hatte sein Herz schon bei der ersten Begegnung beeindruckt. Er pflegte Romane und Idyllen zu lesen, hatte eine recht lebhaft Phantasie und versetzte sich im Geiste oft in jene Zeiten (ob sie existiert hatten oder nicht), in denen – wenn man den Dichtern glaubt – alle Menschen sorglos über die Wiesen wandelten, in klaren Quellen badeten, sich wie die Turteltauben küßten, unter Rosen und Myrten ruhten und in glücklicher Muße all ihre Tage verbrachten. Ihm schien, daß er in Lisa das gefunden hatte, wonach sein Herz seit langem suchte. „Die Natur ruft mich in ihre Umarmung, zu ihren reinen Freuden“, dachte er und entschloß sich, – zumindest für einige Zeit – die große Welt zu verlassen. (Karamzin, Die arme Lisa, 17)

Auffällig ist hier zunächst die explizite Leseransprache: Karamzin propagiert sein Programm einer neuen, an der gepflegten Umgangssprache orientierten Literatursprache nicht nur, sondern setzt es mit seinen eigenen Prosawerken auch um und durch. Gleiches gilt aber auch für den Verhaltensstil der nun entstehenden Salonkultur. Karamzin sucht hier stilbildend zu wirken, und zwar im gestaltenden wie didak-

tischen Sinne. Jurij Lotman hat dies in seiner *Sotvorenje Karamzina (Die Erschaffung Karamzins)* betitelten Biographie herausgearbeitet, und zwar insbesondere anhand von Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika (Briefe eines russischen Reisenden)*: In diesen habe der Autor nicht nur ein Porträt von sich selbst „als russischer Europäer und europäisierter Russe“²⁰ erschaffen, sondern zudem versucht, sein Publikum so zu bilden und zu formen, dass es sich diesen Reisenden im Verhaltensstil zum Vorbild nimmt. Das intime Genre des Briefes fungiert hier also als ein Mittel, um die für die vertraute Konversation erforderliche Gleichgestimmtheit überhaupt erst zu erreichen.

Hier nun soll offenbar in ähnlicher Weise mit dem so sentimentalistisch gerührten Erzähler zugleich ein Lesepublikum geschaffen werden,²¹ welches das Dargebotene im vom Erzähler vorgeführten Modus wahrnimmt – und nicht etwa in dem von Èrast praktizierten Modus. Denn Èrast hat offenbar nicht nur das Falsche gelesen,²² sondern das dann auch noch auf falsche Weise. Von Natur aus – und das gilt der sentimentalistischen Grundüberzeugung nach für alle Menschen – ist er mit dem richtigen Verhältnis von „tüchtigem Verstand“ und „gutem Herzen“ („с изрядным разумом и добрым сердцем“) ausgestattet. Er hat aber eine „recht lebhaft Phantasie“ („довольно живое воображение“), die er, befeuert durch unangemessene Lektüre, nicht in die rechten Bahnen zu lenken gewusst hat. Nimmt man die ziemlich präzise Zeitangabe der 1792 erschienenen Erzählung wörtlich, dass sich nämlich das hier erzählte Geschehen „vor ungefähr dreißig Jahren“ (Karamzin, *Die arme Lisa*, 9) – „лет за тридцать перед сим“ (Karamzin, *Bednaja Liza*, 607) zugetragen habe, dann gehören die von „Dichtern“ („стихотворц[ы]“) verfassten Idyllen, die Èrast gelesen hat, zu jener russischen Variante klassizistischer Schäferdichtung, die ich oben umrissen habe. Konkret ließe sich an die Schäferdichtung Sumarokovs denken, der 1774 seine Eklogen zu einer Sammlung mit diesem Titel zusammenfasste. Wie Joachim Klein (1988) gezeigt hat, waren sie ja tatsächlich von einer hoch ästhetisierten Stilisie-

20 So fasst Klaus Städtke 2002, 119 den Tenor von Lotmans Analyse bündig zusammen.

21 Mit Blick insbesondere auf den Satzesatz der Erzählung betont auch Toporov 1995, 83, dass „die Prosa Karamzins [...] nicht nur einen neuen Leser erzog, der der neuen ästhetischen Mode anhing, sondern [...] einen neuen Menschen heran[bildete]“ („проза Карамзина [...] воспитывала не только нового читателя, приверженного новой эстетической моде, но возвращала нового человека.“). Mit der Einführung des Erzählers in den künstlerischen Text sei auch die Erscheinung des Lesers als besonderer bedeutungstragender Kategorie induziert worden (vgl. Toporov 1995, 88).

22 Mit Bezug auf die auch genannten Romane führt Hammarberg dazu aus: „By pronouncing himself physically incapable of cursing Erast, he implicitly distances himself from the overt didacticism and moralizing so typical in the literature of the time. The point of the tale cannot simply be reduced to a ‘moral’ condemning promiscuity, but includes an analysis of the narrator’s own emotional and ‘professional’ response to the events“ (Hammarberg 1987, 314–315).

nung geprägt und bildeten in seit der Antike tradierten Bildern jene Zeiten einer idyllischen Schäferwelt nach, von der sich kaum sagen lässt, „ob sie existiert hatten oder nicht“ („БЫВШИЕ ИЛИ НЕ БЫВШИЕ“). Èrast allerdings macht den Fehler, diese so in höchstem Maße gekünstelten Bilder als natürliche zu lesen und auf Liza zu projizieren. Paradoxerweise sucht er dem ‚bol’šoj svet‘ – und das ist die große Welt des Adels – mit genau jenen Bildern im Kopf zu entkommen, die dieser Welt entstammen und die er fälschlich in Liza realisiert sieht.

Allerdings setzt Karamzin mit seinem Erzähler dem nun keineswegs eine realistischere Sichtweise entgegen. Die soziale Wirklichkeit, gar eine sozialkritische Note bleibt weitgehend außen vor.²³ Klein sieht hier einen Zusammenhang mit jener Salonkultur und -literatur, um die Karamzin bemüht war: „Ein jeder Salon beruht auf Exklusivität, auf gesellschaftlicher Abgrenzung. Für die Literatur des Salons ist damit der Ausschluß ‚unpassender‘ Elemente gefordert [...]“.²⁴ Und, so fährt er fort, mit der volkstümlichen Sprachschicht betraf dies auch die diesbezüglichen Themen, die sich für den angestrebten verfeinerten Umgangston eben nicht anboten. So geht es in *Bednaja Liza* zwar um die ständeübergreifende Liebe, und immerhin, in Anpassung an die Verhältnisse in Russland, um die zwischen einem Adligen und einem Bauernmädchen. Dennoch steht nicht die soziale Realität im Vordergrund, sondern die exemplarische Selbststilisierung und Kultivierung des Erzählers zu einem empfindsamen Betrachter, der sich mit seinen mehrfach adressierten Leserinnen und Lesern in der gemeinsamen Rührung über Lizas trauriges Schicksal findet. Gitta Hammerberg hat dies mit ihrem Aufsatztitel *Poor Liza, Poor Èrast, Lucky Narrator* (1987) auf den Punkt gebracht.²⁵ Eine solche zunächst im Bereich des Ästhetischen, also in der Wahrnehmungs-

23 Vgl. Klein 2008, 305: „[...] Die sozialkritischen Themen, die bei Novikov, Fonvizin und später auch Radišev mit solcher Eindringlichkeit dargestellt werden – all dies fehlt bei Karamzin, denn hierin lag in der Tat nichts, was ‚die Seele‘ einer Salondame ‚ansprechen könnte‘ [mit Bezug auf einen Brief Karamzins an Dmitriev, in dem er kritisiert hatte, dass es in dessen Fabeln ‚nichts gibt, was unsere Seele ansprechen könnte‘; I.W.]“.

24 Klein 2008, 305.

25 „‚Poor Liza‘ on the most general level, can be seen as a picture of a rather hedonistic narrator who revels in his own aesthetic sensitivity, which, according to Sentimentalist poetics, is tantamount to his own virtue. Therefore, the fact that he can find the most intense pleasure in remembering what, objectively speaking, is a tragic story, is not as paradoxical as it may first seem. By fully giving himself up to all his emotions, grief as well as joy, and empathizing with the full range of vicarious experiences (with his own conscience clear), he can experience his own virtue, and everyday objects and events take on an aesthetic aura. ‚Poor Liza‘ is, by this token, the story of the narrator’s aesthetic experience of virtue in distress. It is, I would venture to guess, this solipsistic self-righteousness that later came to give Sentimentalism a bad name.“ (Hammarberg 1987, 308)

weise der Welt, verfeinerte Empfindsamkeit zeugt für die sentimentalistische Sichtweise von einem guten Herzen und hat insofern auch eine ethische Qualität.²⁶ Der Erzähler wie seine angesprochenen Leser können sich also ihrer Tugend vergewissern – und zwar mittels Befolgung des angemessenen Stils, der exemplarisch auf der Sprach- wie auf der Verhaltensebene vorgeführt wird.

Karamzins Umgang mit dem Topos der Idylle verläuft hier ähnlich wie seine Sprachpolitik in einer modifizierenden Anknüpfung an seine klassizistischen Vorgänger, von denen er sich dabei zugleich durch seinen ‚neuen Stil‘ (‚novyj slog‘) abhebt. Mit der Verwendung des bereits programmatisch aufgeladenen Wortes ‚приятный‘ ruft er deren Bemühungen um die Aufwertung der Umgangssprache auf, stellt dem aber die ebenso signalhaften Wörter ‚чувствительный‘ und ‚трогательный‘ für ‚empfindsam‘ und ‚rührend‘ an die Seite und verschiebt den Akzent damit deutlich.²⁷ Dass sich davon zunächst und vor allem die Damenwelt angesprochen fühlte, die fortan in gerührtem Nachempfinden scharenweise zu jenem so deutlich lokalisierten Teich pilgerte, in dem Liza sich ertränkt habe, ist durchaus folgerichtig. Bereits das Frontispiz der ersten Einzelausgabe der *Bednaja Liza* aus dem Jahr 1796 thematisiert dies: Es zeigt den Liza-Teich mit dem oberhalb gelegenen Si ... nov-Kloster, im Vordergrund sind eine junge Frau und ein junger Mann zu erkennen, die Inschriften in die den Teich umstehenden Bäume ritzen. (Abb. 1) Sie stehen für die in der Unterschrift

26 So hatte Karamzin es in dem Essay *Čto nužno avtoru?* (1794, *Was braucht ein Autor?*) proklamiert. Hammarberg 1987, 318 bemerkt zu diesem Punkt bezogen auf *Bednaja Liza*: „Erast’s main tragedy is that he fails in perceiving literature, as well as reality, aesthetically and thus also ethically. He tries to be an idyllic and an epic hero only according to the formal recipe of the idylls and novels. The distance between the ‚lucky narrator‘ and ‚poor Erast‘ as personage in the Liza-Erast story is thus largely aesthetic. It is the distance between the ideal Sentimentalist reader and a naive reader.“

27 Auf die modifizierende Anknüpfung des Sentimentalismus gerade in der Behandlung von Topoi des *locus amoenus* an den zierlichen Stil des Rokoko, der sich in den poetologischen Auseinandersetzungen gegen das Deklamatorische des Klassizismus gewandt und „das Thema der Liebe und ihre Topik in der russischen Dichtung legitim gemacht“ hatte (Lachmann 1994, 263), wies auch Renate Lachmann in ihrer Studie *‚Pokin‘, ‚Kupido, ‚Strely‘. Liebestopik und -stilistik: Von Trediakovskij bis Karamzin* (1994, 251–283) hin: „[...] die empfindsame Lexik [schließt] an die Praxis des *nežnyj stil’ a[n]*. Die *prijatnost’* (das Angenehme), die zentrale Qualität des *novyj slog* (des neuen Stils), die die Stilistik des Sentimentalismus bestimmt, ist ohne die *nežnost’* des *legkoe stichotvorstvo* nicht denkbar.“ (Lachmann 1994, 276) „Systemverändernd aber war Karamzins Weiterentwicklung des zärtlichen Stils und dessen Verabsolutierung in der *prijatnost’*. *Prijatnost’* bedeutet nicht nur ‚nežnyj sluch‘ (zärtliches Gehör), sondern auch das ‚interesnoe dlja duši‘ (das für die Seele Interessante) und die ‚piitičeskaja storona v obvykovennyh veščach‘ (poetische Seite in den gewöhnlichen Dingen). [...] Die *prijatnost’* geht über das *delectare* hinaus und entwickelt einen neuen Aspekt des *move*re, indem sie Emotionen wecken und Vorstellungen (*idei*) evozieren soll, die der Eingeweihte, der ‚čuvstvitel’nyj‘ (der Empfindsame), aufnimmt und weiterführt.“ (Lachmann 1994, 278–279)

erwähnten vielen „Besucher“, die „an beinahe jedem dieser Bäume“ „in verschiedenen Sprachen“ „ihre Gefühle des Mitleids mit der unglücklichen Schönen und der Verehrung für den Autor dieser Erzählung zum Ausdruck brachten“ („на каждомъ почти изъ оныхъ деревь, любопытныя посѣтителы, на разныхъ языкахъ, избразили чувства своего состраданія къ несчастной красавицѣ и уваженія къ сочинителю ея повѣсти“).²⁸

Folgerichtig ist es in dieser Hinsicht auch, dass der Erzähler seinen den Text eröffnenden Blick auf die idyllische Landschaft im Blick seiner weiblichen Protagonistin wiederholt. Die axiologische Nähe, die dadurch entsteht, gilt weniger Liza als Bauernmädchen als Liza als Person weiblichen Geschlechts. Das von Karamzin verfolgte Programm beinhaltete nämlich auch eine Feminisierung, wiederum gleichermaßen des Sprachstils wie des Verhaltensstils. Dies hängt im sich etablierenden russischen Salonwesen nicht nur damit zusammen, dass der Salon sich klassischerweise um eine Dame als Gastgeberin gruppiert, sondern erneut auch mit der Sprachsituation. Jene Umgangssprache, die gepflegt werden sollte, ließ sich am ehesten bei den Damen der guten Gesellschaft kultivieren. „[D]enn die Frauen standen aufgrund ihrer Bildungsvoraussetzungen dem Kirchenslavischen ferner als die Männer; ihr sprachlicher Habitus war in viel höherem Maße russisch geprägt.“²⁹ Allerdings war auch hier ein sprachschöpferischer Akt vonnöten, denn die gepflegte Konversation verlief größtenteils auf Französisch; auch aus diesem Grund verwendete Karamzin gerade für das Wortfeld des Empfindsamen eine deutlich von Lehnübersetzungen aus dem Französischen geprägte Lexik.³⁰

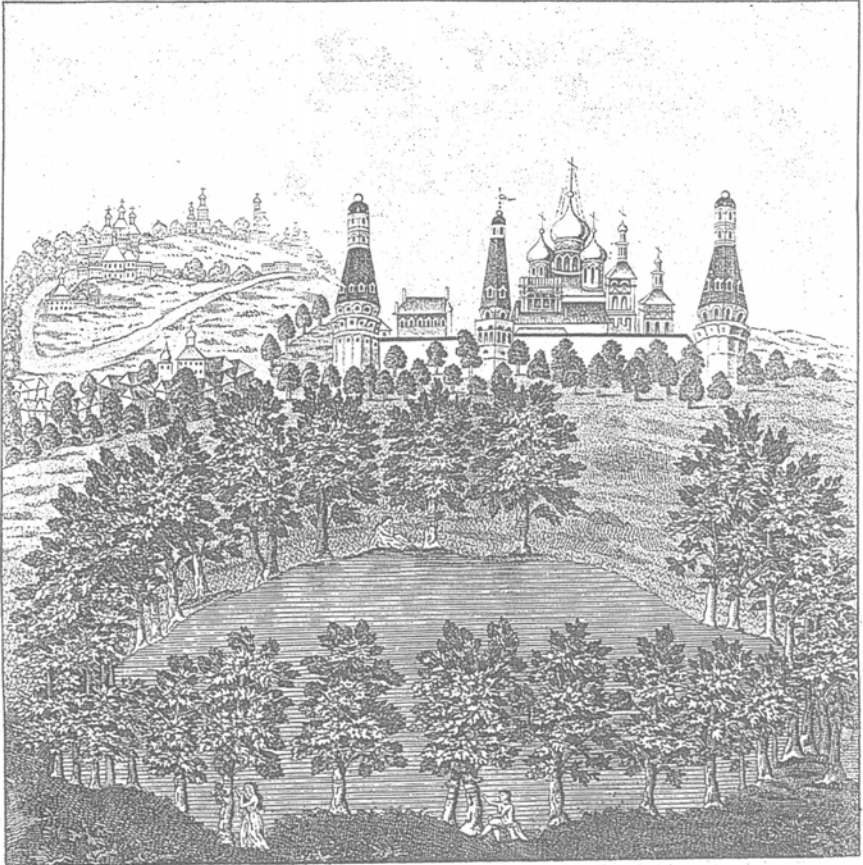
Ähnliches gilt für Karamzins Rekurs auf Topoi der Idylle. Hatte Sumarokov in seinen an der französischen klassizistischen Schäferdichtung orientierten *Ėklogi* bereits einen diesem mittleren Genre entsprechenden galanten Stil gepflegt, so schließt Karamzin einerseits an diese bereitstehende Tradition an, kritisiert sie

28 Karamzins Leserschaft vollzog damit jenen Gestus nach, mit dem Karamzin selbst mit Rousseau aus *La Nouvelle Héloïse* in der Hand den Genfer See bereist und davon in seinen *Briefen eines russischen Reisenden* berichtet hatte. Vgl. zu diesen Praktiken einer „Selbsterfindung“ und -konstituierung einer europäisierten russischen Adelselite Zorin 2016, v. a. 170–180 und Schönle und Zorin 2018, v. a. 66.

Lotman 1997, o.S. erwähnt außerdem das bereits aus dem Jahre 1792 stammende anonyme Epigramm: „Здесь бросилась в пруд Эрастова невеста. Топитесь, девушки: в пруду довольно места.“ *Russkaja épigramma (XVIII – načalo XX veka)*. Hg. v. M. I. Gillel'son u. K. A. Kumpan. Leningrad 1988, 132 – „Hier warf sich in den Teich unsres Erastes Schatz [= Liza, I.W.]. / Ertränkt euch, Mädchen, hier: Im Teich hat es noch Platz!“; Nachdichtung von Peter Brang 1982, 292; beides zit. nach Klein 2008, 325).

29 Klein 2008, 302.

30 Dies wurde ihm später im Sprachenstreit von den Archaisten vorgehalten.



*Рисована и Гравирована М. Сениаловъ:
 Въ изданіи сего сажена въ стѣнѣ Синова Монастыря, по кожуховской дорогѣ, есть старин-
 ной приды окруженный дубовице. Милкое воображеніе гитателей видить утопическую въ немъ бѣ-
 ную Лизу: и на каждомъ почти нѣбъ оныхъ деревѣ, любопытныя повѣстителю, на разныхъ языкахъ,
 изобразили чувства своего состраданія къ несчастной красавицѣ и уваженія къ Святителю ея
 покровителю. На прики: на оныхъ деревѣхъ вырѣзано:*

*Во стѣнѣхъ сегохъ вѣрнѣя, скончила Лиза дни;
 Коль нѣбъ чувствительней, прохожей! воздохни.
 На другой, пѣвнѣя лажетъ вѣтъ рука мастерала:
 А беззнаму Карамзину!
 Въ изгибахъ сердца — сокровеникъхъ,
 А салюту твою Вѣнцу:
 Ажневѣише чувства души твоей пѣвнѣныкъхъ*

*Съ многова нельзя разобрать, стертоскъхъ
 Сей Памятникъ чувствительности Московскихъ Читателей и нѣвнѣнаго нѣбъ вкеса бѣ,
 Литтературѣ, зудѣ изображаете, жидивеніскѣ и въльмѣстакѣхъ одное ея любители. 1796.*

Abb. 1: Frontispiz der ersten Einzelausgabe von *Bednaja Liza*, 1796.

aber zugleich in ihrer zu großen Gekünsteltheit³¹ und setzt ihr seine Lesart im Modus der Empfindsamkeit entgegen. Nicht mehr allein Galanterie, sondern die alle Menschen verbindende Fähigkeit zum Sentiment soll die Grundlage gesellschaftlichen Umgangs sein. Und der wird exemplarisch nicht zuletzt im Salon gepflegt. Dass Karamzin diese gesellschaftliche Institution vorantrieb, mag auch mit seinem eigenen sozialen Status zu tun haben. Denn er gilt – sicherlich auch aufgrund seines Erfolgs im Salon – „[u]nter den russischen Autoren des 18. Jahrhunderts [... als] der erste, [...] [dem es] gelang [...], sich unabhängig von allen Diensträngen eine herausragende Position in der Gesellschaft zu schaffen“.³² Jurij Lotman hat in seiner Karamzin-Biographie die Bedeutung von persönlicher Unabhängigkeit für Karamzin hervorgehoben, zumal dieses (Selbst-)Verständnis eng „mit dem biographischen Problem der *Persönlichkeitsformierung* des/als Schriftsteller/s“ („с биографической проблемой *формирования личности писателя*“) zusammenhing:

Проблема политической свободы никогда не сливалась для Карамзина с проблемой личной независимости. Если политическая свобода определялась для него как отношение человека к государству, и здесь, в определенные моменты, он склонен был признавать приоритет государства как выразителя общих интересов, то независимость – право человека думать и говорить то, что думает, одеваться и вести тот образ жизни, который ему свойствен, иметь *свою* систему ценностей, не отчитываться в своих эстетических или моральных предпочтениях не перед кем, кроме своего Разума и Бога, быть самим собой – была для него неотъемлемой от самого понятия человек. (Lotman 1997, 192)

[Das Problem der politischen Freiheit floss für Karamzin niemals mit dem Problem persönlicher Unabhängigkeit zusammen. Wenn die politische Freiheit sich für ihn als Beziehung des Menschen zum Staat bestimmte, und er hier, zu bestimmten Momenten, geneigt war, die Priorität des Staates als desjenigen anzuerkennen, der allgemeine Interessen zum Ausdruck bringt, dann war die Unabhängigkeit – das Recht des Menschen, das zu denken und zu sagen, was er denkt, sich zu kleiden und das Bild eines Lebens zu führen, das ihm eigen ist, *sein* Wertesystem zu haben, in seinen ästhetischen oder moralischen Vorlieben vor niemandem Rechenschaft abzulegen als vor dem eigenen Verstand oder Gott, er selbst zu sein – für ihn unveräußerlicher Bestandteil des Verständnisses vom *Menschen* selbst.]

31 Dies entspricht dem bei Lachmann 1994 als „Zerstörung der schönen Rede“ beschriebenen, in der russischen Literaturgeschichte wiederkehrenden Schema, dass der Stil der Vorgängergeneration als zu geziert und gekünstelt kritisiert wird und ihm eine ‚natürlichere‘ Ausdrucksweise entgegengestellt wird. Auch den „Ruhm der *Bednaja Liza* (Arme Lisa)“ führt Lachmann „letzten Endes“ „auf diese Wirkung“ zurück: „Nur vor dem Hintergrund eines rhetorischen Vorgangs, also der Entrhetorisierung eines Topos, ist der ungewöhnliche Effekt zu begreifen, den hier der Stil hervorzurufen vermochte.“ (Lachmann 1994, 279)

32 Klein 2008, 291–292.

Wenn der Erzähler in *Bednaja Liza* über Lizas Mutter, die „fast unaufhörlich Tränen über den Tod ihres Ehemannes vergoß“ („почти беспрестанно проливая слезы о смерти мужа своего“), in einem für heutige Ohren gönnerhaft klingenden Ton sagt, „ибо и крестьянки любить умеют!“ (Karamzin, *Bednaja Liza*, 607) – „denn auch Bäuerinnen können lieben“ (Karamzin, *Die arme Lisa*, 9), dann ist damit jene allen Menschen gemeinsame Empfindsamkeit angesprochen, die Karamzin auch in seiner Sichtweise der Idylle propagiert. In realer Konsequenz ist für ihn damit keineswegs eine Verbesserung der sozialen Lage der schließlich zum allergrößten Teil noch leibeigenen Bauern intendiert (Liza beziehungsweise ihr verstorbener Vater bilden hier ja eine eher seltene und keinesfalls repräsentative Ausnahme!). Vielmehr geht es um Wertschätzung der eigenen Unabhängigkeit als „Privatmann und homme de lettres“,³³ die eben nicht auf einem höfischen oder militärischen Rang, sondern auf dem eigenen kultivierten ‚guten Herzen‘ gründet. Seinen programmatischen Aufsatz *Что нужно автору?* (1794, *Was braucht ein Autor?*) hatte Karamzin in diesem Sinne beendet: „Одним словом: я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором.“ (*Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*, Bd. 2, 122) – „Mit einem Wort: Ich bin überzeugt, daß ein schlechter Mensch kein guter Autor sein kann.“ (Karamzin 1982, 47)

3 Schluss

Die über die Zeiten andauernde Attraktivität der Vorstellungswelt des Idyllischen liegt – um auf meine Ausgangsfrage zurückzukommen –, offenbar darin begründet, dass an ihr sehr grundsätzliche Fragen problematisiert werden können, die in Phasen kultureller Identitätssuche besonders virulent werden. Weil die Idylle einen nach außen abgegrenzten und insofern auch geschützten Raum bildet, lassen sich in ihr Verhaltens- und Identitätsmuster der Distinktion durchspielen. Für die jeweils kultivierte Umgangsweise lässt sich zudem noch ein Anspruch auf größtmögliche Natürlichkeit erheben.

Insofern lädt die Idylle geradezu dazu ein, die Problematik des Verhältnisses von Natur und Kultur zu verhandeln. Letztlich betrifft dies die Frage: Was ist der Mensch auch und gerade als Kulturwesen seiner Natur nach? Und welcher ethische Maßstab leitet sich hieraus für das in Rede stehende beziehungsweise zu begründende Kollektiv ab? Wie sieht ein Verhalten aus, das sich gleichermaßen als

33 Klein 2008, 291.

gesittet und naturgemäß auffassen lässt? In diesem Sinne wird vor allem im achtzehnten Jahrhundert in der russischen wie auch in den anderen europäischen Literaturen anhand der Idylle die Frage nach dem Angemessenen, dem rechten, mittleren Maß diskursiviert. Dies geschieht zunächst vor allem in der französischen Literatur mittels der Schäferdichtung in den (sich von der höfischen Kultur absetzenden) Adelssalons, dann in der deutschsprachigen Literatur mit der Idylle als bürgerlicher Gattung – angefangen bei Gessner über die Voß'sche *Luise* als einem Höhepunkt dieser Entwicklung bis zu Goethes *Herrmann und Dorothea*. Stets lässt sich eine Abgrenzung nach ‚oben‘ – gegen übermäßigen Prunk der Hof- bzw. Adelskultur – und nach ‚unten‘ – gegen die ‚derbe‘ Volkskultur – feststellen, denen die Pflege eines gesitteten, mittleren Maßes gegenüber gestellt wird.

Karamzins Text zeigt aber auch, in welchem Maße es sich bei solchen Distinktionen stets um künstliche Abgrenzungen handelt, und damit nicht zuletzt, wie labil diese Setzungen sind. Dies gilt dann auch für jenes angemessene, mittlere (Stil-)Maß, das immer wieder mit der Idylle assoziiert wurde und sie zu einem Idealbild eines ausgeglichenen Miteinanders machte. Wo das mittlere Maß als das dem Menschen gemäße nicht mehr immer von neuem gesucht und erst erungen wird, dort droht es zur Norm des dann nur mehr mediokren Schicklichen zu erstarren. Es ist vielleicht kein Zufall, dass *Bednaja Liza* als literarischer Text dieses Kippmoment akzentuiert, indem nicht etwa lediglich eine gegebene Gattungsnorm der Idylle erfüllt, sondern vielmehr die den Bildern vom Idyllischen immer inhärente Gefahr ausgestellt wird, zu einer künstlichen Scheinidylle zu geraten. Denn die in den Text eingeschriebene Kritik an Ėrasts allzu selbstgefälliger Lesart der Idyllenliteratur lässt sich ja – gewissermaßen in dekonstruktivistischer Lektüre – auch gegen den Erzähler wenden, der sich so sehr an seiner sentimentalistischen Gerührtheit über Lizas Schicksal weiden kann. Sowohl die Produktion wie die Rezeption des Idyllischen wären demnach beständig zu hinterfragen.

Bibliographie

Quellen

- Geßner, Salomon. *Idyllen*. Kritische Ausgabe. Hg. E. Theodor Voss. Stuttgart: Reclam, ³1988.
- Karamzin [Karamsin], Nikolaj. *Die arme Lisa*. Russisch/Deutsch. Hg. Martin Schneider. Übers. Martin und Monika Schneider. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Karamzin, Nikolaj. „Bednaja Liza“. *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. Moskva/Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1964a: Bd. 1, 605–621.
- Karamzin, Nikolaj. „Čto nužno avtoru?“. *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. Moskva/Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1964b: Bd. 2, 120–122.

Schiller, Friedrich. „Über naive und sentimentalische Dichtung“ [1795]. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20: *Philosophische Schriften* 1. Hg. Benno von Wiese. Weimar: Böhlau, 1962: 413–503. (Zitiert als NA)

Forschung

- Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Aus dem Russischen v. Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Bachtin, Michail M. „Formy vremeni i chronotopa v romane“. *Sobranie sočinenij, Bd. 3: Teorija romana (1930–1960gg.)*. Moskva: Russkije Slovarei, 2012: 340–511.
- Böschenstein, Renate. „Idyllisch/Idylle“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3: *Harmonie – Material*. Hg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001: 119–138.
- Böschenstein, Renate. *Idylle*. 2., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Brang, Peter. „Karamsin. Die arme Lisa“. *Die russische Novelle*. Hg. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel, 1982: 23–33, 290–292.
- Hammarberg, Gitta. „Poor Liza, Poor Èrast, Lucky Narrator“. *The Slavic and East European Journal* 31.3 (1987): 305–321.
- Klausner, Nathan. „Et in Arcadia ego: Towards a Historical Analysis of the Russian Pastoral Mode“. *Russian Literature* LXXII.1 (2012): 109–132.
- Klein, Joachim. „B.A. Uspenkij, Iz istorii russkogo literaturnogo jazyka XVIII – načala XIX veka. Jazykovaja programma Karamzina i ee istoričeskie korni, M. (Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta) 1985, 215 S.“. *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 33 (1987): 203–209.
- Klein, Joachim. *Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.
- Klein, Joachim. *Russische Literatur im 18. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008.
- Cross, Anthony [Kross, A.]. „Raznovidnosti idillii v tvorčestve Karamzina“. *XVIII vek 8 (Deržavin i Karamzin v literaturnom dviženii XVIII – načala XIX veka)* (1969): 210–228.
- Lachmann, Renate. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München: Fink, 1994.
- Lotman, Jurij M. „Sotvorenie Karamzina“ [1987]. Ders.: *Karamzin*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, 1997: 9–310.
- Schneider, Helmut J. „Einleitung: Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie“. *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*. Hg. ders. Tübingen: Narr, 1988: 7–74.
- Schönle, Andreas, und Andrei Zorin. *On the Periphery of Europe 1762–1825. The Self-Invention of the Russian Elite*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2018.
- Städtke, Klaus. „Zum Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Krimkrieg (1853)“. *Russische Literaturgeschichte*. Hg. ders. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002: 116–164.
- Thiergen, Peter. „Literarische Arkadienbilder im Russland des 18. und 19. Jahrhunderts“. *Arkadien und Europa. Beiträge zur Tagung in Hundisburg vom 27. bis 29. April 2007*. Hg. Berthold Heinecke und Harald Blanke, Haldensleben: Verlag Kultur-Landschaft-Haldensleben-Hundisburg e.V., 2007: 169–193.
- Toporov, Vladimir N. „Bednaja Liza“ *Karamzina. Opyt pročtenija*. Moskva: Rossijskij Gosud. Gumanitarnyj Univ., 1995.

Uspenkij, Boris A. *Iz istorii russkogo literaturnogo jazyka XVIII – načala XIX. veka. Jazykovaja programma Karamzina i ee istoričeskie korni*. Moskva: Univ., 1985.

Zorin, Andrej. *Pojavlenie geroja: Iz istorii russskoj émocional'noj kul'tury konca XVIII – načala XIX veka*. Moskva: NLO, 2016.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Frontispiz der ersten Einzelausgabe von *Bednaja Liza*, 1796, aus: Jurij M. Lotman. *Karamzin*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, 1997: o.S. [Abbildungsteil]

Daniel Wyss

Die Idylle als Keimzelle des Metaromans. Aleksander Puškins Versroman *Evgenij Onegin*

In Aleksander Puškins Versroman *Evgenij Onegin* (1823–1831) nimmt der Tod des Eklogen-Dichters Vladimir Lenskij eine zentrale poetologische Funktion ein, die auf den prekären Status der Idylle im russischen Gattungsdiskurs der 1820er Jahre verweist: Im sechsten Kapitel des Versromans wird Lenskij von Evgenij Onegin – einem städtischen Dandy und Kritiker Theokrits¹ – im Duell getötet. Auf die gattungspoetologische Grundierung des Figurenkonflikts wird in den ersten beiden Strophen des dritten Kapitels verwiesen, in denen Lenskij und Onegin über die Vor- und Nachteile des Landlebens disputieren, wobei Onegin Lenskijs stilistisch gehobenes Lob des Landlebens mitten im Vers mit dem prosaischen Einwurf unterbricht: „Schon wieder eine Ekloge!“ (Puškin, Eugen Onegin, 119) – „Опять эклога!“ (Puškin, Evgenij Onegin, 8). Onegins auch in die formale Struktur des Versromans drängender prosaischer Eklogen-Überdruß² wird für die von Viktor Šklovskij initiierte formalistisch-strukturalistische Interpretationslinie des Romans maßgeblich werden. So liest Šklovskij den *Evgenij Onegin* als ‚Metaroman‘ beziehungsweise als ‚Roman über den Roman‘, der seine eigenen Entstehungsbedingungen kommentiert und parodistisch auf die „Versteinerung“ („окаменение“) tradierter Gattungserwartungen um 1800 reagiert: „The forms of poetry were growing cold. Pushkin dreamt of the novel in prose. [...] Eugene Onegin is like the eccentric who appears

1 Vgl. „Бранил Гомера, Феокрита;/ Зато читал Адама Смита“ (Puškin, Evgenij Onegin, 8 – „Er schalt Homer, Theokrit,/ las dafür aber Adam Smith“, Puškin, Eugen Onegin, 70). In den Handschriften werden Vergil, Tibull und Bion als Varianten für Homer geführt (Nabokov 2009, 65–66). *Evgenij Onegin* wird hier und im Folgenden nach *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach*, Bd. 6 (1995), zitiert. Die deutschen Onegin-Zitate werden nach der Prosa-Übersetzung Sabine Baumanns 2009 zitiert.

2 Vgl. „Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль/ Увидеть мне Филлиду эту,/ Предмет и мыслей, и пера,/ И слез, и рифм et cetera?“ (Puškin, Evgenij Onegin, 51–52 – „Ach, hör mal, Lenskij, ließe es sich wohl machen,/ daß ich mir diese Phyllis ansehe,/ den Gegenstand der Gedanken und der Feder,/ der Tränen und der Reime et cetera?“), Puškin, Eugen Onegin, 120). In Onegins Figurenrede reimt sich „pera“ (die Feder) auf das prosaische „et cetera“. Lenskijs Verlobte Olga wird von Onegin spöttisch als „Phyllis“ (klassische Idyllenheldin) bezeichnet.

at the end of a variety performance and reveals all the tricks behind the devices of the previous acts.“³

Die traditionsreiche Gattung der Idylle, die im russischen Kontext um 1800 im Zuge der intensiven Rezeption der Idyllik des französischen Klassizismus, Salomon Gessners und der ‚deutschen Romantik‘ einen Höhepunkt erreicht hatte,⁴ ist im gattungspoetischen Diskurs der 1820er Jahre zu den ‚versteinerten Verfahren der Poesie‘⁵ zu rechnen. Vladimir Nabokov bezeichnet das „Lob des Landlebens“ um 1820 als „das abgenutzteste Klischee der Dichtung [...] überhaupt“,⁶ weist in seinem Kommentar jedoch auch nach, dass der Versroman intensiv aus dem reichen Verfahrensschatz der klassizistischen und empfindsamen Idylle des achtzehnten Jahrhunderts schöpft: Als gattungshybrider Versroman weist *Evgenij Onegin* eine besondere Durchlässigkeit für die Integration metrisch verfasster Idyllen auf. Fragmente aus seiner eigenen pastoralen Jugend-Lyrik wie auch zahlreiche Idyllen-Fragmente anderer Autoren hat Puškin in seine Onegin-Strophen integriert.⁷ Die immer noch anhaltende Relevanz der Idylle im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts zeigt sich im Roman auch durch zahlreiche poetologische Verweise auf den in den 1820er Jahren

3 Šklovskij 2004, 189. Vgl. auch Tynjanovs 1989 und Bachtins 1982 metapoetische Lektüren des Romans.

4 Einen Überblick über die Entwicklung der russischen Idylle im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts bieten Vacuro 2000, Abramovskaja 2000 und Klausner 2012. Zur Rezeption Gessners und des französischen Klassizismus vgl. Klein 1988 sowie den Beitrag von Irina Wutsdorff in diesem Band. Die ‚deutsche Romantik‘ setzt in der (breiten) russischen Rezeption mit Goethes Werther ein, auch Schiller wird dazugezählt. Puškins Vorstellung der deutschen Romantik wurde maßgeblich durch Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1814) geprägt, vgl. Nabokov 2009, 266.

5 Die Idylle ist im russischen Kontext um 1800 Teil des lyrischen Gattungsdiskurses, Idyllik und Bukolik sind nicht zu trennen, vgl. Zabarubova 1999; Klausner 2012; Abramovskaja 2000, 31. Puškins Idyllik bezieht sich sowohl auf die französisch-bukolische Tradition als auch auf die englische *pastoral poetry*. Die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa sind im gattungshybriden Versroman durchlässig. Puškin schrieb am 4.11.1823 an P. Vjazemskij: „Пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница.“ [„Ich schreibe nicht einen Roman, sondern einen Roman in Versen – ein teuflischer Unterschied.“] Das Verhältnis zwischen Prosa und Lyrik ist ein traditionsreicher Forschungsschwerpunkt der Onegin-Forschung, vgl. Clayton 2005.

6 Nabokov 2009, 239.

7 Nabokov weist in seinem umfangreichen Onegin-Kommentar dutzende Verweise, Zitate und Direktübersetzungen aus der französischen Bukolik nach (E. de Parny, M.P.G. de Chabanon, A.F. de Coupigny, C.H. Millevoye et al.), exemplarisch Nabokov 2009, 61–62, 239–241. Die zitierten Texte wiederum sind oftmals französische Bearbeitungen und Übersetzungen der antiken, italienischen, englischen und deutschen Idyllen-Tradition. Puškin hat – wie Nabokov textgenetisch nachweist – bei der Ausarbeitung des *Onegin* immer wieder auf eigene pastoral-lyrische Vorarbeiten wie bspw. seine Übersetzung des *Roland furieux*, d. h. Comte de Tressans 1780 erschienener Übersetzung von Ariosts *Orlando furioso* (1532) zurückgegriffen (Nabokov 2009, 229). Puškin wurde zweisprachig erzogen (Russisch und Französisch).

aktiv geführten ‚Idyllenstreit‘,⁸ zudem gehörte das Studium der Idyllentradition zur rhetorischen Grundausbildung am Lyceum in *Carskoe Selo*.⁹

Der erzählte Tod des Eklogen-Dichters Lensky beziehungsweise der Idyllen-Dichtung ist nicht mit der spurlosen Auflösung der Gattung gleichzusetzen. Vielmehr entsteht der Versroman in einer literaturhistorischen Krisenphase, in der die Gattung des Romans das Wissen der Idylle und ihr kulturelles Kapital als antike Gattung inkorporiert und dabei mögliche Formen des Weiterbestehens der Idylle in der neuen Umgebung des Romans auslotet. Durch die Integration der Idylle in den Roman werden gattungsspezifische Formbestände der Idylle und ihr Form- und Traditionswissen gerade nicht unkenntlich gemacht, sondern markiert in die Romanform integriert und dynamisiert. Die poetologische Auseinandersetzung mit der Idylle stellt – ihrer populären jedoch auch ‚prekären‘¹⁰ und daher erzählwürdigen Stellung im Gattungssystem gemäß – ein Kernelement der parodistisch jedoch auch elegisch gestimmten Meta-Erzählung des Romans dar.¹¹ Das idyllenpoetologische Sujet, das vom Sieg des Prosaromans über die Idylle berichtet, erweist sich – wie noch zu zeigen sein wird – als ambivalente Krisenerzählung.

1 Idylle und Prosaroman

Im ersten Kapitel des Romans wird geschildert, wie Evgenij Onegin unverhofft zum „Landbewohner“ („сельский житель“) wird, das St. Petersburger Salonleben hinter sich lässt und auf das geerbte Landgut des verstorbenen Onkels zieht. Onegins Reaktion auf die idyllische Umgebung seines neuen Zuhauses wird wie folgt beschrieben:

8 „Die Gattung der Idylle war in eine mehrere Problembereiche umfassende Diskussion verwickelt: Das angemessene Metrum für die russische Idylle und von Idyllenübersetzungen antiker Vorbilder; die Möglichkeit, einen Helden aus der einfachen Bevölkerung zu schaffen; die Erweiterung des idyllischen Raums. In den Debatten um die Gattung zeichnete sich eine Neuorientierung der russischen Literatur ab, die ihr Vorbild nicht mehr in der [...] französischen Literatur suchte, sondern sich in Richtung der deutschen Romantik bewegte.“ (Abramovskaja 2000, 43 [Ü.D.W.])

9 Puškins Lateinlehrer N.F. Košanskij war ein bedeutender Altphilologe und Übersetzer der Idyllen Bions und Moschus'. Puškin hat 1821 ein Gedicht mit dem Titel *Zemlja i more. Idillija Moscha (Land und Meer. Idylle des Moschus)* verfasst. Zum Einfluss Košanskij's auf den Puškin-Kreis Jakobovič 1941.

10 Vgl. zur ‚prekären Idylle‘ und ihrem ‚Nachleben‘ in der realistischen Literatur im deutschsprachigen Kontext den von Sabine Schneider und Marie Drath herausgegebenen Sammelband *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus* 2017; zum metapoetischen Gattungswissen der Idylle H.J. Schneider 1988.

11 „The true plot [siuzhet] of Eugene Onegin is not the tale of Onegin and Tatiana, but the game played with this plot [fabula]. The novel's main content consists of its own constructive forms [...]“ (Šklovskij 2004, 182)

LIV

Два дня ему казались новы
 Уединенные поля,
 Прохлада сумрачной дубровы,
 Журчанье тихого ручья;
 На третий роща, холм и поле
 Его не занимали боле;
 Потом уж наводили сон;
 Потом увидел ясно он,
 Что и в деревне скука та же,
 Хоть нет ни улиц, ни дворцов,
 Ни карт, ни балов, ни стихов.
 [...]

(Puškin, Evgenij Onegin, 27–28)

Zwei Tage lang schienen ihm neu
 die abgeschiedenen Felder,
 die Kühle des dämmrigen Parks,
 das Glucksen des stillen Bachs,
 am dritten waren Hain, Hügel und Feld
 nicht länger unterhaltend für ihn,
 dann riefen sie schon Schläfrigkeit hervor,
 dann erkannte er klar,
 daß Stumpfsinn auch auf dem Land derselbe ist,
 obwohl es weder Straßen noch Paläste gibt,
 noch Karten, noch Bälle, noch Verse.
 [...]

(Puškin, Eugen Onegin, 92)

Die Strophe, die aus Versatzstücken der Idylle gefertigt worden ist: „Прохлада сумрачной дубровы“ („Kühle des dämmrigen Parks“), „Журчанье тихого ручья“ („Glucksen des stillen Bachs“), „роща, холм и поле“ („Hain, Hügel und Feld“), ruft bei Onegin eine gelangweilte Reaktion hervor und kann Šklovskijs Interpretationslinie folgend als poetologische Kritik an den versteinerten Verfahren der Idylle gelesen werden.¹²

12 Vgl. Nabokovs Kommentar zu dieser Strophe: „Man merke sich dieses zurückhaltende Rinnsal auf Onegins Landsitz. [Lenskij wird im sechsten Kapitel in der ‚pastoralen Abgeschiedenheit‘ (Nabokov) dieses ‚Rinnsals‘ seine letzte Ruhe finden, D.W.]. Es gibt viele glucksende, gluckernde, rauschende, murmelnde, blubbernde, sprudelnde, tuschelnde Bäche, Ströme, Rinnsale und Bächlein, die durch die Büsche der westeuropäischen Dichtung fließen und ihre Quellen in (Vergils) Arkadien, in Sizilien und in Rom haben und ihre rührseligsten Mäander in der schön gestutzten italienischen, französischen und englischen Lyrik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts; und unvermeidlich befindet sich der kühle Schatten des Laubes in der Nähe. Mit dieser literarischen, hauptsächlich aus Frankreich oder über Frankreich importierten Landschaft ersetzt Puschkin die spezifische Be-

Im zweiten Kapitel des Romans befreundet sich Onegin mit dem Dichter Lenskij, der Onegin mit den beiden Schwestern Tatjana und Olga bekannt macht. Die idyllenpoetologische Funktion des Verhältnisses von Onegin und Lenskij ist antagonistisch ausgestaltet: Lenskijs Figurenrede wie auch die seinen Charakter beschreibenden Strophen (Kap. 2, XX–XXII) sind von „Klischees der russischen romantisch-idyllischen Poesie der 1810- und 1820er Jahre“ („штампов русской романтико-идиллической поэзии 1810-х – 1820-х гг.“) durchsetzt.¹³ Onegins Figurenrede hingegen repräsentiert einen durch Modewörter geprägten Prosa-Stil. Die antagonistische Beziehung Lenskijs und Onegins wird im Roman einen tragischen und für Lenskij tödlichen Verlauf nehmen: Als Onegin während eines Dorfballes mit Olga, der Verlobten Lenskijs, tanzt, wird er von Lenskij zum Duell herausgefordert, in dessen Verlauf Lenskij von Onegin getötet wird. Der Sieg von Onegins Prosa – so die klassisch strukturalistische Interpretation des Romans¹⁴ – über die Eklogen Lenskijs verweist auch auf die werkbiographische Entwicklung Puškins, der sich während der achtjährigen Entstehungszeit des Romans (1823–1831) von seinen lyrischen Anfängen abwendet und sich vermehrt prosaischen Formen zuwendet.

Das Verhältnis der Erzählinstanz ‚Puškin‘ zu ‚seinen Helden‘ Onegin und Lenskij und den von ihnen repräsentierten Schreibweisen¹⁵ wird im Roman jedoch ambivalent verhandelt, so folgt auf die oben zitierte Reaktion Onegins auf das Landleben und dessen klischierte Darstellungsformen direkt eine poetologische Digression ‚Puškins‘, der sich durch die idyllische Umgebung von Onegins Landgut an seine eigene Jugend und Jugend-Dichtung erinnert sieht.¹⁶ Onegins

schreibung des Sommers in Nordwestrußland. [...] Tatsächlich geht das Thema nicht so sehr auf Vergils elegische Landschaft noch auf Horaz und seinen Sabiner Hof zurück als vielmehr auf das Rokoko-Arkadien späterer mediterraner Dichter und dessen idealisierte, grasbedeckte und dornenlose Umgebung, die einen fahrenden Ritter dazu verlocken könnte, seine Rüstung abzulegen. [...] Puschkin fand anscheinend ein perverses Vergnügen daran, vielfältige elegante russische Versionen für diesen Gemeinplatz zu finden, der schon jahrhundertlang zu Tode stilisiert worden war.“ (Nabokov 2009, 228–229, 233)

¹³ Lotman 1995, 602.

¹⁴ Vgl. Čumakovs (2008) Forschungsbericht zur Geschichte der strukturalistischen Puškinistik.

¹⁵ „As a result, under careful analysis almost the entire novel breaks down into images of languages that are connected to one another and with the author via their own characteristic dialogical relationships. These languages are, in the main, the period-bound, generic and common everyday varieties of the epoch’s literary language, a language that is in itself ever evolving and in process of renewal. All these languages, with all the direct expressive means at their disposal, themselves become the object of representation, are presented as images of whole languages, characteristically typical images, highly limited and sometimes almost comical.“ (Bachtin 1980, 44)

¹⁶ Vgl. Puškin, Evgenij Onegin, 28: „Я был рожден для жизни мирной./ Для деревенской тишины:/ В глуши звучнее голос лирный./ Живее творческие сны. [...] Не так ли я в былые годы/ Провел в бездействии, в тени/ Мои счастливейшие дни?“ („Ich bin geboren fürs fried-

und ‚Puškins‘ kontrastierende Einschätzung des Landlebens und der ästhetischen Qualitäten der Idylle wird in der darauffolgenden Strophe als Distinktionsmerkmal für die Unterscheidung zwischen Autor und Held explizit hervorgehoben:

LVI

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

(Puškin, Evgenij Onegin, 28–29)

Blumen, Liebe, Landleben, Müßiggang,
ihr Felder!, ich bin euch von Herzen zugetan.
Stets vermerke ich mit Freuden den Unterschied
zwischen Onegin und mir,
damit ein spottlustiger Leser
oder irgendein Verleger
ausgeklügelter Schmähschriften,
wenn er hier meine Wesenszüge kollationiert hat,
nicht nachher schamlos wiederholt,
ich hätte mein Portrait hingekritzelt,
wie Byron, der Poet des Stolzes,
als sei es uns schon nicht mehr möglich,
Poeme über anderes zu verfassen
als nur über uns selbst.

(Puškin, Eugen Onegin, 93)

liche Leben,/ für ländliche Stille:/ Klangvoller ist der Leier Stimme in der Einöde/ lebendiger sind schöpferische Träume. [...] Habe ich nicht so in frühen Jahren/ zugebracht in Tatenlosigkeit, im [Schatten]/ meine glücklichsten Tage?“ Puškin, Eugen Onegin, 92–93)

2 Onegin und der idyllische Gattungsdiskurs der 1820er Jahre

Die idyllenpoetologischen Bezüge im Roman können wie auch Puškins Bewertungen der Idylle in seinen Briefen nicht, wie von Thiergen in seinem Überblicksartikel zur Arkadientopik behauptet, auf eine generelle Ablehnung der zum Klischee verkommenen Idylle reduziert werden.¹⁷ Der von Puškin tatsächlich geäußerte Vorwurf der Klischertheit der Idylle bezieht sich im gattungspoetischen Kontext der 1820er Jahre spezifisch auf die französische Traditionslinie der Idylle in der Nachfolge Gessners, die im russischen Kontext von den Karamzinisten und klassizistisch orientierten Gattungstheoretikern vertreten wurde; andere Stränge der zeitgenössischen Idyllenpoetik werden von Puškin positiv bewertet.¹⁸

Puškin kritisiert die Gessner'sche Traditionslinie im Epigramm *An den Russischen Gessner (Russkomu Gesneru, 1827)*, das sich an Vladimir I. Panaev richtet, der in seinen *Idilii* (1820) eine im Anschluss vieldiskutierte Synthese aus klassizistischer und empfindsamer Idyllenpoetik vorgelegt hat: „Как слог твой чопорен и бледен!/ Как в изобретеньях ты беден!/ Как утомляешь ты мой слух!/ Твоя пастушка, твой пастух/ Должны ходить в овчинной шубе:/ Ты их морозишь налегке!/ [...]“ (Puškin, *Stichotvorenija* I, 454) – [Wie ist dein Stil steif und blaß!/ Wie armselig sind deine Erfindungen!/ Wie ermüdest du mein Gehör!/ Deine Hirtin, dein Hirte/ müssen im Mantel aus Schaffell gehen/ Aber du lässt sie frieren!/ [...] (Ü.D.W.).¹⁹ Puškins Kritik richtet sich gegen das klassizistische Arkadienbild Panaevs, welches die dichterischen Lizenzen, nationale Eigenheiten in die Idylle integrieren zu dürfen, noch unter Berufung auf den *bon goût* limitiert. Wie Panaev im Vorwort seiner Idyllen ausführt, widerspreche die Darstellung der russischen Landbevölkerung in der Idylle dem guten Geschmack, da der Landbevölkerung die „Fähigkeit zu zärtlichen Gefühlen und reiner Tugend“ fehle („Они не могут обладать нежными чувствами и чистой нравов“), das „andauernde Sklaventum“ habe sie „grobschlächtig und verlogen gemacht“ („продолжительное рабство сделало их грубыми и лукавыми“). (Panaev, *Idilii*, 14, Ü.D.W.)

17 „Freilich darf man sich nicht täuschen lassen. Die zitierten und ihnen vergleichbare Formulierungen besitzen nicht selten einen bewusst klischeehaften oder ironisierenden Beiklang, mit dem die Autoren ihren Lesern signalisieren: Seht her, auch wir kennen die Topoi der Idyllik und leisten uns ein arkadisierendes *name-dropping*. [...] Puškin hatte ein Gespür für das Klischeehafte des Wortgebrauchs, weshalb er [...] das Wortfeld ‚arkadisch‘ meidet.“ (Thiergen 2006, 174)

18 Puškin äußert sich in seinen Briefen positiv über die Idyllen Žukovskijs, Katenins und Del'vigs, vgl. Vacuro 2000.

19 Vgl. auch Puškins Kritik an Salomon Gessner in seiner Rezension der Idyllen Katenins.

Panaevs prominenteste Widersacher im Idyllenstreit der 1820er Jahre sind die frühromantischen Dichter Nikolaj I. Gnedič und Vasilij A. Žukovskij.²⁰ In ihrer literarischen Suche nach einer ‚russischen Idylle‘ orientieren sich Žukovskij und Gnedič – außer an Goethe und Schiller – an den Idyllen und Theokrit-Übersetzungen von Johann Heinrich Voß, an Franz Xaver Bronners *Fischergedichten und Erzählungen* (1787) und Johann Peter Hebels *Alemannischen Gedichten* (1803).²¹ Voß, Bronner und Hebel werden in der russischen Rezeption als Vertreter der ‚deutschen Romantik‘ im weiten Sinn rezipiert, die es „geschafft haben, den Hauptmangel zu überwinden, den Herder in den Werken von Gessner gesehen hat: Sie haben den idyllischen Charakter konkretisiert und ihm Merkmale von Nationalität und Volkstum (*narodnost*) im Sinne Herders verliehen.“²² Der Einfluss des beispielsweise auch in metrischen Fragen nach Frankreich orientierten klassizistischen Lagers nimmt im Verlauf der 1820er Jahre jedoch ab; so wird auch Panaev 1826 eine ‚russische Idylle‘ verfassen. Die Opposition zwischen klassizistisch-empfindsamer und volkstümlich-romantischer Idylle wird im späteren Verlauf der 1820er Jahre zudem durch einen romantisch-klassizistischen Schulterchluss relativiert, da sowohl die Idyllen Panaevs als auch die Idyllen Žukovskijs und Gnedičs von den Archaisten, die einen russischen Sonderweg fordern und gegen den westeuropäischen Idyllenimport Žukovskijs und Panaevs opponieren, kritisiert werden.²³

20 Žukovskij und Gnedič gehören einer älteren Dichtergeneration an, sie wirkten stilbildend auf Puškins Lyrik. Gnedičs Idylle *Rybaki* (*Die Fischer*, 1821) und Žukovskijs *Selskoe kladbišče* (*Der Dorffriedhof*, 1802, eine freie Übersetzung von Thomas Grays *Elegy Written in a Country Churchyard*, von der Forschung als „Heimat der russischen Poesie“ bezeichnet) werden im *Onegin* mehrfach zitiert. Lotmans Formulierung „Klischees der idyllisch-romantischen Poesie der 1810er und 1820er Jahre“ zielt wohl primär auf Žukovskijs Idyllik ab, vgl. Anm. 13.

21 Žukovskij hat 1818 Hebels *Alemannische Gedichte* ins Russische übersetzt. Die freien Hebel-Übertragungen können als Žukovskijs Idyllen-Manifest gelten, wurden auch von Puškin geschätzt und finden Nachfolger in Glinka und Gnedič, das klassizistische Lager reagierte mit Parodien. Von besonderer Bedeutung für die Idyllenprogrammatik der russischen Frühromantik ist Goethes Rezension der *Alemannischen Gedichte* (1804).

22 Vacuro 2000, 523 (Ü.D.W.).

23 „Die Germano-Russen [Žukovskij, Gnedič, D.W.] und die russischen Franzosen [Karamzin, Panaev, D.W.] verzichteten auf ihre Plänkeleien und verbündeten sich gegen die ‚Slaven‘, die wiederum über ihre Klassiker [Šiškov, D.W.] und Romantiker [Katenin, Küchelbecker, Griboedov, D.W.] verfügen.“ (Tynjanov 1968, 24, Ü.D.W.) Die Archaisten kritisieren Karamzins Konzept des ‚novij slog‘ (vgl. den Beitrag von Irina Wutsdorff in diesem Band), das in der Zuwendung zur *poésie fugitive* mit der Aufwertung der Idylle und anderen lyrischen Kleinformen zu Lasten der Ode und lyrischen Großformen einhergeht. An Žukovskijs freien Idyllenübertragungen aus dem Deutschen und Englischen (zeitweise auch an Puškin) kritisieren die Archaisten fehlende Originalität und mangelhafte lexikalische Reinheit, vgl. Tynjanov 1968, 23–27. Die Jung-Archaisten aus der Puškin-Generation, Katenin und Küchelbecker, verfolgen in den zwanziger Jahren großförmige Idyllenprojekte, die auf kriegerisch-epische Stoffe aus der russischen Geschichte zurückgreifen.

Puškins idyllentheoretische Position kann nicht eindeutig einer der genannten Positionen zugeordnet werden. Im *Oegin* werden eklektizistisch Idyllen aus unterschiedlichen Traditionslinien zitiert.²⁴ Jedoch können tentativ drei Phasen der Entwicklung von Puškins Idyllen-Poetik festgehalten werden, die sich – dem sequentiellen acht Jahre dauernden Entstehungsverlauf der acht Kapitel des *Oegin* folgend – auch auf der Discours-Ebene des Romans beobachten lassen:²⁵ In der Jugendphase weist Puškins Poesie noch starke Bezüge zur französisch-klassizistischen Idyllen-Tradition Sumarokovs und Evariste de Parnys auf. In der mittleren Werkphase (rund 1820–1825), in der die ersten fünf Kapitel des *Oegin* entstanden sind, wendet sich Puškin vermehrt der frühromantischen Idyllen-Traditionslinie Žukovskijs, Gnedičs und Batjuškovs zu. Die dritte Werkphase (1826–1837), in der die letzten drei Kapitel des *Oegin* entstanden sind, geht mit einer Annäherung an die jung-archaische Idyllenpoetik Katenins und mit einer Hinwendung zur realistischen Prosa-Idylle einher.²⁶ Dmitrij Lichačev hat Puškins poetische Entwicklung – vom ‚französischen‘ Klassizismus über die ‚deutsche‘ Romantik zum ‚russischen‘ Realismus hin – wie folgt beschrieben:

Puškin entdeckte die Natur zuerst in den Parks von Carskoe Selo in der Nähe des Palastes und des Lyzeums, aber danach ging er über die Grenzen der ‚gepflegten Natur‘ hinaus. Vom regelhaften Lyzeumsgarten ging er in den Parkteil über und dann in das russische Dorf. Dies ist die Landschaftsrouten von Pušchkins Poesie. Vom Garten zum Park und vom Park zur russischen Dorfnatur. Entsprechend entwickelten sich auch die nationalen und sozialen Aspekte seiner Wahrnehmung der Natur. Er erkannte, dass die Natur nicht nur schön ist, sondern auch keineswegs idyllisch ist. [...] Von der russischen Natur weggehend entdeckte er die russische Wirklichkeit.²⁷

Puškins ‚Entdeckung der russischen Wirklichkeit‘ ist in Lichačevs Deutung komplementär an die Erkenntnis des ‚Nicht-idyllisch-Seins‘ der Wirklichkeit des ‚russischen

²⁴ Vgl. Chaevs Zusammenstellung der unterschiedlichen Idyllen-Einflüsse im *Oegin*: „Zum Leseepublikum der Puškin-Ära kam der idyllische Chronotopos aus einer Vielzahl an Gattungen: Die ‚anthologische Idyllentradition‘ (hauptsächlich die Pastorale), die Friedhofselegie [...], die Horaz’sche ‚Idylle des Poeten‘ [...], Teile romantischer Poeme [...] und die unterschiedlichen Romanformen (besonders aus dem Roman der Aufklärung und dem Roman der Empfindsamkeit).“ (Chaev 1981, 83, Ü.D.W.)

²⁵ Meine schematische Einteilung der Werkphasen orientiert sich im Folgenden an Klausner 2012, Tynjanov 1968 und Lotmans Überblicksartikel *Očerk tvorčestva* (1995, 187–211). Die Einteilung von Puškins Werk ist umstritten, so relativiert Nabokov sowohl den ‚deutsch-romantischen Einfluss‘ – der jedoch über Žukovskij sekundär vermittelt erfolgt sein kann – als auch Puškins archaische Tendenzen im Spätwerk: „Wie wir später sehen werden, verdanken Lenskijs eigene Dichtung und sein Vokabular der zweitklassigen französischen Dichtung mindestens so viel wie französischen oder russischen Versionen von Schiller.“ (Nabokov 2009, 266)

²⁶ Vgl. Tynjanov 1968, 56.

²⁷ Lichačev 2006, 165–166 (Ü.D.W.).

Dorfes‘ geknüpft. Auch Peter Thiergen hat in seiner auf Hegel bezugnehmenden Deutung der Entwicklung der russischen Arkadientopik auf ihre – in der russischen Literatur besonders schnell erfolgte, da als importiert und fremd wahrgenommene – Zerstörung zugunsten des Realismus hingewiesen.²⁸ Thiergens Einschätzung muss jedoch differenziert werden, so hat Nathan Klausner darauf hingewiesen, dass Puškins Idyllik nicht abrupt durch einen realistischen Modus ersetzt wird, sondern im Verlauf der 1820er Jahre mit einer Häufung idyllisch-realistischer Kontrastbildungen und der Elegisierung der Idylle einhergeht.²⁹ Der Realismus substituiert die Idylle im *Onegin* nicht abrupt, sondern erprobt unterschiedliche Mischverhältnisse und Kontrastwirkungen des Idyllischen und Prosaischen. Exemplarisch für die zunehmenden realistisch-idyllischen Kontrastbildungen, die aus dem Widerspruch zwischen idyllischen Gattungserwartungen und der ‚Wirklichkeit des russischen Dorfes‘ resultieren, ist Puškins Gedicht *Derevnja* (*Das Dorf*, 1819). Folgen die ersten vier Strophen noch der an Tibull und Batjuškov orientierten hedonistischen Idyllentopik,³⁰ kommt es in der fünften Strophe zur realistischen Brechung, wenn „die ungebundene Zeit, Freundin der Gedanken“ („праздность вольт [ая], подруг[а] размышленья“) als klassischer Idyllentopos der Inspiration und Muße, mit der Zeit, die den Leibeigenen gestohlen wird, kontrastiert wird:

Деревня
Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой: я променял порочный двор цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья
[...]

28 „Der Natur- und Arkadienzweifel erhielt in Rußland selber reichhaltige Nahrung. Das ‚Land des Nordens‘ mit seinen sibirischen Dimensionen war von Klima und Geographie her vielfach unarkadisch. [...] Klimatische und gesellschaftliche Zwänge sowie die russische Neigung, in die Abgründe der menschlichen Seele zu blicken, waren arkadischen Projektionen nicht eben förderlich.“ (Thiergen 2006, 187–188)

29 Vgl. Klausner 2012, 197–204.

30 „This focus on the Tibullan topos of the country mistress speaks to the most important underlying distinction between Batiushkov’s pastoral world and that of his predecessors, namely that his vision of a longed-for flight into simple, uncomplicated country retirement with unpretentious mistress in tow (a theme that, as we will see, will become a central one for Pushkin) generally lacks the underlying moral dichotomy between city and country that is the backbone of the pastoral mode as realized by Murav’ev and Karamzin.“ (Klausner 2012, 138)

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
 Среди цветущих нив и гор
 Друг человечества печально замечает
 Везде невежества убийственный позор.
 Не видя слез, не внемля стона,
 На пагубу людей избранное судьбой,
 Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
 Присвоило себе насильственной лозой
 И труд, и собственность, и время земледельца.
 [...]

(Puškin, Stichtovorenija I, 82–83)

Das Dorf
 Ich grüße dich, mein Dorf, du einsam stiller Hort
 Des Friedens und der Müh und der Begeisterungen,
 Hier fließen unsichtbar die leisen Tage fort,
 Die mir in Seligkeit verklungen.
 Dein bin ich: ich verließ den Lasterhof, die Welt,
 Die Gasterein, die Lust, verließ des Irrtums Schwanken
 Für deinen Eichenwald und für dein stilles Feld,
 Für ungebundene Zeit, die Freundin der Gedanken.
 [...]

Doch ein Gedanke schreckt das Herz mit dunklem Graun:
 Im stillen Berg- und Blumenlande
 Muß, wer die Menschen liebt, voll tiefer Trauer schau'n
 Todbringend überall der dumpfen Roheit Schand.
 Für Tränen blind, für Stöhnen taub,
 Vom Schicksal auserwählt, damit die Menschheit blute,
 Gesetzlos, fühllos nimmt der Gutsherr seinen Raub
 Und stiehlt dem Bauersmann, mit der Gewalt der Knute,
 Die Früchte seiner Müh, sein Eigentum, die Zeit.
 [...]

(Puškin, Gedichte, 119–120)

Der Ausdruck „derevnja“ („das Dorf“) verfügt um 1800 über eine spezifisch possessive Bedeutung, die auf die nicht-idyllische Realität der Leibeigenschaft verweist: Wie Žerebkova in ihrer Studie zur Kulturgeschichte des Landguts ausführt, entwickelt sich die adelige Praktik des Landaufenthalts – durch westeuropäische Vorbilder inspiriert – in Russland erst um 1750.³¹ Wenn Figuren in literarischen Texten, die in der zweiten Hälfte achtzehnten Jahrhunderts entstanden sind, auf

³¹ Žerebkova 2013, 40–46. Zum Landgut-Mythos in der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, der intensiv an idyllische Verfahren anknüpft und sich auf *Olegin* als Referenztext bezieht, vgl. Šćukin 1997.

ihr „Landgut“ (*usad'ba*) referieren, dann sprechen sie, da sich der literarische Topos des Landgutes noch nicht etabliert hat, von „ihrem Dorf“. Damit ist jedoch das „Landgut“ gemeint, das ihnen gehört und das ein Dorf oder mehrere Dörfer, Leibeigene und teilindustrialisierte Betriebe der Landwirtschaft und Rohstoffgewinnung umfasst.³² Die Beschreibung von Onegins Dorf beziehungsweise Landgut, das den Schauplatz von sechs der acht Kapitel des Versromans bildet, ist durch diesen spannungsvollen Kontrast zwischen realistischer Spezifik und idyllischer Inspirationstopik gekennzeichnet.³³

3 Puškins Abschied aus Arkadien

Puškins idyllenpoetische Entwicklung vom Klassizismus über die Romantik zum Realismus wird im *Onegin* durch das Motiv ‚Abschied aus Arkadien‘ und durch die als Verfolgungsjagd strukturierte Beziehung zur rustikalen Muse seiner Jugendzeit poetologisch kommentiert: Ist die Beziehung der Erzählinstanz ‚Puškin‘ zu seiner Muse im ersten Kapitel des *Onegin* noch durch Unmittelbarkeit geprägt, verblasst der pastorale Topos ‚Empfang der Dichterflöte durch die Muse im Garten‘ im Verlauf des Versromans zunehmend zur elegisch gestimmten Erinnerung an die eigene Jugend-Dichtung. ‚Puškins‘ Abschied aus Arkadien und der elegisch beklagte Verlust der Muse der Jugendzeit fungieren als poetologischer Selbstkommentar, der auf die zunehmende Entfremdung von den lyrisch-idyllischen Anfängen Puškins verweist und mit einem Bewusstsein für einen generellen Formwandel von der pastoralen Lyrik zur Prosa und zur Romanform einhergeht. Das Einholen der rustikalen Muse der Jugendzeit stellt jedoch auch ein (unerreichbares) Ziel und eine inspirationstopische Erfolgsbedingung für das Gelingen des Romans dar.³⁴ In den idyllisch markierten und zeitlich begrenzten Momenten, in denen die Erzählinstanz ‚Puškin‘ die Muse seiner Jugend wieder erblickt, scheint das Einholen der immer schon enteilteten Geschichte möglich zu sein.

In den ersten sechs Strophen des achten und letzten Kapitels des *Eugen Onegin*, das auf die acht Jahre dauernde Entstehungszeit des Romans zurückblickt, wird das Meta-Narrativ der Musenverfolgungsjagd besonders ausführlich entwickelt:

32 Žerebkova 2013 weist zahlreiche Belegstellen in Texten Fonvisins und Sumorokovs nach.

33 Vgl. Puškin, Evgenij Onegin, 27: „Вот наш Онегин – сельский житель,/ Заводов, вод, лесов, земель/ Хозяин полный, а досель / Порядка враг и расточитель, [...]“ („Unser Onegin ist nun Landbewohner,/ über Werkstätten, Wasser, Wälder, Land/ uneingeschränkter Herr – wo er doch bisher/ ein Ordnungsfeind und Verschwender war [...].“ Puškin, Eugen Onegin, 92)

34 Zum Musen-Verfolgungsmotiv als strukturbildendes Element des Romans vgl. Nabokov 2009, 123. Zur Entwicklung des pastoralen Musen-Topos in Puškins Lyrik vgl. Klausner 2012, 198.

Von ‚Puškins‘ dichterischen Anfängen in *Carskoe Selo*, („in jenen Tagen, als in den Lyzeumsgärten,/ ich ungestört erblühte/ [...] begann die Muse mir zu erscheinen“ – „В те дни, когда в садах Лицея/ Я безмятежно расцвел, [...] Являться муза стала мне“), führt die Verfolgungsjagd weiter über die Schauplätze von Puškins Leben und der romantischen Werke seiner Mittelphase in den Kaukasus („Wie oft ist übers Felsgestein des Kaukasus/ leonoregleich, bei Mondschein/ sie hoch zu Roß mit mir galoppiert!“ – „Как часто по скалам Кавказа,/ Она Ленорой, при луне,/ Со мной скакала на коне!“), nach Bessarabien, auf die Krim und weiter in die mittelrussische Provinz. Die Muse erscheint ‚Puškin‘ daraufhin nach langer Trennung „in [s]einem Garten“ mit einem „nachdenklichen Blick“ und „einem französischen Buch in der Hand“ wieder.³⁵ (Puškin, Eugen Onegin, 245–248 / Puškin, Evgenij Onegin, 165–167) Sie führt ‚Puškin‘ daraufhin in den städtischen Raum des letzten Kapitels des Romans, in den Moskauer Opernsaal, in dem Onegin Tatjana nach jahrelanger Trennung wiedererblicken wird. Wie Lotman in seinem Kommentar ausführt, stehe dabei nicht die geografische Bewegung der Muse im Zentrum. Vielmehr gehe es um die qualitative Veränderung des semiotischen Raumes, durch den die Erzählinstanz ‚Puškin‘ von der Muse geführt wird: „Aus dem ausgedachten romantischen Raum geht sie in den realistischen Raum hinüber. Das bedeutet, dass sich ‚alles um sie herum verändert hat‘ – die ganze Welt der Poesie von Puškin hat sich verändert, um den Dichter herum und in seiner poetischen Wahrnehmung.“³⁶

‚Puškins‘ endgültiger Abschied aus Arkadien wird im sechsten Romankapitel parallel mit dem Tod Lenskijs geführt.³⁷ Auf die Beschreibung von Lenskijs Tod folgt eine hymnische Klage über den ungelebten Dichterruhm Lenskijs, worauf eine kontrafaktisch-parodistische Vision von Lenskijs Dichterleben, das dieser in vorangehenden Strophen im enthusiastisch-bukolischen Ton präfiguriert hatte, folgt.³⁸ Daraufhin wird die idyllische Umgebung von Lenskijs Grabmal – mit zahl-

³⁵ Mit diesen Attributen wurde die Hauptprotagonistin des Romans, Tatjana, in der ersten Hälfte des Romans beschrieben.

³⁶ Lotman 1981, 711 (Ü.D.W.).

³⁷ Vgl. Nabokov 2009, 714.

³⁸ Vgl. Puškin, Evgenij Onegin, 133: „Его страдальческая тень,/ Быть может, унесла с собою/ Святую тайну, и для нас/ Погиб животворящий глас,/ [...] А может быть и то: поэта/ Обыкновенный ждал удел./ [...] Во многом он бы изменился,/ Расстался б с музами, женился,/ В деревне, счастлив и рогат,/ Носил бы стеганный халат [...].“ („Sein gemarterter Schatten/trug vielleicht mit sich/ ein heiliges Geheimnis fort, und uns/ ist eine lebensschaffende Stimme verloren gegangen/ [...] Doch vielleicht hätte den Dichter auch/ ein gewöhnliches Los erwartet/ [...]. In vielem hätte er sich verändert,/ hätte sich von den Musen getrennt, geheiratet,/ hätte auf dem Lande glücklich und gehört,/ den Watteschlafrock getragen [...].“ Puškin, Eugen Onegin, 211–212).

reichen intertextuellen Verweisen auf die Idyllentradition – ausführlich beschrieben:³⁹ Das Grabmal befindet sich am bereits bekannten Bach auf Onegin's Landgut im Schatten von zwei an den Wurzeln verwachsenen Kiefern: „Darunter (wie zu tröpfeln anfängt/ der Frühlingsregen auf das Gras der Felder)/ pflegt der Hirte seinen bunten Bastschuh flechtend, / von den Wolgafischern zu singen;/ [...].“ (Puškin, Eugen Onegin, 212) – „Под ним (как начинается капать/ Весенний дождь на злак полей)/ Пастух, плетя свой пестрый лапоть,/ Поет про волжских рыбарей;/ [...].“ (Puškin, Evgenij Onegin, 134) Die Klage um Lenskij wird durch eine poetologische Digression abgeschlossen, in der ‚Puškin‘ seine eigene pastorale Jugendsichtung zum vergangenen Arkadien stilisiert:

Лета к суровой прозе клонят,/ Лета шалунью рифму гонят,/ И я – со вздохом признаюсь –/
За ней ленивей волочусь./ Перу старинной нет охоты/ Марать летучие листы;/
Другие, хладные мечты,/ Другие, строгие заботы/ И в шуме света и в тиши/
Тревожат сон моей души,/ [...] Мечты, мечты! где ваша сладость?/ Где, вечная к ней
рифма, младость?/ [...] Так, полдень мой настал, и нужно/ Мне в том сознаться, вижу я./
[...] Довольно! С ясной душою/ Пускаюсь ныне в новый путь/ От жизни прошлой
отдохнуть./ Дай оглянусь. Простите ж, сени,/ Где дни мои текли в глуши,/ [...]. (Puškin, Evgenij Onegin, 135–136)

Die Jahre neigen zu rauher Prosa,/ die Jahre verjagen die Schelmin ‚Reim‘/ und ich, mit einem Seufzer geb ich's zu,/ schleppe mich träge hinter ihr her./ Meine Feder verspürt nicht mehr den einstigen Drang/ flüchtige Blätter zu bekritzeln:/ Andere, kühle Träume,/ andere, strenge Sorgen/ im Weltgebrauch wie auch in der Stille/ stören den Schlaf meiner Seele auf./
[...] Träume, Träume! Wo ist eure Süße?/ Wo ist (ihr Dauerreim) die Jugend?/ [...] So ist mein Mittag gekommen, und es ist nötig,/ dass ich dies anerkenne, das sehe ich wohl./ [...] Genug!
Mit heiterer Seele/ beschreibe ich nun einen neuen Pfad,/ um mich vom vergangenen Leben auszuruhen./ Lass mich zurückblicken. Leb wohl, Schuttdach/ wo meine Tage in der Einöde dahinfließen/ [...]. (Puškin, Eugen Onegin, 214–215)

Lenskij's Gedenkstein und seine Eklogendichtung geraten daraufhin in Vergessenheit, wie es im siebten Kapitel heißt: „Но ныне ... памятник унылый/ Забыт. К нему привычный след/ Заглох. Венка на ветви нет;/ Один под ним, седой и хилый,/ Пастух по-прежнему поет/ И обувь бедную плетет.“ (Puškin, Evgenij Onegin, 142) – „Heute aber ... ist der trübselige Gedenkstein/ vergessen. Die gewohnte Spur zu ihm ist/ überwuchert. Kein Kranz, kein Zweig mehr,/ darunter fährt allein der graue und sieche/ Hirte wie ehemals fort zu singen/ und sein armseliges Schuhwerk zu flechten.“ (Puškin, Eugen Onegin, 220–221) Der ‚graue und sieche Hirte‘, der in der idyllischen Umgebung der ‚nun überwucherten‘, ‚gewohnten Spur‘ weitersingt, weist einerseits auf die prekäre und vom Vergessen

39 Vgl. Nabokov 2009, 709–716.

bedrohte Stellung der Idylle innerhalb der neuen Romanumgebung hin, andererseits zeigt die Beharrlichkeit des Hirten wie auch ‚Puškins‘ Impuls des ‚Zurückblickens‘ auf („Lass mich zurückblicken“/ „Дай оглянусь“), dass die Idylle auch in der neuen Umgebung des Romans einen Platz beansprucht.

4 Das Ende der Idylle als Krisenerzählung

‚Puškins‘ Abkehr von seinen pastoral-lyrischen Anfängen und seine Hinwendung zum Prosaroman findet nicht im Vakuum statt, sondern wird durch „andere, kühle Träume/ andre, strenge Sorgen im Weltgebraus“ bedingt. Lotman weist darauf hin, dass sich der elegisch beklagte Verlust des ‚goldenen Zeitalters‘ auch auf den Verlust der Jugend-Freunde, die im Zuge der auf den Dekabristen-Aufstand folgenden brutalen Repressionen hingerichtet, verhaftet oder ins Exil vertrieben wurden, bezieht.⁴⁰ Puškin hat das sechste Romankapitel, in dem Lenskijs Tod beschrieben wird, nur ein Jahr nach dem gescheiterten Dekabristenaufstand (1825) verfasst. Die dem Dekabristismus nahestehenden Dichter-Freunde Puškins inszenierten sich in ihren publizistischen und literarischen Texten als dichtende Überlebende eines durch Repressionen auch physisch bedrohten Arkadiens. Die von Puškin und seinen Freunden verklärte arkadische Jugendzeit kann als eine vorrevolutionäre und hoffnungserfüllte Zeitspanne eines konspirativ organisierten Dichterkollektivs verstanden werden, die 1825 ein abruptes und brutales Ende erfuhr, so wird das „Ende des goldenen Zeitalters“ (*Konez solotogo veka. Idillija*, 1828) auch in der gleichnamigen Idylle von Puškins engem Freund Anton Del’vig beklagt.

Die Handlung von Del’vigs Idylle ist von großer Trauer geprägt, die als Ausdruck postrevolutionärer Ernüchterung und Trauer gedeutet werden kann.⁴¹ Die Idylle beginnt mit dem ungläubigen Ausruf des Reisenden: „Nein, ich bin nicht in Arkadien!“ Aufgrund der Traurigkeit der vernommenen arkadischen Hirtenlieder kann der Reisende nicht glauben, dass er sich in Arkadien befindet, stattdessen wähnt er sich in „Ägypten oder Zentralasien, wo die Sklaven gewohnt sind, ihr beschwerliches Dasein durch traurige Lieder zu trösten.“ – „Нет, не в Аркадии я!

⁴⁰ Vgl. Lotman 1995, 116–127, 683; vgl. auch Nabokov 2009, 825. Lenskij weist dekabristische Züge auf, so hat er im liberalen Göttingen studiert. Aus dem „nebligen Deutschland“ hat er „freiheitsliebende Träume“ mitgebracht (Puškin, Eugen Onegin, 100). Puškin hat Lenskijs dekabristische Züge in der publizierten Fassung wieder abgeschwächt. Zu Puškins Verhältnis zum Dekabristismus vgl. Lotman 1997.

⁴¹ Zum Konnex von Trauer und enttäuschten utopisch-arkadischen Erwartungen in nachrevolutionären Phasen der Literaturgeschichte vgl. Heller 2016.

Пастуха заунывную песню/ Слышать бы должно в Египте иль Азии Средней, где рабство/ Грустною песней привыкло существовать тяжкую тешить.“ (Del’vig, *Stichotvorenija*, 198, Ü.D.W.)⁴² Puškin bezeichnet Del’vigs Idyllen in einer Zueignung 1829 als „zarte Theokritische Rosen“ („Феокрытовы нежные розы“), die im „eisernen Zeitalter“ („В веке железном“) großgezogen wurden. (Puškin, *Stichotvorenija II*, 157, Ü.D.W.) Die Pflege der „zarten Theokritischen Rosen“ weist im Kontext eines „zur rauher Prosa“ neigenden „eisernen Zeitalters“ subversiv-politisches Potential auf. Die Bewertung des Ausmaßes von Puškins Involviertsein in die revolutionäre Dekabristen-Bewegung, die mit der hermeneutischen Streitfrage einhergeht, ob das ‚Ende des goldenen Zeitalters‘ tatsächlich auf die vom Staatsapparat verfolgten Dekabristen bezogen werden kann, ist jedoch einer der zentralen Streitpunkte, über den sich die ‚slavophil‘ oder ‚westlich-liberal‘ ausgerichteten Stränge der Puškinistik streiten. In der slavophilen Puškinistik wird der im Roman erzählte Abschied des Nationaldichters aus Arkadien als Puškins Distanzierung von den dekabristischen Tendenzen seiner Jugendphase und zugleich als folgerichtige Abkehr von westeuropäischen Schreib- und Denkweisen – zu denen die Idyllik sowohl in ihrer ‚französisch-klassizistischen‘ als auch ihrer ‚deutsch-romantischen‘ Ausprägung gezählt wird – gedeutet.⁴³

Lenskij’s Tod im sechsten Kapitel stellt eine katastrophische Zäsur dar: Die Prosa Onegin’s scheint mit der Tötung Lenskij’s durch Onegin den Sieg über die versteinerten Eklogen Lenskij’s davon zu tragen. Lotman weist in seinem kultursemiotischen Spätwerk *Kul’tura i vzryv (Kultur und Explosion)* jedoch auf die – die Zufälligkeit gattungspoetologischer und historischer Entwicklungen exponierenden – Aspekte dieser Strophen hin: Der mit dem Tod Lenskij’s im Roman erzählte Niedergang der Idylle scheint aus der Zukunftsperspektive, welche die „zur historischen Realität gewordene“ Konsequenz des disruptiven Todes-Ereignisses – den realistischen Roman – bereits kennt, folgerichtig zu sein.⁴⁴ Nimmt man den germa-

42 Der Hirte erklärt daraufhin den Grund für die Trauer in Arkadien: Die von den Hirten geliebte Nympe Amarilla hat Selbstmord begangen.

43 Nepomnjaščij 1996 geht exemplarisch von einer Entwicklung Puškins aus, die eine zunehmende Distanzierung von westlichen Ideen und Schreibweisen hin zum orthodoxen Glauben und staatreuen Vorstellungen annimmt. Diese Entwicklung gehe mit Puškins ästhetischer ‚Überwindung‘ der Empfindsamkeit und der Romantik zugunsten des Realismus und des Historismus einher.

44 „Über die Welt brechen Ereignisse herein, die in ihren Konsequenzen unvorhersagbar sind. Sie geben den Anstoß zu einer langen Reihe weiterer Prozesse. Der Moment der Explosion ist, [...] gleichsam aus der Zeit ausgeschlossen, und von ihm aus verläuft der Weg zu einer neuen Etappe sukzessiver Entwicklung, die durch die Rückkehr auf die Zeitachse markiert ist. Doch die Explosion erzeugt auch eine ganze Kette anderer Ereignisse. Zunächst einmal ergibt sich als Resultat der Explosion eine ganze Breite gleich wahrscheinlicher Konsequenzen. Nur eine dieser Möglichkeiten

nophilen Idyllendichter Vasilij Žukovskij als Vorbild für Lenskij, scheint Lenskij's Tod einer vatermörderischen und gattungserneuernden Folgerichtigkeit zu gehorchen: Puškin überwindet den frühen Einfluss seines westeuropäische Idyllen übersetzenden Lehrers Žukovskij zugunsten des russischen Prosaromans. Doch kann Lenskij's Tod und der damit verknüpfte Sieg der Prosa auch als kontingentes Ergebnis der zufälligen Pistolenwahl interpretiert werden.⁴⁵

Die im Roman fikionalisierte und sich in der historischen Realität erst entwickelnde Gattungsgeschichte hätte auch anders ausgehen können. Dann wird Lenskij als Hommage an den früh verstorbenen Dekabristen Andrej Turgenev lesbar, der als außergewöhnliches literarisches Talent galt,⁴⁶ was die kontrafaktische Imagination der Leser:innen angeregt hat: Wie hätte sich die russische Literatur entwickelt, wenn dieses Dichter-Leben gelebt worden wäre? Wie wäre die russische Geschichte verlaufen, wenn der Dekabristen-Aufstand Erfolg gehabt hätte? Die metapoetische Erzählung von ‚Puškins‘ Abschied aus Arkadien und der kontrafaktischen Lebenswege Lenskij's und seiner der Idylle verpflichteten Poetik ist daher auch eine Geschichte der ‚versäumten Wege‘ der Geschichte und der Gattungspoetik, die eine kulturelle Archivierungsfunktion erfüllt. Die ‚versäumten Wege‘ können – das ist zumindest die durch narrative Deutungs Offenheit injizierte Hoffnung – in Kontaktphasen mit anderen Kulturen, die möglicherweise einige der ‚versäumten Wege‘ realisiert haben, oder unter den Bedingungen veränderter Gattungsbedürfnisse späterer Phasen, wieder aktualisiert werden.⁴⁷

Die für die poetologische Deutung entscheidende Frage, ob es sich bei *Eugen Onegin* um eine die Idylle zitierende, sie jedoch letztendlich verabschiedende Parodie handle, die mit der Zerstörung der Idylle zugunsten des Prosa-Romans einhergeht, wird im Roman selbst von Tatjana aufgeworfen: In der ersten Hälfte des Romans wird Tatjana noch als lesesüchtige, naive junge Frau dargestellt, deren überreizt-produktive Einbildungskraft jedoch auch melancholisch-genialische Züge aufweist, weshalb einige Literaturwissenschaftler:innen hinter ihrer Figu-

wird umgesetzt und damit zur historischen Tatsache werden. Das Eintreffen dieser nun zur historischen Realität gewordenen Einheit kann man als zufällig definieren oder als Resultat einer Intervention von Gesetzmäßigkeiten, die außerhalb des gegebenen Systems liegen. [...] Der Weg jedes einzelnen Menschen wie auch der gesamten Menschheit ist gepflastert mit nicht realisierten Möglichkeiten und versäumten Wegen. Das hegelianische Bewusstsein, das unmerklich in unser Denken eingegangen ist, hat uns Pietät gegenüber realisierten Fakten beigebracht und Geringschätzung demgegenüber, was hätte geschehen können, aber nicht Wirklichkeit geworden ist.“ (Lotman 2010, 78, 80)

⁴⁵ Lotman 2010, 158–161.

⁴⁶ Zu den Parallelen zwischen Lenskij und Andrej Turgenev (und seinen Brüdern Aleksander und Nikolaj) vgl. Lotman 1995, 592.

⁴⁷ Lotman 2010, 84.

renmaske den ‚wahren Puškin‘ vermutet haben. Tatjana verliebt sich am Anfang des Romans in den durch ihre Lektüre der empfindsamen Romane Richardsons und Rousseaus idealisierten Onegin. In einem Brief weist Onegin ihren Annäherungsversuch jedoch kalt und arrogant zurück. Nach dem tragischen Tod Lenskijs und der Abreise Onegins, der auf Wanderschaft geht, dringt Tatjana im siebten Kapitel in das verlassene Landgut Onegins ein und begibt sich auf hermeneutische Spurensuche, in dem sie Onegins Bücher und seine Lektürenotizen nach Hinweisen durchforstet:

И начинает понемногу/ Моя Татьяна понимать/ Теперь яснее – слава Богу –/ Того, по ком она вздыхать/ Осуждена судьбою властной:/ [...] Что ж он? Ужели подражанье/ [...] Слов модных полный лексикон?/ Уж не пародия ли он?/ Ужель загадку разрешила?/ Ужели слово найдено? (Puškin, Evgenij Onegin, 149)

Und nach und nach beginnt/ meine Tatjana zu begreifen,/ nun Gott sei Dank etwas besser,/ jenen, dem nachzuseufzen ihr/ ein gebieterisches Schicksal auferlegt hat./ [...] was ist er nun? Etwa eine Nachahmung,/ [...] ein vollständiges Lexikon von Modewörtern? ... / Könnte er gar eine Parodie sein?/ Hat sie etwa des Rätsels Lösung?/ Ist das ‚Wort‘ etwa gefunden? (Puškin, Eugen Onegin, 228–229)

Tatjanas Fragen werden nicht explizit beantwortet, jedoch entscheidet sie sich daraufhin, das Landleben, ihre Lesesucht und Onegin hinter sich zu lassen und nach Moskau zu fahren, wo sie eine Vernunftehe mit einem General eingehen wird. Als ihr der reumütige Onegin Jahre später in der Oper begegnet, wird sie ihn zurückweisen, woraufhin der Roman abrupt endet. Die Beschreibung von Tatjanas Abfahrt nach Moskau im siebten Kapitel veranlasst ‚Puškin‘ zu einer poetologischen Digression über das russische Straßenwesen, welches das utopische Fortschrittsversprechen der Aufklärung satirisch mit der Realität kontrastiert. In diesem Kontext hat Polyphem aus den Idyllen Theokrits einen Auftritt: Wird Lenkijs Grabmal und der Niedergang seiner Schreibweise im sechsten Kapitel noch von einem tapfer-ausharrenden, jedoch „siechen“ Hirten besungen, ist es nun ein Kollektiv aus „ländlichen Zyklopen“ („сельские циклопы“), die „vor einem zögerlichen Feuer,/ mit dem russischen Hammer kurieren/ Europas zierliches Erzeugnis,/ dabei die Fahrinnen segnend/ und die [Straßen]-Gräben des Vaterlands.“ (Puškin, Eugen Onegin, 234) – „Перед медлительным огнем/ Российским лечат молотком/ Изделье легкое Европы,/ Благословляя колеи/ И рвы отеческой земли.“ (Puškin, Evgenij Onegin, 154) Die Verse verweisen in ihrer Bildsprache bereits auf die realistisch-satirische Idyllik Gogols.

Folgt man Šklovskijs metapoetischer Lesart, wird *Eugen Onegin* als parodistischer Abgesang auf die Poesie, in einem engeren Sinn auf die Idylle lesbar. Der aber wird paradoxerweise in einem Versroman vollzogen, der eine Strophenform, ein Versmaß sowie ein Reimschema aufweist und zahlreiche Idyllen-Fragmente in-

korporiert. Die krisenhafte Verunsicherung in Bezug auf die möglichen Formen des Weiterbestehens der Idylle im Roman findet durch den Motivkomplex ‚Abschied aus Arkadien‘ und in selbstreflexiv-verdichteten Idyllen-Tableaus einen narrativen Ausdruck. Das Meta-Narrativ wird ambivalent und polyperspektivisch inszeniert, die Frage nach dem Parodie-Status des Romans wird explizit aufgeworfen und offengehalten. Der Roman verfügt zudem über ein offen-fragmentarisches Ende, das nicht zuletzt die Puškin-Philologie zu widersprüchlichen Deutungen des Ausgangs der in den Romanen erzählten gattungspoetologischen Geschichte der Idylle angeregt hat: Der ‚Abschied aus Arkadien‘, der in der Form des von Kontingenzen begleiteten Tod Lenskijs erzählt wird, folgt der Logik verpasster historischer Chancen und ist so mit der Hoffnung auf eine Reaktualisierung der Idylle assoziiert, von slavophiler Seite wird das Motiv als folgerichtige Abkehr von westeuropäischen Schreibweisen gedeutet.

Metapoetisches Erzählen ist aus kulturanthropologischer Perspektive betrachtet krisenhaftes Erzählen: Das Erzählen des Nieder- und Übergangs der zweitausendjährigen Gattung der Idylle in die Konkurrenzgattung des Romans ist mit widersprüchlichen sozialen Emotionen wie Angst, Ekel, Hoffnung, Trauer und aggressiver Håme verbunden. In der kulturellen Krisensituation des Gattungssystems der 1820er Jahre galt es erst einmal kontingenzbewältigende Narrative für diesen Zustand der Ungewissheit zu entwickeln. Puškins metapoetische Erzählung erfüllt dabei einerseits die Funktion, die im ersten Jahrhundertdrittel des neunzehnten Jahrhunderts stattfindenden gattungspoetischen Umwalungsprozesse zu beschreiben und zu deuten, andererseits jedoch auch mogliche Entwicklungsszenarien fur die unbekannte und bedrohte Zukunft der Gattung Idylle zu erproben.

Bibliographie

Quellen

- Del’vig, Anton A. *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Hg. Boris V. Tomaševskij. St. Petersburg: Sovetskij pisatel’, 1959.
- Panaev, Vladimir I. *Idillii Vladimir Panaeva*. St. Petersburg: v tipografii N. Greča, 1820.
- Puškin, Aleksandr S. „Evgenij Onegin. Roman v stichach“. *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach*. Bd. 6. Hg. Boris V. Tomaševskij. Moskau: Voskresen’e, 1995.
- Puškin, Aleksandr S. „Stichotvorenija 1817–1825. Licejskie stichotvorenija v pozdnejšich redakcijach“. *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach*. Bd. 2.1/ Bd. 2.2. Hg. Mstislav A. Cjavlovskij. Moskau: Voskresen’e, 1995/1994. (Zitiert als Stichotvorenija I)

- Puškin, Aleksandr S. „Stichotvorenija, 1826–1836. Skazki“. *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach*. Bd. 3.1/ Bd. 3.2. Hg. Mstislav A. Cjavlovskij. Moskau: Voskresen'e, 1995/1994. (Zitiert als Stichotvorenija II)
- Puškin [Puschkin], Aleksandr [Alexander]. *Eugen Onegin*. Ein Versroman aus dem Russischen von Sabine Baumann unter Mitarbeit von Christiane Körner. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2009.
- Puškin [Puschkin], Aleksandr [Alexander]. *Die Gedichte*. Aus dem Russischen übertragen von Michael Engelhard. Hg. Rolf-Dietrich Keil. Leipzig: Insel, 1999.

Forschung

- Abramovskaja, Irina S. *Russkaja idillija: évoljucija žanra v proze konca XVIII-pervoj poloviny XIX veka*. [Die russische Idylle: Evolution der Gattung in der Prosa vom Ende des 18. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts]. Unver. Diss., Staatliche Universität Novgorod (NovGU), 2000.
- Bachtin, Michail M. *The dialogic imagination: Four essays*. Hg. Michael Holquist. Übers. Caryl Emerson und Michael Holquist. University of Texas Press Slavic Series, 1982 [1940].
- Böschenstein-Schäfer, Renate. *Idylle*. 2., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Chaev, Evgenij S.: „Idilličeskie motivy v ‚Evgenij Onegin‘“ [Idyllische Motive im Evgenij Onegin]. *Boldinskie Čtenija* 79 (1980): 82–104.
- Clayton, Douglas J. „Questions of Genre and Poetics in Evgenii Onegin“. *The Pushkin Handbook*. Hg. David M. Bethea. Madison: University of Wisconsin Press, 2005: 155–171.
- Čumakov, Jurij. *Puškin. Tjutčev: Opyt immanentnych rassmotrenij* [Puškin. Tjutčev: Die Erfahrung immanenter Untersuchungen]. Moskau: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2008.
- Eccles, Anastasia. „Formalism and Sentimentalism: Viktor Shklovsky and Laurence Sterne“. *New Literary History* 47, no. 4 (2016): 525–545.
- Gerstner, Jan, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.). *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Berlin: J.B. Metzler, 2022.
- Heller, Agnes. *Von der Utopie zur Dystopie. Was können wir uns wünschen?* Wien, Hamburg: Edition Konturen, 2016.
- Jakubovič, Dimitrij P. „Antičnost' v tvorčestve Puškina“ [Die Antike im Werk Puškins]. *Puškin. Vremennik puškinskoi komissii* 6 (1941): 92–159.
- Jurčenko, Tatjana G. „K sporam ob idilli v ruskoj literature pervoj treći XIX v.: (Del'vig i Katenin)“ [Zur Idylledebatte in der russischen Literatur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts: Del'vig und Katenin]. *Literaturovedčeskij žurnal* 44 (2018): 149–164.
- Klausner, Nathan. *Generic Modality and the Birth of Pushkin's Pastoral Muse*. Unver. Diss., Yale University, 2012.
- Klein, Joachim. *Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.
- Lachmann, Renate. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*. München: Fink, 1994.
- Lichačev, Dmitrij S. *Pisma o dobrom* [Briefe über das Gute]. Moskau, St. Petersburg: Nauka und Logos, 2017.
- Lotman, Jurij M. *Puškin: Biografija pisatelja; Stat'i i zametki, 1960–1990; ‚Evgenij Onegin‘: Kommentarij* [Puškin: Biographie des Autors; Aufsätze und Anmerkungen 1960–1990; Kommentare zu Evgenij Onegin]. Sankt Petersburg: Iskusstvo–SPB, 1995.
- Lotman, Jurij M. „Dekabristen im Alltag.“ *Russlands Adel – Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997: 242–363.

- Lotman, Jurij M. *Kultur und Explosion*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Nabokov, Vladimir. *Kommentar zu Eugen Onegin*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 2009.
- Nepomnjaščij, Vladimir. „Fenomen Puškina i istoričeskij žrebij Rossii: K problemecelostnoj koncepcii ruskoj kul'tury“ [Das Phänomen Puškins und das historische Los Russlands: Zu einer ganzheitlichen Konzeption der russischen Kultur]. *Moskovskij puškinist: Ežegodnij sbornik* (3), 1996: 6–61.
- Schneider, Helmut J. „Einleitung: Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie“. *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*. Hg. ders. Tübingen: Narr, 1988: 7–74.
- Schneider, Sabine und Marie Drath (Hg.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.
- Ščukin, Vasilij. *Mif dvorjanskogo gnezda: geokul'turologičeskoe issledovanie po ruskoj klasičeskoj literature* [Der Mythos vom ‚Adelsnest‘: Eine geokulturwissenschaftliche Untersuchung zur klassischen russischen Literatur]. Kraków: Jagellonian University Press, 1997.
- Šklovskij, Viktor. „Eugene Onegin (Pushkin and Sterne)“. Übers. Emily Finer. *Comparative Critical Studies* 1, no. 1–2 (2004 [1922]): 171–193.
- Tynjanov, Jurij. „Archaisty i Puškin“ [Die Archaisten und Puškin]. *Puškin i ego sovremeniki*. Moskau: Nauka, 1968 [1926]: 23–121.
- Tynjanov, Jurij. „On the composition of Eugene Onegin“. Hg. und übers. Sona Hoisington: *Russian views of Pushkin's ‚Eugene Onegin‘*. Bloomington: Indiana University Press, 1989: 100–123.
- Thiergen, Peter. „Literarische Arkadienbilder im Russland des 18. und 19. Jahrhunderts“. *Arkadien und Europa. Beiträge zur Tagung in Hundisburg vom 27. bis 29. April 2007*. Hg. Berthold Heinecke und Harald Blanke. Haldensleben: Kultur-Landschaft-Haldensleben-Hundisburg e.V., 2007: 169–193.
- Vacuro, Vadim E. „Russkaja idillija v epochu romantizma“ [Die russische Idylle in der Epoche der Romantik]. *Puškinskaja pora: Sbornik statej*. Sankt Petersburg: Gumanitarnoe agentstvo ‚Akademičeskij proekt‘, 2000: 517–539.
- Zababurova, Natalija V. „Sootnošenie ponjatij ‚bukolika‘, ‚pastoral‘, ‚idillija‘ v estetike i chudožestvennoj praktike A.S. Puškina“ [Das Verhältnis der Begriffe ‚Bukolik‘, ‚Pastorale‘ und ‚Idylle‘ in der Ästhetik und künstlerischen Praxis A.S. Puškins]. *Pastoral' v sisteme kul'tury: metamorfozy žanra v dialoge so vremenem*. Hg. Jurij Kruglov. Moskau: Alfa, 1999: 79–89.
- Žerebkova, Elena V. *Usad'ba v ruskoj literature (II polovina XVIII–I polovina XIX vv.)* [Das Landgut in der russischen Literatur (zweite Hälfte des 18. bis erste Hälfte des 19. Jahrhunderts)]. Unver. Diss., Staatliche Universität Sankt Petersburg (SPbGU), 2013.

Jan Gerstner

Vom Land der Wunder nicht erzählen. Idyllischer Orientalismus bei Storm, Stifter und Tieck

1 „Nach Indien“

„Nach Indien, nach Indien!“ (Storm, *Immensee*, 298) Der Ruf, in dem das erste Erinnerungsbild in Theodor Storms *Immensee* kulminiert, scheint in jeder Hinsicht folgenlos zu verhallen. Der etwa zehnjährige Reinhardt hat Elisabeth gerade die Geschichte Daniels in der Löwengrube erzählt und ihre Frage nach der tatsächlichen Existenz von Löwen mit dem Verweis auf Indien beantwortet, wo die „Götzenpriester sie vor den Wagen“ spannen und „mit ihnen durch die Wüste“ fahren: „Wenn ich groß bin, will ich einmal selber hin. Da ist es viel tausendmal schöner als hier bei uns, da gibt es gar keinen Winter. Du mußt auch mit mir.“ (298) Im weiteren Verlauf der Erzählung bleibt Reinhardts Ruf allerdings ohne erkennbare Konsequenz. Die kindlichen Heiratspläne – „Du wirst dann wirklich meine Frau“ (298) – verwirklichen sich ebenso wenig wie die Reisepläne. Reinhardt wird zwar fortziehen, doch Indien bleibt jenseits des Horizonts.

Dies scheint auch für das Motivgeflecht des Texts zu gelten. Während dank Storms „zeichnenproduzierende[n] Erzählverfahren[s], das ein textinternes Verweisungsnetz erstellt“, ¹ fast alle für die Lesenden wie für die Figuren bedeutsamen Dinge und Szenen im Text irgendwann ihren Widerhall finden, gilt dies für den Ruf nach Indien so nicht. Allenfalls das „Zithermädchen“ mit den „feinen zigeunerhaften Zügen“ (304–305), dem Reinhardt als Student am Weihnachtsabend im Ratskeller begegnet, ließe sich mit Blick auf den zeitgenössisch geläufigen Bezug der Roma auf Indien in eine Beziehung dazu setzen. ² Da diese junge Frau auch als Gefährdung von Reinhardts moralischer Integrität erscheint, wird mit ihr die Entfremdung von Elisabeth sichtbar, die sich in der frühen Kindheitsszene bereits im Ruf nach Indien andeutet. Indem so im „harmlos anmutenden Kinder-

1 Neumeyer 2007, 106.

2 In einem Briefentwurf anlässlich der Übersetzung *Immensees* ins Englische schreibt Storm zwar: „Ich habe kein Zigeunermädchen gemeint, sondern nur ein Mädchen, deren Gesicht an die feinen Züge der Zigeunerinnen erinnert.“ (Storm, *Immensee*, 1030) Unabhängig davon, was Storm ‚meinte‘, ist die Assoziation auf der motivischen Ebene des Texts aufgerufen, ob die junge Frau nun eine Romni sein soll oder nicht. Zur These des Ursprungs der ‚Zigeuner‘ aus Indien vgl. Bogdal 2011, 150 u. ö.

idyll die Ambivalenz ihrer Beziehung deutlich“ wird,³ wäre Reinhardts Ruf nach Indien im Verweisungsgefüge des Texts zumindest schwach motiviert.

Auffällig bleibt aber die Kopplung gerade der idyllischen Inszenierung der Szene mit dem Zug in die weite, exotistisch verzeichnete Welt. Dieser ruft schließlich einen Horizont auf, der räumlich mit dem begrenzten der Idylle in denkbar größtem Kontrast steht, und dies ausgerechnet in einem Kapitel, das von der Kinderliebe und ihrer verkleinerten, ins Natürliche verkleideten Nachahmung bürgerlicher Häuslichkeit, der Hütte aus Rasenstücken, sowie Elisabeths Kränzen aus Malvensamen bis hin zur müßigen Zeit (es ist schulfrei) zahlreiche traditionelle Idyllen-Versatzstücke versammelt.⁴ Noch der Anlass für die Indien-Phantasie ließe sich darin integrieren, denn unabhängig von den symbolischen Implikationen von Reinhardts Erzählungen wird hier zunächst einmal die Idylle als Raum dichterischer Praxis vorggeführt.⁵ Damit ist ein zentrales Motiv der Beziehung von Reinhardt und Elisabeth, die ihn noch bis in seine Studienzeit hinein um Märchen bitten wird, zugleich mit der Störung dieser Beziehung aufgerufen. Die in der Rasenhütte spielerisch vorweggenommene Ehe wird auch deshalb nicht zustande kommen, weil der mit Reinhardts Hang zur Literatur verbundene Lebenswandel ihn außerstande setzt, den materiellen Erwartungen von Elisabeths Mutter zu genügen. Zugleich wird die Literatur dabei als Substitut für das Materielle – im ökonomischen wie im sexuellen Sinn – erkennbar.

Sofern der Ruf nach Indien in der Forschung einen Widerhall fand, wurde er meist vor dem Hintergrund von Reinhardts romantisch orientierter dichterischer Tätigkeit gelesen.⁶ Auch das Zithermädchen ließe sich hier einordnen, insofern in ihr das Moment der ‚Volkspoesie‘ mit der schon in den Löwenphantasien anklingenden ‚exotischen‘ und dann auch erotisch aufgeladenen Gefährdung zusammenträfe. Sowohl die im Verhältnis mit Elisabeth versagte Sexualität als auch die Möglichkeit einer in der ‚Volkspoesie‘ noch erhofften, in der bürgerlichen Literaturpraxis aber nur mehr in Form von Sammlungen zugänglichen ‚unmittelbaren‘ Poesie der „Urtöne“ (Storm, *Immensee*, 321) fände sich demnach im Ruf nach Indien angelegt, wenngleich noch im imaginären Horizont der Erfüllung.⁷ Damit birgt innerhalb der Kindheitsidylle dasjenige, was aus ihr herausführen würde –

3 Börner 2009, 79; vgl. auch Versari 2005, 333, die deshalb hier sogar eine „Schlüsselstelle“ der Novelle sieht.

4 Zur Auseinandersetzung mit der Idylle in *Immensee* vgl. allg. Gerrekens 2008, v. a. 57–65; Theisohn 2017.

5 Vgl. Fasold 2017, 132, 134; Pastor 1988, 53–58.

6 Vgl. Schuster 1971, 12.

7 Vgl. in Bezug auf die ‚Volkspoesie‘ die kontextuell sehr weit ausgreifenden Ausführungen bei Neumann 2011, 148–151.

der Weg nach Indien –, in sich die Einlösung der in ihr ebenfalls angelegten Erwartungen einer erfüllten Liebe und einer poetischen Existenz. Zugleich weist der Ruf nach Indien in der phantastischen Form der Evokation sowie in der Motivstruktur des Texts auf das Scheitern dieser Erwartungen voraus. Auch deshalb verhält er im weiteren Text ohne Konsequenzen.

2 Orient und Idylle

Storms Novelle kann als paradigmatischer Einstieg in eine Konstellation dienen, die dort nur rudimentär ausgeführt ist und bezogen auf die größeren Linien des Texts marginal bleibt. Die mit Indien in der Kinderidylle aufgerufene Konstellation lässt sich erweitern auf das grundsätzliche Verhältnis von Orient und Idylle, das im Folgenden mit Adalbert Stifters *Das Haidedorf* und Ludwig Tiecks *Des Lebens Überfluß* an zwei Texten näher ausgeführt werden soll, bei denen der Bezug auf den Orient ebenso wie die idyllische Topologie etwas deutlicher sind.

Die Verbindung von Orient und Idylle kann sich traditionell aus ihrer vergleichbaren Funktion als Ursprungstopoi ergeben: Wie der Orient als Ursprung der Poesie, so gilt die Schäferdichtung als erste Dichtung. Spätestens mit Herders holistischem Kulturmodell konvergieren im achtzehnten Jahrhundert idyllische und orientalische Ursprungsversionen in der Verortung des „*Hirtenleben[s]*“ in der „*ruhige[n] und zugleich wandernde[n] Lebensart der väterlichen Patriarchenhütte*“ im „*Morgenland*“ als „*Wiege des Menschengeschlechts*“ (Herder, *Auch eine Philosophie*, 13, 85). Die biblische Überlieferung, wie sie etwa in Gleichungen von Goldenem Zeitalter und Patriarchenzeit schon vorher als topisches Reservoir zur Nobilitierung der Schäferdichtung fungierte, wird in diesem Rahmen als genuines Stück ‚morgenländischer Volkspoesie‘ lesbar.⁸ Dies geht auch über Formen der Bibel-Idyllik, wie sie das achtzehnte und frühe neunzehnte Jahrhundert kannte, oder die Wahl des Orients als exotischem Setting der Idylle hinaus,⁹ indem der Orient nicht bloß als möglicher Schauplatz einer vorliegenden Gattungsform gefasst wird, sondern als Ressource des Idyllischen.

Zugleich sind die Regionen, die unter dem Begriff ‚Orient‘ zusammengefasst werden, spätestens im neunzehnten Jahrhundert Schauplatz europäischer Kolonialpolitik. Unabhängig davon, ob man jeglichen europäischen Zugriff auf den Orient beziehungsweise das Konzept ‚Orient‘ selbst als Ausdruck westlicher Dominanz-

⁸ Vgl. Kreuzer 2008; Kaufmann 2007.

⁹ Vgl. zu solchen Einsätzen im achtzehnten Jahrhundert (und Herders Kritik daran) Gerstner 2019.

ansprüche betrachtet,¹⁰ oder ob man für die deutschsprachige Literatur einen ‚anderen Orientalismus‘ in Anspruch nehmen will,¹¹ stellt der Kolonialismus einen konkreten Kontext auch der ästhetischen oder philologischen Orientalismen dar. Letztlich sind Vorstellungen einer morgenländischen Ursprungspoese in ihrer idyllischen Einfachheit mit der Behauptung der „backwardness“ und „silent indifference“ des Orients, der „silent, frozen, fixed eternally“ sei,¹² durchaus kompatibel. Damit folgt eine orientalisierende Idylle nicht zwangsläufig einer kolonialen Logik, aber für Idyllen einschlägige Verfahren der Inklusion und Exklusion oder das Verhältnis von Zentrum und Peripherie sind zumindest in ihrer Beziehung zum europäischen Verhältnis zum Orient zu befragen.

3 Adalbert Stifter: *Das Haidedorf*

Anders als in Storms *Immensee* lässt sich der Orient in Stifters *Haidedorf* zumindest auf der Ebene der *histoire* nicht als marginal bezeichnen, wenngleich ihm auf der Darstellungsebene kaum größeres Gewicht zukommt. Der Protagonist Felix reist, nachdem er den kleinen Bauernhof und die Heide, auf der er als Hirtenjunge seine Kindheit verbrachte, verlassen hat und in einer größeren Stadt studierte, tatsächlich in den Nahen Osten. Der ständige Schauplatz des Texts ist allerdings die Heide und das während Felix' Abwesenheit entstehende Dorf. Über den genaueren Werdegang des ehemaligen Hirtenjungen Felix im städtischen Zentrum verrät der Text ebenso wenig wie über seine Reisen in den Orient. Dieser eigentümlichen Verschwiegenheit bezüglich dessen, was den räumlichen Horizont der Erzählung überschreitet, entspricht eine weitere, die ebenfalls eng mit den Orient-Bezügen, aber auch der idyllischen Schicht des Texts zusammenhängt.

Schon zu Beginn wird Felix implizit als Dichter eingeführt, indem die Heide als Ort für Menschen bezeichnet wird, „denen die Natur allerlei wunderliche Dichtung [...] in das Herz gepflanzt hatte“. (HKG 1.4, 175)¹³ Ein religiös-prophetisch konnotiertes Dichtungskonzept stellt eine der wichtigsten Isotopien des Texts dar, zu deren Zeichenmaterial auch der Orient gehört. Dies beginnt mit den kindlichen Spielen, bei denen Felix' „dunkle glutensprühige Fantasie“ (178) die Heide mit Gestalten und Handlungen aus dem Alten Testament bevölkert, er „den Jordan ab[gräbt], d. i. den

¹⁰ Dies ist bekanntlich die These von Said (2003).

¹¹ So der Einspruch Polascheggs (2012) gegen Said.

¹² Said 2003, 206, 208.

¹³ Hier und im Folgenden wird Adalbert Stifter zitiert nach der Historisch-kritischen Gesamtausgabe (HKG) mit Nennung von Bandnummer und Seitenzahl.

Bach, der von der Quelle floß“ (180), und schließlich von der Erzählinstanz „mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern“ – gemeint ist David – verglichen wird, „der auch auf der Haide vor Bethlehem sein Herz fand, und seinen Gott, und die Träume der künftigen Königsgröße“ (179).¹⁴ Von Ähnlichem träumt auch Felix, wenn er in seinen Spielen „sein Reich“ gründet (176) oder in seiner Phantasie „das ganze Land der Väter [...] mit der Schärfe des Schwertes“ (180) einnimmt. So sehr diese biblisch inspirierten Herrschaftsphantasien die vermeintlich unschuldige Hirtenidylle überschreiten, bleibt das Kriegerische doch an dieser Stelle noch eingehegt in das ‚Als Ob‘ des poetisch konnotierten Spiels.¹⁵ Die biblisch inspirierten Phantasien leiten sich wiederum aus den Erzählungen von Felix’ frommer Großmutter her, in der „eine Dichtungsfülle ganz ungewöhnlicher Art vorübergelebt worden war, ungekannt von der Umgebung, ungekannt von der Besitzerin“. (184) Wie die kindlichen Spiele ist die Großmutter orientalisches markiert, denn ihre intensive Bibellektüre hat dazu geführt, „daß selbst zuletzt ihre gewöhnliche Redeweise etwas Fremdes und gleichsam Morgenländisches zeigte“ (184).

Der Text führt also schon mit der Kindheitsheide die Topoi der Idylle und des Orients als Ursprung der Poesie in Herder’scher Manier in der Deutung der Bibel als einem Stück orientalischer Poesie zusammen.¹⁶ Von daher scheint Felix’ spätere Reise in den Orient einzulösen, was seit seiner Kindheit in ihm angelegt war. Die Großmutter interpretiert dies nach der Rückkehr dementsprechend: „Er ist geworden, wie einer der alten Seher und Propheten, und ist er ein solcher, so hab’ ich es vorausgewußt, und ich habe ihn dazu gemacht, weil ich die Körner des Buches der Bücher in ihn geworfen“. (HKG 1.4, 200) In der religiös überspannten Diktion der Großmutter wird hier wiederholt, was zuvor die Erzählinstanz in nicht weniger erhabenem Ton verkündete:

Ein Geschenk ist ihm geworden, das den Menschen hoch stellt, und ihn doch verkannt macht unter seinen Brüdern – das einzige Geschenk auf dieser Erde, das kein Mensch von sich weisen kann. Auf der Haide hatte es begonnen, auf die Haide mußte er es zurücktragen. Bei wem eine Göttin eingekehrt ist, lächelnden Antlitzes, schöner als alles Irdische, der kann nichts anders thun, als ihr in Demuth dienen. (199)

¹⁴ Vgl. zu den konkreten Bibel-Bezügen Stocker 2020, 13–15.

¹⁵ Darauf, dass die Sichtbarkeit des „Übersetzungsmechanismus zwischen der buchstäblichen und der übertragenen Bedeutung“ gerade zur Idyllisierung der Kinderspiele beiträgt, weist schon Eßlinger hin (Eßlinger 2014, 226), wenngleich im Rahmen einer Argumentation, der ich mich nicht ganz anschließen kann (siehe dazu unten); auf das Abgründige der Kinderspiele weist auch Gann 2020, 123–125 hin.

¹⁶ Vgl. Gann 2020, v. a. 116–121.

Der zirkuläre Weg von der Heide auf die Heide führt dabei „einsam, ruhig, heiter, dichtend“ durch „die Wüsten und die Einöden des Orients [...] zurück in die Einsamkeit, und auf die Haide seiner Kindheit“. (199–200) Dass es sich bei der „Göttin“ um eine Allegorie der Dichtung handelt, legt der Kontext nahe und wird in der Forschung, meist unter Hinweis auf die Gebrochenheit dieser Stilisierung, auch so interpretiert.¹⁷ Denn bei aller Emphase auf die Dichtkunst und die Sonderstellung des Protagonisten tritt dieser in der überarbeiteten Fassung im Rahmen der *Studien* nie als Dichter in Erscheinung.

In der Journal-Fassung des *Haidedorfs* von 1840 bestimmt die Poesie durchaus Felix' öffentliche Existenz, die in der königlichen Dichterehrung vor der Dorfkirche offengelegt wird: „seht, er ist auf eurer Haide und in den Wüsten des Morgenlandes ein großer Dichter geworden, einer der ist wie die Seher der Alten – und zu ihm sind wir gekommen, meine Königin und ich, um ihm Ehre zu erzeugen.“ (HKG 1.1, 188) Diese ältere Schlussvariante eignet sich jedoch nicht, angesichts einer „Schreibweise der Andeutung, die manches verbirgt“,¹⁸ für größere Klarheit zu sorgen. Dass die strukturell so wichtige Isotopie der Dichtung in der *Studien*-Fassung diegetisch keine Entsprechung findet, ist gerade angesichts einer solchen Änderung relevant und steht in enger Beziehung zur narrativen Behandlung des Orients. Die beiden miteinander verbundenen markanten Leerstellen des Texts – Felix' nicht belegtes Dichtertum einerseits und die nicht erzählte Orientreise andererseits – nehmen strukturell die verkannte oder unerkannte poetische Existenz vorweg, die der Protagonist offenbar wie zuvor seine Großmutter am Ende auf der Heide zubringen wird.

Dies ließe sich zusammen mit dem ebenfalls erst in der *Studien*-Fassung eingearbeiteten Scheitern von Felix' Brautwerbung im Sinne einer realistischen Entsagungsethik lesen. Der Rückzug, der Verzicht auf erfüllte Liebe und öffentliche Wirkung erscheinen als einzige Möglichkeit einer dichterischen Existenz, die darin sogar noch von dem, was sie einmal ausmachte – die Produktion von Werken –, abgekoppelt wäre. Gerhard Kaiser hat dies als Konsequenz aus konfligierenden Autorschaftsmodellen gelesen und auf die idyllisierende Tendenz des Texts bezogen: „Indem die Idylle ihre Figuren einer naturhaft-idealen Zuständlichkeit und Zeitlosigkeit überantwortet, kann sie die Spannung zwischen modernem Dichtertum und archaischem Prophetenmodell anrühren, um sie zu überspielen.“¹⁹ Gerade die Stili-

17 Vgl. z. B. Kaiser 1977, 241, 254; Eßlinger 2014, 221, 224; Gann 2018, 189.

18 Japp 2008, 98; Japps Formulierung, die Journal-Fassung ‚plaudere‘ Felix' Dichter-Existenz ‚aus‘ (vgl. 99), ist missverständlich.

19 Kaiser 1977, 257; vgl. aber auch Gann 2018, der auf das „Changieren zwischen Anrufung und Demontage“ der Tradition des *poeta vates* – und damit dem, was Kaiser mit dem Prophetenmodell meint – hinweist und in der Beziehung skeptischer urteilt (vgl. v. a. 190).

sierung des Dichters zum Propheten ist dabei ebenso wie ihre Bindung an die Idylle wesentlich über die Orient-Bezüge vermittelt.²⁰ Daraus ergibt sich eine weitere Spannung im Text, die die „Erzählsphäre der Idylle“²¹ selbst betrifft: In der Idylle der Heide ist der Orient zwar über Zeichen anwesend und trägt darin zum religiös konnotierten poetologischen Subtext bei; die Zeichen verweisen aber auch aus dieser heraus, auf den von Felix bereisten geografischen Raum. Wenn der Text nur die Seite des Orients aufnimmt, die sich in die poetisch-religiöse Isotopie integrieren lässt, heißt das aber nicht zwingend, dass der geografische Raum außen vor bleibt.

In diesem Sinn hat Eva Eßlinger gezeigt, wie sehr „diese Erzählung von einem zeitgenössischen Kontext [lebt], der zugleich ihren Erregungshintergrund und so etwas wie ihren Kontrapunkt bildet, aber gerade deshalb in der manifesten Textgestalt keine Entfaltung findet: dem Kontext der Orientalischen Frage.“²² Dies bezieht sich speziell auf die sogenannte erste und zweite Orientkrise 1831 und 1839–1841, bei der die Konkurrenz zwischen dem türkischen Sultan Mahmud II. und seinem ägyptischen Gouverneur Mehmet Ali zu weitreichenden politischen Spannungen auch zwischen den europäischen Großmächten führte.²³ Letztere, speziell Metternich, versuchten dabei mehrheitlich, die durch Mehmet Alis Expansionspolitik gefährdete Existenz des Osmanischen Reichs sicherzustellen, um größere Verschiebungen im Kräfteverhältnis der europäischen Staaten und damit ein Ausgreifen des Konflikts auf Europa zu verhindern.

Bei den wenigen Orten, die Felix im *Haidedorf* nach seiner Rückkehr erwähnt, handelt es sich nun tatsächlich um die in der Orientkrise relevanten Regionen: „Egypten“ (HKG 1.4, 192) als Herrschaftsgebiet Mehmet Alis, sowie Jerusalem und die Pilgerstätten in Palästina (vgl. HKG 1.4, 195) als umkämpftes Territorium, dessen zukünftiger Status auch in den europäischen Staaten kontrovers diskutiert wurde.²⁴ Felix’ kindliche, selbst bereits orientalisches gefasste Eroberungsspiele auf der Heide

²⁰ In der Journal-Fassung ist der Zusammenhang von Orient und Dichtung ebenfalls aufgerufen, wenn von Felix’ „orientalischen Perlen“ bzw. den „Perlen des Orients“ (HKG 1.1, 189) gesprochen wird. Es scheint sich um eine Sammlung orientalisierender Gedichte zu handeln.

²¹ Kaiser 1977, 257.

²² Eßlinger 2014, 210; auffällig ist, dass Eßlinger hier zwar mit der Metapher des ‚Kontrapunkts‘ operiert, aber dabei die prominente Verwendung dieser Metapher bei Edward Said (vgl. Said 1994, v. a. 78–79), die auf ein vergleichbares Verfahren abzielt, oder eine ihrer germanistischen Adaptionen, die sich u. a. ausgerechnet mit Stifter – in Bezug auf den Orient allerdings mit der *Narrenburg* und *Abdias* – befasst (vgl. Dunker 2008, 78–83, 91–96), nicht erwähnt; so wie allgemein die postkoloniale Orientalismus-Diskussion außen vor bleibt.

²³ Vgl. als kurzen Überblick Polaschegg 2012, 227–228; ausführlicher, mit einem Schwerpunkt auf die österreichische Außenpolitik: Šedivý 2013, 715–750.

²⁴ Vgl. Eßlinger 2014, 211–212.

fänden im Orient also unausgesprochen ihre Entsprechung in tatsächlichen Machtkonflikten. Die erwähnten Orte werden von Felix nach seiner Rückkehr allerdings, dem Horizont der Heidebewohner gemäß,²⁵ nur in ihrer religiösen, nicht in ihrer politischen Relevanz erwähnt. Für das zeitgenössische Publikum waren mit diesen Orten freilich Namen aufgerufen, die auch mit aktuellen Ereignissen verbunden waren. Nur vier Tage nach dem Erscheinen des letzten Abschnitts von *Das Haidedorf* am 11. Juli 1840 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* wurde in London der Vertrag zwischen Österreich, Großbritannien, Preußen und Russland unterzeichnet, in dem Mehmet Ali aufgefordert wurde, seine Truppen aus den umstrittenen Gebieten abzuziehen.²⁶

Eßlingers Interpretation zielt vor diesem Hintergrund nun letztlich auf Stifters persönliche Kontakte zu diplomatischen und orientalistisch versierten Kreisen in den 1830er und 1840er Jahren ab, denen im *Haidedorf* mit Felix' Rückkehr auf die Heide eine „*Poetik der Provinz*“ gegenübergestellt werde.²⁷ Das setzt freilich voraus, dass Felix sich tatsächlich als Dichter betätigte, wofür die *Studien*-Fassung keinen Beleg liefert und was in der Journal-Fassung mit den „Perlen des Orients“ (HKG 1.1, 189) als Produkt von Felix' schriftstellerischer Tätigkeit wiederum wenig provinziell erscheint. Eßlinger sieht den Orient-Bezug aber lediglich durch die „vermittelnde und zugleich [...] strategische Funktion“ motiviert, Stifters „dichterisches Konzept einer ‚provinziellen‘ Poesie von der im 18. und 19. Jahrhundert wirkungsmächtigen Vorstellung vom Orient als Quelle der Poesie abzuheben“.²⁸ Das kindliche Nachspielen der biblischen Geschichten und die Erzählungen der Großmutter stellten daher eine Dislokation des Orients als Ort des „religiösen und spirituellen Ursprungs“ dar: „Der Ursprung des Ursprungs findet sich nicht mehr im Heiligen Land, sondern in jener ‚Haide“.²⁹ Wenn allerdings die Rede der Großmutter wiederum etwas „Fremdes und gleichsam Morgenländisches“ (HKG 1.4, 184) an sich hat, dann ist auch schon dieser ‚ursprünglichere Ursprung‘ orientalistisch markiert. Insofern übergeht die Deutung einer ‚Poetik der Provinz‘ gerade die Momente der Fremdheit im Text, die die einfache Opposition von Heimat und Ferne unterlaufen.

Das Wort ‚Haide‘ selbst trägt dazu bei, die topologischen Differenzen zu verwischen, wenn Felix nach seiner Rückkehr unter anderem von der „Haide des Jordans“ (HKG 1.4, 191) spricht. Umgekehrt treten auf der heimatlichen Heide Naturphäno-

25 Vgl. auch HKG 1.4, 195: „Von Städten, den Menschen und ihrem Treiben hatte er nichts gesagt, und sie hatten nicht gefragt“.

26 Vgl. Šedivý 2013, 788–800.

27 Eßlinger 2014, 227, 230.

28 Eßlinger 2014, 232.

29 Eßlinger 2014, 228.

mene auf, „die er wohl öfters, auch in morgenländischen Wüsten“ (202), gesehen hat.³⁰ Der Orient und die Herkunftsregion scheinen „als komplementäre Varianten pastoraler Heidelandschaften“ also eher noch in einem „Analogie- und Symbioseverhältnis“³¹ zu stehen. Damit wird die Bezeichnung ‚Haide‘ zu einem Zeichen, das weniger auf klare Positionierungen, Lokalisierungen oder Ursprünglichkeit abzielt, sondern das es erlaubt, differente Positionen aufzurufen und zugleich als Ähnliche aufeinander zu beziehen.³² Dies steht durchaus in der Konsequenz der idyllisierenden Verfahren des Texts,³³ denn so kann der Orient als Zeichen, das über den engen Horizont der Herkunftsregion hinausweist und doch zu ihrer poetischen Aufwertung beiträgt, weiterhin in sie integriert werden. Ebenso können auch Felix’ Werdegang und Reisen selbst im Rahmen eines weitgehend statischen Texts wie dem *Haidedorf* erzählt werden, ohne diese Statik zu sehr aufzubrechen.

Ähnliches gilt für die Entwicklung des Dorfs. Diese vollzieht sich parallel und damit gewissermaßen stellvertretend für Felix’ Entwicklung in der Ferne. Auch hier gelingt es dem Text, zwischen Statik und Entwicklung, zwischen der dynamischen Optimierung einer ländlichen Region und deren Modellierung als idyllischer Chronotopos zu vermitteln.³⁴ Dabei bringt wieder etwas Fremdes, nämlich das „fremd[e] Korn“, das der neu angesiedelte Bauer auf der Heide pflanzt, den neuen Wohlstand. Um welches Getreide es sich handelt, wird zwar nicht gesagt, aus zeitgenössischen Quellen lässt sich aber erschließen, dass in Böhmen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gerade der Anbau von Mais, für den im süddeutschen Raum die Bezeichnung ‚türkisch Korn‘ geläufig war, eingeführt wurde.³⁵ Wenngleich der Orient hier nur sehr vermittelt ins Spiel käme, ist die landwirtschaftliche Neuerung jedoch ebenso durch die Stilisierung von Felix zum „Seher und Propheten“ durch die Großmutter, „weil ich die Körner des Buches

³⁰ Vgl. auch die Journal-Fassung, in der die kurz darauf erwähnte Luftspiegelung in einer Anmerkung als „Fata morgana“ (HKG 1.1, 184) benannt ist; vgl. zu den Wetterphänomenen in Bezug auf die Dichtungskonzeptionen: Gamper 2018, 271–272.

³¹ Gann 2020, 121.

³² Vgl. Geulen 1992, 91: „Eigentlich und ursprünglich ist aber recht besehen weder diese noch jene noch überhaupt irgendeine Heide. [...] Mit anderen Worten, die Heide ist keine Heide im eigentlichen Sinne des Worts, sondern die Heide ist eigentlich ein Wort.“

³³ Vgl. zum systematischen Hintergrund: Schmitt 2022.

³⁴ Vgl. zum idyllischen Chronotopos allg. Bachtin 2008, 160–162; vgl. auch Gann 2018, 191.

³⁵ Vgl. Burger 1809, 82: „Böhmen und Bayern bauet meines Wissens keinen Mais, wenigstens nicht in Aeckern“ (vgl. auch 83; zur Bezeichnung ‚türkisch Korn‘ vgl. 8); rund 50 Jahre später heißt es in Ferdinand Stammers *Verhältnisse der Volks-, Land- und Forstwirthschaft des Königreiches Böhmen*: „in einzelnen Gegenden ist der Anbau des Maises mit Erfolg begonnen worden“ (Stamm 1856, 108).

der Bücher in ihn geworfen“ (HKG 1.4, 200), auf die orientalisierende poetologische Ebene des Texts bezogen.³⁶

So sehr die stabilisierenden Textstrategien der zeitgenössischen Orientpolitik eines Ausgleichs der Machtinteressen im Nahen Osten gleichen, so sind dabei politische oder überhaupt machtbezogene Aspekte in auffälliger Weise aus der Erzählung und ganz besonders den Orient-Bezügen ferngehalten. Dies äußert sich auch in der fortgesetzten Verschiebung machtpolitischer Dimensionen, zunächst in den biblisch mythologisierenden Bereich des Kinderspiels am Anfang. Dieses erscheint zwar als Einübung künftiger Macht und Herrschaft, welche aber in der Erzählung selbst wiederum nicht erkennbar ausgeübt werden. Der Text erhält so seine eigene Stabilität, indem er die divergenten Aspekte des Orients gleichsam zerlegt und im narrativen Gefüge dergestalt anordnet, dass sie über den ruhigen und begrenzten Raum der Heide höchstens imaginär und andeutungsweise hinausführen. Vom Orient kommt nur in den Blick, was sich in den heimatlichen Horizont integrieren lässt, während die komplexen historischen Verstrickungen ausgeschlossen bleiben.

In diesem Sinn lässt sich die ‚Poetik der Provinz‘ mitsamt der damit verbundenen Idyllisierung auch als Mittel epistemischer Gewalt begreifen.³⁷ Mit dem Hintergrund der zeitgenössischen Orientpolitik deckt sich dies zumindest so weit, dass die von Felix in seiner Kindheit noch unter orientalischen Vorzeichen eingeübte unmittelbar gewaltsame Raumeignung durch stabilisierende und distanzierende Verfahren abgelöst wird. Der einzige Raum, der hier tatsächlich angeeignet und kolonisiert wird, ist derjenige der heimatlichen Heide. Doch auch wenn der Orient nicht gewaltsam integriert und angeeignet, sondern als konkreter Raum ausgespart und nur im vertrauten Bereich der biblischen Überlieferung aufgerufen wird, bleibt er selbstverständlich Objekt eines europäischen diskursiven Zugriffs. Auch das ‚Morgenländische‘ auf der Heide ist insofern vertraut.

4 Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß*

Die bei Stifter wirksame marginalisierende Figuration des Orients, der auf der einen Seite zwar konstitutiv für das zentrale metareflexive Thema der Poesie im

³⁶ Vgl. Frei Gerlach 2019, 23, die zudem „mit Blick auf die homonymen Körner Sand und Getreide“ auf die „Korrespondenz von ‚morgenländischen Wüsten‘ (HKG 1.4, 202) und Kulturation eines für öde gehaltenen Landstrichs durch Getreideanbau“ hinweist.

³⁷ Vgl. zur Idyllisierung als Gewalt, mit einem etwas anderen Akzent als hier: Joachimsthaler 2007, v. a. 83.

Text ist, auf der anderen Seite aber aus dem erzählten Raum ausgeschlossen bleibt, prägt in ähnlicher Form Ludwig Tiecks späte Novelle *Des Lebens Überfluß*. Zunächst scheint auch hier Orientalisches insgesamt eine geringe Rolle zu spielen. Der Handlungsraum beschränkt sich weitgehend auf die kleine Wohnung, in der sich Heinrich und Clara nach ihrer unstandesgemäßen Heirat versteckt halten. Die einzige Person, die orientalische Räume bereiste, ist die handlungslogisch allerdings wichtige Nebenfigur Andreas Vandelmeer, die am Ende der Erzählung aus Indien zurückkehrt und mit Heinrichs ebendort „gewuchert[em]“ (Tieck, *Des Lebens Überfluß*, 246) Kapital seinen rettenden Auftritt hat. Insgesamt entwirft die Erzählung mit der Beschränkung auf die Wohnung und die Gespräche der beiden Liebenden, denen nur am Ende und dem proleptischen Anfang mit der Straße und ihren Gerüchten ein rahmendes Außen gegeben wird, einen topologisch, narrativ-zeitlich³⁸ und diskursiv³⁹ weitgehend geschlossenen Raum. Durch die ausgeprägte Selbstreflexivität des Texts⁴⁰ werden nicht nur die Strategien der Protagonist:innen zur Poetisierung der Welt im beschränkten Raum der Dachstubenidylle als kompensierendes Verfahren angesichts ihrer schwindenden materiellen Mittel offengelegt, sondern eben auch die Verfahren des Texts selbst, der die Zitation romantischer Versatzstücke⁴¹ ebenso zur Schau stellt wie das ganze künstliche Arrangement und Spiel mit Gattungselementen in dieser „narrative[n] Versuchsanordnung“.⁴²

Insofern ist der Einsatz idyllischer Motive und Verfahren in der Erzählung weniger von ihrem (letztlich ja nur temporären) Ergebnis einfacher Harmonie in einem abgeschiedenen und begrenzten Raum her zu betrachten, sondern vor allem hinsichtlich ihrer Performanz und Effekte. Die Inszenierung einer glücklichen selbstgenügsamen Sphäre provoziert geradezu kalkuliert die Frage nach dem, was daraus ausgeschlossen ist.⁴³ Der Text liefert in dieser Hinsicht genügend Hinweise, seien es die Bezüge auf politische und soziale Unruhen des Vormärz;⁴⁴ sei es Heinrichs Auktionstraum mit seiner drastischen Symbolisierung kapitalistischer Quantifizierungslogik; oder schließlich die alte Dienerin Christine, die aus

38 Vgl. Meyer 2001 (allerdings mit einem manchmal etwas forcierten Bezug zur Novellenpoetik und der These, dass der Text sich darin ‚verbrauche‘).

39 Vgl. dazu Schmitt 2022, 293–305.

40 Vgl. am ausführlichsten bei Gould 1990.

41 Vgl. konzis Kremer 2011, 576.

42 Brüggemann 2017, 36; vgl. i. d. S. auch 37.

43 Darin scheint mir auch eher das politische Potential des Texts zu liegen als in der manifesten Ausgestaltung und Kommentierung der Dachkammerexistenz, wie dies Phillips mit der (im Übrigen nicht recht überzeugenden) Präferenz des Utopie- statt des Idyllen-Modells nahelegt (vgl. Phillips 2022, v. a. 261–262).

44 Vgl. v. a. Oesterle 1983.

reiner Anhänglichkeit für den Unterhalt der Liebenden sorgt. Insbesondere Letzteres bricht im Hinweis auf deren materielle Voraussetzungen die isolierte glückliche Existenz in der Dachkammer auf. Dies potenziert sich schließlich in der finalen und für den vorliegenden Zusammenhang zentralen Ironie der Erzählung. Wenn die beiden nach der Nachricht von Heinrichs unverhofftem Reichtum und angesichts der Aussicht auf Versöhnung mit Claras Vater „[g]lern [...] die notgedrungene Philosophie der Armut fahren“ (148) lassen, erweist sich das Glück der Dachstubenexistenz letztlich als das, was Heinrich vorher noch der prosaischen Gegenwart vorwarf: als „Surrogat, Stellvertretung, Lückenbüßerei“ (197). Zugleich verweist der von Vandelmeer bescherte unverhoffte Reichtum und damit der Ausweg aus der isolierten Liebesidylle wieder auf seine außenliegende Voraussetzung, die nun im Orient, genauer: in Indien liegt.⁴⁵

Vandelmeers Motivation für die Indien-Reise schien zunächst eher mit den Werten der poetisierten Dachkammerexistenz kompatibel und darin auch derjenigen von Felix in Stifters *Haidedorf* recht ähnlich zu sein: „Nach jenen Ländern der Wunder zog ihn sein Herz; dort wollte er lernen, schauen und seinen heißen Durst nach Kenntnissen und der Ferne sättigen.“ (203) Die Erbschaft von „großen Besitzungen“ (203) und die Anwesenheit von Verwandten in jener Gegend, sein Reiseweg über London und schließlich Heinrichs „gewuchert[es]“ (246) Kapital geben aber klar zu erkennen, dass Indien im neunzehnten Jahrhundert selbstverständlich auch eine durch europäische Handelsgesellschaften bewirtschaftete Kolonie war – „die erwarteten romantischen Wunder enthüllen in einer hoch ironischen narrativen Operation ihren materialen, ökonomischen Kern als üppige, in Indien durch ‚arbeitendes Geld‘ erwirtschaftete Rendite“.⁴⁶ Wie das Glück in der Dachkammer materiell von der Arbeit der alten Dienerin abhängt, die – auch dies eine literarische Funktion der Idylle – in der poetisierenden Stilisierung zur „Treue in alten Dienern [...], wie in alten poetischen Zeiten“ (209), umgemodelt wird, so verdankt sich das Glück außerhalb der beschränkten Idylle der Ausbeutung der außereuropäischen Welt.

Allerdings beschränkt sich der Orient-Bezug nicht auf das Ende der Erzählung. So wird bereits in der Dachkammeridylle der Verlust der Liebesbriefe von Clara und Heinrich mit einer „Omarschen Verfolgung“ (208) verglichen, eine unverhoffte Fleischbeilage macht das Essen gleich zum „Sardanapalische[n] Mahl“ (216) und nach dem vollständigen Abbruch der Treppe vergleicht Heinrich die Wohnung mit den hängenden Gärten der Semiramis (vgl. 234–235), was Clara wie-

45 Lillyman 1973 will erst in Bezug auf dieses Ende von einer Idylle sprechen („Their true idyll begins when at the end they live free from care on Clara's father's estates“, 395), ignoriert dabei aber die deutlichen Gattungskennzeichen der Dachstubenexistenz.

46 Brüggemann 2017, 58.

derum zu der Bemerkung veranlasst: „Wir leben eigentlich [...] ein Märchen, leben so wunderbar, wie es nur in der Tausend und einen Nacht geschildert werden kann.“ (235)⁴⁷ Bei diesen teilweise auf die Antike zurückgreifenden Referenzen handelt es sich um sehr konventionelle Orient-Versatzstücke, die scheinbar wenig mit der kolonialen Gegenwart zu tun haben. Als Versuche, die kümmerliche Existenz in der Dachkammer ins Poetische zu stilisieren, lassen sie sich, auch in dieser Konventionalität, wieder als ironisches Zitat orientalisierender Klischees und damit auch von Tiecks eigener frühromantischer orientalisierender Produktion lesen.⁴⁸

Wie sehr *Des Lebens Überfluß* von Diskussionen zur orientalischen Poesie und von orientalistischen Referenzen durchdrungen ist, hat Volker Dörr bereits ausführlich, unter anderem in Bezug auf Chaucers *Canterbury Tales*, dargelegt,⁴⁹ dies allerdings mit der These eines – letztlich scheiternden – Ausschlusses des Orients verbunden. Diegetisch entspreche diesem Ausschluss der „Verlust der Treppe“, durch den „das erzählte Idyll vom Intertext“,⁵⁰ und damit den orientalistischen Bezügen, abgeschnitten sei, welche aber schließlich mit der Rückgabe der Chaucer-Ausgabe durch Vandelmeeer wiederkehrten.⁵¹ Intertextualität scheint hier etwas einfach auf die diegetische Präsenz von Texten reduziert zu sein. Als Text bleibt die Erzählung und mit ihr die Konversation der beiden Liebenden auch nach dem Verlust der Treppe jedenfalls weiterhin „vollgestopft mit Zitaten, Anspielungen und Reminiszenzen“,⁵² unter denen Orientalistisches – wie Dörr selbst zeigt – eine prominente Rolle einnimmt. Von einem Ausschluss des Orients, weniger des Orientalismus, in *Des Lebens Überfluß* lässt sich in einem gewissen Sinn durchaus sprechen, ebenso wie von einer ‚Kapitulation‘ der ‚Ausschließung [...] vor dem Ausgeschlossenen‘,⁵³ aber dies ergibt sich stärker noch aus den idyllisierenden Verfahren des Texts. Die Orient-Referenzen eröffnen in diesem Sinn

47 Vgl. zu den Anspielungen teilweise auch Dörr 2011, 71–72.

48 Vgl. zum Orientalismus beim frühen Tieck: Bosse 1997; Polaschegg 2011. Polaschegg weist darauf hin, dass Tiecks Interesse am Orient parallel zum aufkommenden Indien-Interesse der Schlegels (das man hier durch Vandelmeeer vertreten sehen könnte) nachlässt. Ihre daraus folgende Annahme, in Tiecks Spätwerk gebe es keine orientalistischen Tendenzen (vgl. 268–270), wäre zumindest mit Blick auf *Des Lebens Überfluß* zu relativieren.

49 Vgl. Dörr 2011, 71.

50 Dörr 2011, 73; vgl. eine ähnliche, recht thetische Behauptung bei Brecht 1993, 224: „Mit jedem Stück Holz aus der zersägten Treppe wird hier – buchstäblich – auch ein poetisches Zitat ‚verheizt‘.“ Inwiefern das ‚Buchstäbliche‘ buchstäblich zu verstehen ist, wird hier nicht belegt.

51 Vgl. Dörr 2011, 74.

52 Brecht 1993, 244.

53 Vgl. Dörr 2011, 74.

Bezüge auf die aus der Idylle ausgeschlossenen Dimensionen, wie sie kontrastiv im narrativen Rahmen des Texts zur Sprache kommen.

Indien wird schon auf der ersten Seite der Novelle aufgerufen, wenn unter den Straßengerüchten über den Aufruhr die Version eines „politische[n] Schuhmacher[s]“ wiedergegeben wird, der zufolge der Auslöser des Ganzen „ein politischer Emissair“ sei, „der als das Haupt vieler geheimen Gesellschaften mit allen Revolutionsarmeen Europas in innigster Verbindung steht“, und durch dessen Wirken es „nahe daran [sei], daß im äußersten Indien eine ungeheure Empörung ausbrechen und sich dann gleich der Cholera nach Europa herüberwälzen werde, um allen Brennstoff in lichte Flammen zu setzen.“ (193) Das ist natürlich eine komische Verdrehung des realen Tatbestands, wo der einzige Brennstoff eine einfache Holzterappe ist und aus Indien weder Seuche noch Aufstand, sondern Kapital kommt. Handlungsfunktional zielt die Wiedergabe der Rede des Schuhmachers auf die poetische Auflösung des „öffentlich bedeutsame[n], weltpolitisch wichtige[n] Anla[sses] der sozialen Revolution [...] ins weltgeschichtlich Nichtige, in eine Privatgeschichte“ ab.⁵⁴ Textstrukturell ergeben sich dadurch aber Bezüge, die einerseits auch die isolierte Privatexistenz mit der nicht zuletzt kolonial bestimmten Weltgeschichte vermitteln und andererseits die Chiffre des Orients im Text von vornherein verkomplizieren.

Zunächst zur Verklammerung von Privatgeschichte mit Kolonial- beziehungsweise Weltgeschichte. Als Clara Heinrich unverhofft Kartoffeln zum Mittagessen serviert (denn auch wenn es nichts zu tun gibt, bleiben die Tätigkeiten in hergebrachter Weise auf die Geschlechter verteilt), reichert dieser das dürftige Essen rhetorisch an: „Dieser gute Erdapfel hat mit zu der großen Umwälzung von Europa beigetragen. Der Held Walter Raleigh soll leben!“ (198) Der Bezug auf die Kolonisierung Amerikas ist hier wieder eine ironische Strategie, die dürftige Situation in der Dachkammer zu überhöhen, indem der Blick auf zeitlich und räumlich fernliegende Horizonte gelenkt wird. Zugleich ist der Hinweis auf die kolonialen Bedingungen der Dachstubenexistenz in Gestalt der Kartoffeln mit dem textinternen Außen der Idylle vermittelt. Die Formulierung von der ‚Umwälzung‘ ruft fast wörtlich die Rede des Schuhmachers vom ‚Herüberwälzen‘ sozialer Umstürzbewegungen auf, die ebenfalls von der außereuropäischen kolonialen Welt nach Europa kommen sollen.

Die vom Schuhmacher aufgerufenen Referenzen zeugen dabei von den ‚sozialen Energien‘, mit denen Alteritätskonstruktionen wie der Orient aufgeladen sind und die auch aus Claras und Heinrichs Idylle nicht herauszuhalten sind. Seit der ersten verheerenden Cholera-Welle in Europa waren zum Zeitpunkt der Veröf-

54 Oesterle 1983, 239.

fentlichung von *Des Lebens Überfluß* noch keine zehn Jahre vergangen. Wenn im Straßengerücht der vermutete Ursprungsort der Epidemie umstandslos mit Kolonialaufständen verbunden wird,⁵⁵ die eine weltrevolutionäre Dimension annehmen sollen, dann greift dies offensichtlich eine spezifische Angstlust auf, die im Orient den Anlass für Faszination und Schrecken gleichermaßen sah. Dass dies mit anderen Dimensionen des Orients in Tiecks Erzählung im zeitgenössischen Diskurs eng zusammenhängt, mithin auch im Text sich nicht auf eine witzige Verzerrung der Auflösung am Ende beschränkt, lässt sich paradigmatisch aus einem 1831 in der Dresdener *Abend-Zeitung* erschienenen Gedicht erschließen:

Das wunderreiche Morgenland
 Verlieh seit alter Zeit uns viel;
 Zu seinem Ruhm gab Dichters Hand
 Der Lyra Schwung in Sang und Spiel.
 [...]
 Doch eine *Schlange* windet sich
 Von Thal zu Thal seit Jahren dort;
 [...]
 Seitdem Bengalens Glut sie ausgebrütet,
 Durchzog die Riesin Asien; [...]
 Vielköpfig schlich das Schreckenthier
 Den Handelskaravane nach,
 [...]
 Auch nach Europa drang es vor, [...]
 Nun züngelt's selbst nach uns von da:
 Es ist die grimme – *Cholera!*⁵⁶

Das Zitat beschränkt sich hier auf die Passagen, an denen mit den Motiven der Poesie, der Ökonomie und schließlich der Gefährdung die für Tiecks Erzählung relevanten Dimensionen des Orients versammelt sind. Das belegt selbstverständlich kein – letztlich ohnehin irrelevantes – Quellenverhältnis dieses Gedichts zu Tiecks Novelle, sondern demonstriert lediglich die Präsenz dieser Verbindungen im zeitgenössischen Diskurs über den Orient. Die Gefahr aus dem Orient, auf die das Gedicht hinausläuft, ist in *Des Lebens Überfluß* von der ersten Seite an präsent und spielt auch in die Idylle hinein. Die gefährvolle Seite des Orients ver-

⁵⁵ Ob dabei historische Aufstände in Indien im Hintergrund stehen, wie Affi annimmt (vgl. Affi 2014), erscheint mir eher zweifelhaft, zumal der von ihr angeführte Vellore-Aufstand von 1806 (vgl. 105) zeitlich doch etwas zu fernab liegt.

⁵⁶ J[ohann] G[ottlieb] Trautschold: Die Schlange des Orients. [*Dresdner*] *Abend-Zeitung* 188 (8. August 1831): 749–750; zit. nach Briese 2003, Bd. IV: Das schlechte Gedicht. Strategien literarischer Immunisierung, 16–17.

dankt sich in der Erzählung zwar einem Irrtum, an dessen Stelle zunächst die illusionäre poetische und schließlich die handfeste ökonomische Dimension treten. Diese unterschiedlichen Dimensionen erfüllen dabei textstrukturell und handlungslogisch unterschiedliche Funktionen. Textuell stellt die Reihe der Orient-Besetzungen keine Abfolge dar, bei der die eine die andere ablöst, sondern entfaltet eher ein Tableau der Konnotationen. Insofern kapituliert im Text weniger der Ausschluss vor dem Auszuschließenden, sondern er kalkuliert es von vornherein ein, indem die von Heinrich und Clara abgeblendeten angstbesetzten und kolonialen Dimensionen des Orients ihren Platz in der textuellen Umgebung der Dachstubenidylle finden. Diegetisch scheitert der Ausschluss der Außenwelt freilich einfach an deren Wiederkehr, zunächst in Gestalt des Vermieters, dann glücklicher in Gestalt des aus Indien stammenden Kapitals. Mit Letzterem ist die gefährvolle Seite des Orients kolonial gebändigt. Die Poesie bleibt dagegen in zeitgemäßerer Gestalt erhalten, wenn Heinrich am Ende ein offenbar erfolgreicher Schriftsteller ist, dessen vermeintlich abhanden gekommenes Manuskript nun „ein sehr beliebtes Buch“ (249) in den Lesebibliotheken ist.⁵⁷

Der Orient, der über Vandelmeers Auftritt das glückliche Ende der Dachstubenidylle ermöglicht und am Anfang der Erzählung unter dem Vorzeichen von Seuche und Aufruhr die aus dem Privatidyll ausgeschlossene Weltgeschichte aufruft, ist konstitutiver Teil dieser Idylle selbst. Als imaginärer Raum, der er im europäischen Diskurs immer auch ist, bietet er die Zeichen, die den fehlenden materiellen Überfluss zu substituieren helfen; und als ökonomisch-politischer Raum bietet er den Ausweg aus der Ausweglosigkeit der rein poetischen Existenz. Im Orientkomplex ist das Verhältnis von Poesie und Wirklichkeit beziehungsweise Idylle und Außen nicht in Form eines einfachen ‚Entweder-Oder‘, sondern über die Ambivalenz des Orient-Konzepts selbst perspektiviert. Handlungslogisch wie kulturell stellt der Orient so ein konstitutives Außen dar, dessen Anwesenheit im Inneren aber gleichermaßen konstitutiv ist. Der Text löst dieses Dilemma mit einer Aufspaltung des Orients in die Gefahr des Straßengerüchts einerseits sowie den ökonomischen und kulturellen Reichtum andererseits, der jeder auf seine Weise integriert wird. Ähnlich wie schon bei Stifter zu beobachten, zerlegt Tiecks Text also die divergenten Aspekte des Orients, hält im Textgefüge allerdings die ausgeschlossenen Spannungen auch in der Idylle präsent.

57 Vgl. zur Buch- und Medienkultur im Text Gould 1990, 249–253.

5 Ende: Die Austreibung des ‚hochbeinigen Ägypters‘

In Stifters *Haidedorf* und in Tiecks *Des Lebens Überfluß* bleibt der Orient auf der Ebene des *discours* wie der *histoire* an der Peripherie, und doch lässt sich über diese Texte kaum sprechen, ohne ihn in irgendeiner Form wenigstens zu erwähnen. Anders in Storms *Immensee*. Das marginale Erscheinen Indiens in der Kindheitsphantasie und sein leises Echo im Zithermädchen und der Volksliedsammlung findet in der Erzählung jedoch sein – konsequenterweise randständiges – Äquivalent. Als Reinhardt Immensee besucht, führt ihn sein Jugendfreund Erich und mittlerweile Elisabeths Ehemann über das Gut. Es handelt sich um einen prosperierenden landwirtschaftlichen Betrieb, der im Gartensaal zugleich mit Rückzugsräumen der Muße ausgestattet ist, und darin, ähnlich wie Clarens in Rousseaus *Nouvelle Héloïse*, deutlich idyllische Züge trägt. Die ‚agrарische Utopie‘⁵⁸ hat die Kindheitsidylle im Rasenhäuschen ersetzt. Während der Führung vertreibt Erich einen Storch aus dem Gemüsebeet mit der Bemerkung: „stiehlt mir der hochbeinige Ägypter schon wieder meine kurzen Erbsenstangen“. (Storm, *Immensee*, 316) Die symbolische Dimension dieser Geste als Zeichen der Kinderlosigkeit der Ehe von Erich und Elisabeth ist naheliegend.⁵⁹ Die Titulierung des Vogels als ‚Ägypter‘ zeigt aber auch an, dass in der erneuerten wirtschaftlichen Idylle das Fremde, und mit ihm die Poesie, keinen Platz hat.

Diese Praxis des Ausschlusses und der Marginalität des Orients, wie sie in *Immensee* in mehrfacher Hinsicht und ähnlich bei Tieck und Stifter zu beobachten ist, kennzeichnet bekanntermaßen den Status des Orients für das Europa – nicht nur – des neunzehnten Jahrhunderts generell. Sie kennzeichnet in anderer Form aber ebenso idyllische Texte. Idyllen leben von Ausschlüssen um einer Stabilisierung und Harmonisierung im Inneren willen. Teil dieser Stabilisierung ist die Konstruktion von Einfachheit, wie sie gerade in Tiecks Erzählung die Figuren mit ihrer Ablehnung des Überflusses programmatisch vorführen, die aber auch bei Stifter in ihrer leitenden Funktion erkennbar ist. In dieser Hinsicht scheint der Orient, der im europäischen Imaginären traditionell auch mit Luxus und Ausschweifung verbunden ist, ebenso wenig in die Idylle zu passen wie die Komplexität der kolonialen Moderne. Als Chiffre für Dichtung und als imaginärer Ursprungshorizont kann er aber entscheidend zur Konstitution des idyllischen Raums beitragen. Zugleich lässt sich zeigen, dass in den untersuchten Texten – und das Korpus ließe sich si-

⁵⁸ Vgl., allerdings mit etwas anderer Akzentuierung, allg. Böschenstein 1986.

⁵⁹ Vgl. Meier 2008, 26, zum Storch und der Vogelsymbolik allg., allerdings ohne Hinweis auf die Bezeichnung als ‚Ägypter‘, vgl. Multhammer 2022, 259.

cher ausweiten – durchaus konkrete historische Konstellationen im Hintergrund stehen, auch wenn sie in den Texten selbst nur am Rand erkennbar werden. Teilweise mag diese Randständigkeit sicherlich der Selbstverständlichkeit kolonialer Dominanz im neunzehnten Jahrhundert geschuldet sein, aber indem sie zugleich den Ausschlussverfahren der Idylle korrespondiert, wird die Marginalität oder Abwesenheit des kolonialen Orients literarisch produktiv. Die Erwähnung orientalisches konnotierter Zusammenhänge verweist in diesem Sinn prinzipiell auf etwas, was manifest nicht vorhanden, über die Performanz idyllischer Exklusion aber als Ausgeschlossenes virtuell präsent bleibt – und in Szenen wie der Vertreibung des Storchs in *Immensee* in den Texten selbst wieder inszeniert wird.

Dies gilt in ähnlicher Weise für die thematisch gedoppelten manifesten Leerstellen der Texte. Gerade im *Haidedorf* und besonders in *Immensee*, wo das Thema der sexuellen Entsagung eng mit formalen Phänomenen des Verschweigens verbunden ist, wird diegetisch der Ort ausgespart, der im neunzehnten Jahrhundert stereotyp auch mit sexuellen Ausschweifungen assoziiert war. Dass die gelungene Integration von Liebe und Dichtung in eine öffentliche Existenz gerade bei Tieck gelingt, mag literaturgeschichtliche Gründe haben, interessanter ist aber, dass in diesem Text auch die ökonomische und damit koloniale Bedeutung des Orients sichtbar wird. Glück in der Literatur und der Liebe sind offenbar nur möglich, wenn der Orient der Poesie seine koloniale Dopplung offenlegt.

Bibliographie

Quellen

- Burger, Johann. *Vollständige Abhandlung über die Naturgeschichte, Cultur und Benützung des Mais oder türkischen Weizens*. Wien: Geistinger, 1809.
- Herder, Johann Gottfried. „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“. *Werke in zehn Bänden*. Hg. Günter Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Christoph Bultmann, Ulrich Gaier, Gunter E. Grimm et al. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2000: Bd. 4, 9–107.
- Stifter, Adalbert. „Das Haidedorf. [Journal-Fassung]“. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, seit 1978: Bd. 1.1, 161–190. (Zitiert als HKG)
- Stifter, Adalbert. „Das Haidedorf. [Studien-Fassung]“. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, seit 1978: Bd. 1.4, 174–207. (Zitiert als HKG)
- Stamm, Ferdinand. *Verhältnisse der Volks-, Land- und Forstwirthschaft des Königreiches Böhmen*. Prag: Rohlíček, 1856.
- Storm, Theodor. „Immensee“. *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Hg. Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987: Bd. 1, 295–328.

Tieck, Ludwig. „Des Lebens Überfluß“. *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. Manfred Frank, Paul Gerhard Klusmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, seit 1985: Bd. 12, 193–250.

Forschung

- Afifi, Julia. „Handelsgeschäfte und Revolte. Indien-Bezüge in Ludwig Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß*“. *Across literary and linguistic diversities. Essays on comparative literature*. Oxford, Bern, Berlin, Frankfurt a. M., Wien: Lang, 2014 (Goethe Society of India, Yearbook 2014): 97–107.
- Bachtin, Michail M. *Chronotopos*. Übers. Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Börner, Mareike. *Mädchenknospe – Spiegelkindlein. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Böschstein, Renate. „Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts“. *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hg. Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klusmann. Bonn: Bouvier, 1986: 25–40.
- Bosse, Anke. „Orientalismus im Frühwerk Ludwig Tiecks“. *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Hg. Walter Schmitz. Tübingen: Niemeyer, 1997: 43–62.
- Brecht, Christoph. *Die gefährliche Rede: Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Briese, Olaf. *Angst in den Zeiten der Cholera. Seuchen-Cordon*. 4 Bände. Berlin: Akademie, 2003.
- Brüggemann, Heinz. „Arkadische Speisenfolgen. Das Idyllische als Spiel- und Denkmateriale in Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß* (1838)“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 34–60.
- Dörr, Volker C. „Alles aus Liebe zum Orient geläufig. West-östliche Lesespuren in Ludwig Tiecks *Des Lebens Ueberfluß*“. *ZIG* 2 (2011): 63–76.
- Dunker, Axel. *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 2008.
- Eßlinger, Eva. „Stifters Orient. Dichtung und Diplomatie im *Haidedorf*“. *Poetica* 46 (2014): 197–238.
- Fasold, Regina. „Immensee“. *Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Christian Demandt und Philipp Theisohn. Stuttgart: Metzler, 2017: 131–136.
- Frei Gerlach, Franziska. „Körnig. Stifters granulare Prosa, vom autobiographischen Fragment her gelesen“. *Stifters Mikrologien*. Hg. Davide Giuriato und Sabine Schneider. Stuttgart: Metzler, 2019: 13–29.
- Gamper, Michael. „Literarische Meteorologie. Am Beispiel von Stifters *Das Haidedorf*“. *Wind und Wetter. Kultur – Wissen – Ästhetik*. Hg. Urs Büttner und Georg Braungart. Paderborn: Fink, 2018: 261–277.
- Gann, Thomas. „Zur Krise des poeta vates im Biedermeier. Adalbert Stifters *Das Haidedorf* (1840/44)“. *Weimarer Beiträge* 64.2 (2018): 185–201.
- Gann, Thomas. „Poesie des Alten Testaments. Herder in Adalbert Stifters *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung* und der Erzählung *Das Haidedorf*“. *Herder-Jahrbuch* 15 (2020): 107–130.
- Gerrekens, Louis. „Von Bukolik und Liebe. Storms Rückgriff auf Vergil und Goethe in *Immensee*“. *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 57 (2008): 57–70.

- Gerstner, Jan. „Arkadien und der Rest der Welt. Idylle, kulturelle Alterität und der Orient im 18. Jahrhundert“. *Idyllen*. Hg. Jan Gerstner und Christian Schmitt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019 (= LWU 50.1/2 [2017]): 13–32.
- Geulen, Eva. *Worthörlig wider Willen: Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*. München: Iudicium, 1992.
- Gould, Robert. „Tieck's *Des Lebens Überfluß* as a Self-Conscious Text“. *seminar* 26 (1990): 237–255.
- Japp, Uwe. „Die Signifikation des Ästhetischen im Raum des Realen bei Adalbert Stifter“. *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts: für Helmut Pfotenhauer*. Hg. Sabine Schneider und Barbara Hunfeld. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008: 95–105.
- Joachimsthaler, Jürgen. „Die Idylle im Krieg“. *Information warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und -deutung*. Hg. Claudia Glunz. Göttingen: V & R Unipress, 2007: 81–101.
- Kaiser, Gerhard. *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- Kaufmann, Kai. „Bilderrede“. Zur Beziehung von Theorien des Sprachursprungs und einer Poetik des Orientalismus bei Rousseau und Herder“. *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Hg. Klaus-Michael Bogdal. Bielefeld: Aisthesis, 2007: 31–48.
- Kremer, Detlev. „Späte Prosa“. *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Claudia Stockinger und Stefan Scherer. Berlin: De Gruyter, 2011: 568–586.
- Kreutzer, Leo. „Johann Gottfried Herders ‚Geschichtspantheismus‘ als Denkmodell für einen anderen Orientalismus“. *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. Hg. Charis Goer und Michael Hofmann. München, Paderborn: Fink, 2008: 57–65.
- Lillyman, W. J. „Ludwig Tieck's *Des Lebens Überfluss*: The Crisis of a Conservative“. *The German Quarterly* 46 (1973): 393–409.
- Meier, Albert. „Immensee. Die höchsten Forderungen der Kunst“. *Theodor Storm, Novellen*. Hg. Christoph Deupmann. Stuttgart: Reclam, 2008: 17–32.
- Meyer, Imke. „Ludwig Tiecks *Des Lebens Überfluß*. Zur Dekomposition eines narrativen Zeit-Raumes“. *seminar* 37 (2001): 189–208.
- Multhammer, Michael. „Vögel(n) bei Storm. Einige ornithologische Anmerkungen zu *Immensee* in literatur- und motivgeschichtlicher Perspektive“. *Vögel aus Federn. Verschriftlichungen des Vogels seit 1800*. Hg. Manuel Förderer, Cristine Huck und Laura M. Reiling. Berlin, Heidelberg: Metzler, 2022: 247–267.
- Neumann, Michael. „Wandern und Sammeln. Zur realistischen Verortung von Zeichenpraktiken“. *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hg. Michael Neumann und Kerstin Stüssel. Konstanz: Konstanz University Press, 2011: 131–156.
- Neumeyer, Harald. „Theodor Storms Novellistik“. *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*. Hg. Christian Begemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007: 103–120.
- Oesterle, Ingrid. „Ludwig Tieck: *Des Lebens Überfluß* (1838)“. *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Hg. Paul Michael Lützel. Stuttgart: Reclam, 1983: 231–267.
- Pastor, Eckart. *Die Sprache der Erinnerung. Zu den Novellen von Theodor Storm*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988.
- Phillips, Alexander Robert. „Fantastic Consumption and the Utopia of Self-Cannibalism in Ludwig Tieck's *Des Lebens Überfluß*“. *The German Quarterly* 95.3 (2022): 260–275.

- Polaschegg, Andrea. „Orientalismus“. *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Claudia Stockinger und Stefan Scherer. Berlin: De Gruyter, 2011: 261–271.
- Polaschegg, Andrea. *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin, 2003.
- Schmitt, Christian. „Harmonisieren/Vermitteln“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 25–34.
- Schmitt, Christian. *Labiles Gleichgewicht. Vermittlungen der Idylle im 19. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn, 2022.
- Schuster, Ingrid. *Theodor Storm. Die zeitkritische Dimension seiner Novellen*. Bonn: Bouvier, 1971.
- Šedivý, Miroslav. *Metternich, the Great Powers and the Eastern Question*. Pilsen: University of West Bohemia, 2013.
- Stocker, Florian. „Da fügte es der Himmel oder der Zufall“. *Religiöses Wissen bei Adalbert Stifter*. Dissertation Oxford, 2020.
- Theisohn, Philipp. „Erdbeeren, Ökonomie und Mediologie der Idylle in Voß' *Luise* (1795) und Storms *Immensee* (1849)“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 167–181.

Franziska Frei Gerlach

„Idylle hin, Idylle her“: *Et in Arcadia ego* als Denkraum in Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*

Heute ist *Pfisters Mühle* von Wilhelm Raabe einer seiner bekanntesten Texte, er gilt als erster Umweltroman des deutschen Realismus. Diese Wertschätzung fehlt in der zeitgenössischen Rezeption noch völlig – Ökologie ist nicht publikumswirksam. Zuerst findet Raabe keine Publikationsmöglichkeit, dann harzt der Absatz. Über *Pfisters Mühle* kommt es gar zum Bruch mit seinem Hausverlag Westermann; der verantwortliche Redakteur Adolf Glaser, mit dem er auch privat befreundet ist, gibt das Manuskript als zu wenig innovativ zurück. „Man hat genug von Raabe“, (BA 15, 658) notiert Raabe im April 1884, noch im Kontext der Drucklegung von *Villa Schönow*, in sein Tagebuch, und zum Jahresende hin, am 22. Dezember 1884, schreibt er an das Ehepaar Jensen: „das Publikum behauptete, meine Bücher glichen einander zu sehr“. (BA EB III, 370)¹

Die Verlagsbeziehung zu Westermann hat Raabe darum gelöst.² Umgehend abgelehnt hat eine Publikation auch *Die Deutsche Rundschau*, das Buch stinke zu sehr, das sei dem Publikum nicht zuzumuten.³ Schließlich erscheint *Pfisters Mühle* doch noch 1884 in den *Grenzboten* in der Zeitschriftenfassung sowie als Buch im zugehörigen Verlag. Ökonomisch aber ist es ein Misserfolg.⁴ Davon berichtet Raabe 1891 in seiner Korrespondenz mit seiner Tochter Margarethe, und mehr noch:

Sei Du froh, daß Du nicht in Braunschweig bist. Der reine Schweinestall! Wir waschen uns nicht mehr, wir putzen uns nicht mehr die Zähne, selbst durch das gekochte Essen schmeckt man das durch zwölf Zuckerfabriken versaute Okerwasser: Pfisters Mühle in fürchterlichster Vollendung!⁵

1 Raabe wird hier und im Folgenden zitiert nach der Braunschweiger Ausgabe (BA), mit Angabe von Bandnummer und Seitenzahl.

2 Noch einen Text publiziert Raabe bei Westermann, und das zu erstaunlich guten Bedingungen und mit komfortablem Absatz: *Der Lar* (1889). Wie Meyer-Krentler 1986 gezeigt hat, ist die darin beschriebene Thematik des literarischen Marktes nicht nur Metaliteratur, sondern auch eine sehr persönliche Abrechnung mit Adolf Glaser. Vgl. Frei Gerlach 2016, Meyer-Krentler 1986.

3 Vgl. BA 16, 521.

4 Vgl. BA 16, 520–22; BA 15, 657 f.; L. Schneider 2016, Eckhoff 2001, 141–145, Denkler 1988, 81–84.

5 Brief an Margarethe Raabe vom 17. Januar 1891, Raabe-Nachlass im Stadtarchiv Braunschweig, H III 10, Nr. 2, zitiert nach Denkler 1988, 101. Zum kommerziellen Misserfolg von *Pfisters Mühle* vgl. ebd., Brief vom 30. April 1891, H III, Nr. 64: „Das Buch ist nicht verkauft, sondern vom Verlage

Raabe lebt seit 1870 in Braunschweig und damit in einem Hotspot der Zuckerindustrie. Wenige Jahre nach seiner literarischen Gestaltung der Zerstörung der „Kommersidylle [...] Pfisters Mühle“ (BA 16, 116) durch die Abwässer der fiktiven Zuckerfabrik Krickeroede erfährt er also realiter „Pfisters Mühle in fürchterlichster Vollendung!“ Literarisch hat Raabe 1884 für die „Sommerfrische“ vor den Toren der Stadt vorweggenommen,⁶ was nun zum Braunschweiger Alltag wird. (BA 16, 18 und passim)

Pfisters Mühle erzählt in der Form loser, zu einem „Sommerferienheft“ gefügter „Blätter“⁷ von der Gegenwart der letzten Tage der titelgebenden Mühle und der Erinnerung an diese als „Kommersidylle“ – Kindheitsort von Eberhard Pfister, meist Ebert genannt, und beliebtes Ausflugsziel im städtischen Nahraum. (BA 16, 116) Eberhard, inzwischen Gymnasiallehrer in Berlin, hat das Erbe seiner Väter verkauft und verbringt mit seiner frisch angetrauten Gattin Emmy vier Sommerwochen in seinem Vaterhaus, zugestanden von den neuen Besitzern, die auf dem Standort am Mühlbach einen Fabrikkomplex bauen wollen. Persistente Bauvorbereitungen zeugen von diesem Vorhaben und zeitgleich mit der Abreise des Paares fällt der erste jener Kastanienbäume, unter deren Schatten und auf deren Ästen die „Kneipidylle“ genossen worden war. (BA 16, 94)

Abgerissen wird Pfisters Mühle, weil sich die Gaststätte und insbesondere ihr Patron, Vater Pfister, trotz gewonnenem Prozess gegen die Zuckerfabrik Krickeroede von den ökologischen, ökonomischen und psychischen Folgen der Umweltverschmutzung nicht mehr erholen konnten. Stets ab September hatte ein verschleimter Algentepich den Mühlbach ökologisch kippen lassen: Tote Fische, ein stillstehendes Mühlrad und durchdringender Gestank hatten die Gäste vertrieben und die Angestellten das Weite suchen lassen. Geblieben sind nur Christine, die gute Seele und Ziehmutter im Hause Pfister, sowie Samse, der treue Knecht. Dass für Algenwachstum und Geruchsbildung das Abwasser der Zuckerfabrik verantwortlich ist, vermag Adam Asche in chemischen Analysen nachzuweisen. Der aufstrebende Wissenschaftler gehört der erweiterten Familie des Hauses Pfisters an, als Student hat er seine Konsumschulden mit Privatunterricht von Eberhard abgestottert und, jung verwaist, in Vater Pfister einen Vaterersatz gefunden. Gemeinsam mit dem Juristen

antiquarisch losgeschlagen worden. Unter den 50–60 Millionen Germanen sind keine Fünfhundert, die fünf Mark dafür übrig haben.“

⁶ Zur Sommerfrische im Kontext von Idyllenwissen vgl. den Beitrag von Barbara Thums in diesem Band.

⁷ „Ein Sommerferienheft“ lautet der Untertitel des Romans, und die zweiundzwanzig Kapitel sind jeweils als „Blatt“ ausgewiesen; beide Bezeichnungen werden im Text wiederholt aufgegriffen (BA 16, 140, 150; 37, 109, 132, 139, 150, 151, 164, 177); vgl. besonders: „Es ist in Wahrheit ein Sommerferienheft, zu dessen losen Blättern ich jetzt die letzten zusammensuche“. (BA 16, 150)

Dr. Riechei verhilft Asche Pfisters Mühle zu einem Sieg vor Gericht. Der Untergang des „idyllische[n] Besitztum[s]“ ist damit aber nicht aufzuhalten: Vater Pfister ist ob all dem Ärger um seine Gesundheit gekommen, kurz nach Prozessende stirbt er. (BA 16, 125)

Über zahlreiche Verweise auf Idyllenwissen wird Pfisters Mühle als unzeitgemäßes Relikt an der Zeitschwelle zwischen Herkommen und Moderne situiert. Individuelle wie kollektive Erinnerungsbilder stellen performativ die Bewegungsfigur einer Idyllen-Schaukel her – „Idylle hin, Idylle her“ – und reflektieren sie als ‚Denkraum‘ angesichts des „gegebene[n], bitter reale[n] Erdboden[s]“ respektive der kritischen „Lebens- und Kulturbedingungen des Moments“.⁸ (BA 16, 94) Raabes Text zeigt jenes ‚Einschwingen und Ausschwingen‘, das Jean Paul in seinem Idyllen-Paragrafen der *Vorschule der Aesthetik* von 1813 als ‚Schaukel‘ und Aby Warburg in seinen Überlegungen zum *Mnemosyne-Atlas* zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts als ‚Denkraum-Pendel‘ fassen.⁹ Alle drei beschreiben über diese Schwingungsfigur nicht nur die jeweilige Zeit- und Affektgestaltung im Anschluss an Idyllenwissen, sondern fassen dies auch materialiter. Während Warburgs Denkgebäude seinen Ausgang bei bildkünstlerischen Ausdrucksformen nimmt, die sich mittelbar auf Idyllenwissen beziehen lassen, greifen Jean Paul wie Raabe mit Zucker das Materialgedächtnis der Idyllensüße in seiner für das neunzehnte Jahrhundert maßgebenden Form auf. Raabes Text von 1884 ist nicht nur chronologisch durch Jean Paul und Warburg eingeklammert, sondern birgt mit dem Schaukeln auch eine analoge Denkfigur und teilt zumal mit Jean Paul materialiter das Süßgedächtnis der Idylle. Diese Konstellation sei nun zuerst kulturtheoretisch umrissen und kulturhistorisch fundiert.¹⁰ In einem zweiten Schritt gilt dann zu zeigen, wie das in *Pfisters Mühle* persistent aufgerufene Nachleben der Bilder präzise die *Et in Arcadia ego*-Tradition aufgreift und als eine bildungsgeschichtliche Grammatik der Idylle ausweist. Auch dies geht von Warburgs Kulturtheorie aus: Das ‚Nachleben‘ gehört zu deren zentralen Problemstellungen und die stilbildende Analyse über die Verbindungen von Tod und Idylle hat der dem Warburg-Kreis zugehörige Kunsthistoriker Erwin Panofsky geliefert.

⁸ Zur Grundlegung der These von der „Idyllen-Schaukel als Denkraum“ im Rückgriff auf Jean Paul und Aby Warburg vgl. Frei Gerlach 2020.

⁹ Vgl. Jean Paul, *Vorschule* (HKA W V/II, 157) und Warburg, *Werke* (WW 629); ausführlicher dazu weiter unten.

¹⁰ Diese Grundlegung findet sich ebenfalls in Frei Gerlach 2021, 167–173.

1 Idylle als Wissensordnung, Materialgedächtnis Süße

„Süß“ beginnt die Idyllentradition: Es ist ihr erstes Wort. Theokrit etabliert in seinem ersten *Eidyllion* die Süße als Wertungskriterium für die Kunstäußerung. (I, 1)¹¹ Das bürgerliche Idyllenwissen, das sich um 1800 in Auseinandersetzung mit der durch Salomon Gessners *Idyllen* ausgelösten europäischen Idyllenbegeisterung als Reflexionsraum neu formiert und im neunzehnten Jahrhundert virulent bleibt, tradiert und kommentiert die Wertigkeiten der Idyllensüße unter den Bedingungen der Moderne: als Ästhetikdiskussion über pejorativ verstandene Süßlichkeit und als literarische Gestaltung materialer Süße im Spannungsfeld der das neunzehnte Jahrhundert prägenden Wissens- und Wahrnehmungsformen mit ihren Ein- und Ausschlüssen: bürgerliche Gesellschaft, naturwissenschaftliche Empirie, Normzeit, Industrialisierung, Nationalisierung und Globalisierung.¹²

Zucker als Träger von Idyllensüße ruft diese Zusammenhänge auf. Es ist nicht nur ein im globalen Markt industriell gefertigtes Produkt, Zucker ist wirtschafts- und sozialhistorisch ein ‚Motor‘ dafür: Kolonialisierung, globaler Warenhandel, Industrialisierung und kapitalistisches System sind wesentlich mit Zucker verknüpft. Zucker ist die erste Kolonialware mit großen Volumen, der zugehörige Dreieckshandel implementiert ein weltweit adaptierbares Ausbeutungs- und Handelssystem, die Plantagenwirtschaft mit ihrer hohen Gewinnspanne fungiert als eine Keimzelle des europäischen Kapitalismus und der Industrialisierung im achtzehnten Jahrhundert, während die im neunzehnten Jahrhundert florierende Rübenzuckerindustrie Zucker zu einem billigen Massenprodukt gemacht hat, dessen schnell verfügbare Energie wiederum direkt mit der eng getakteten Fabrikarbeit interagiert.¹³

11 Theokrit wird nach der Übersetzung von Regina Höschele mit Angabe von *Eidyllion* und Vers zitiert. Auf griechisch beginnt das erste *Eidyllion* mit ἄδύ. Schmitt 1997 zeigt auf, dass ἄδύ das regelmäßig wiederholte Grundwort ist, mit dem die Wirkung der schönen Natur wie der schönen Dichtung beschrieben wird. Vgl. ausf. dazu Frei Gerlach 2021. Vgl. zur Süßlichkeit der Idylle im deutsch-französischen Kontext Gerstner 2013.

12 Zu den Signaturen des langen neunzehnten Jahrhunderts vgl. grundlegend Osterhammel 2009.

13 Vgl. Walvin 2020, Institut für Popularkultur 1990, Schivelbusch 2010 (1980) und besonders wirkmächtig: Mintz 1987 (1985), auf ihn geht die ‚Motor‘-Formulierung zurück. (Klappentext, 21) Kritisch zu diesen Großnarrativen der ‚Warenbiographien‘ in der Nachfolge von Norbert Elias und Jürgen Habermas äußert sich Trentmann 2019, diese wären zwar intelligibel, würden aber jeweils „einer einzigen Pflanze das ganze Gewicht der Weltgeschichte aufbürden“. (111)

Alle mögen und verlangen nach Zucker, denn Zucker birgt ein Glücksversprechen. Ihre transhistorische Konvergenz verdanken die Gattung Idylle und die Qualifikation der Süße einer wohl anthropologisch zu nennenden, individuell wie kollektiv stets von neuem nachvollziehbaren angenehmen Erfahrung. Jedenfalls bilanzieren die Kulturgeschichte der Macht der Süße wie die der Idylle eine jeweils so stupende Wirkmächtigkeit, dass sie sich anthropologisch erklären ließe.

1.1 Idyllen-Schaukel als Denkraum: Jean Paul und Aby Warburg

Gattungen fungieren über ihr Formwissen in der jeweiligen literarischen Performanz als Beobachtungs- und Reflexionsinstanz kultureller Wahrnehmungs- und Bewertungszusammenhänge.¹⁴ Diese Funktion potenziert sich, wenn es sich um das – mit Aby Warburg – „Nachleben“ einer Gattung handelt.¹⁵ In dieser Situation ist die Idylle im neunzehnten Jahrhundert: In ihrer traditionellen Form ist sie obsolet geworden, doch transformiert überlebt ihr Formwissen nicht nur, es proliferiert bis in die hintersten Erzählwinkel der realistischen Prosa, so dass diese nachgerade als Narrativierung des idyllischen Paradigmas lesbar wird.

Diese Transformation dokumentiert Jean Paul in seinem Idyllen-Paragraphen der *Vorschule der Aesthetik*, den er der zweiten Auflage von 1813 neu hinzufügt.¹⁶ Seine Fassung der idyllischen Parameter – ubiquitär einsetzbares und erlebbares, als „Kunsthimmel“ ausgewiesenes „Vollglüc[k] in der Beschränkung“ (HKA W V/II, 155)¹⁷ – weist dem Gattungswissen den Weg in die realistische Prosa, gleichsam als Verpflichtung zur „Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“, wie es Friedrich Theodor Vischer 1857 in seiner *Aesthetik* mit Rückgriff auf Hegel als Aufgabe des Romans formuliert. (Bd. 3, 1305) Dabei hatte gerade Hegel die

14 Vgl. S. Schneider 2019, Michler 2015, Berg 2014, Thums 2014, Bies/Gamper/Kleeberg 2013, Gymnich/Neumann 2007, Voßkamp 1977; sowie grundlegend zum hier verfolgten Gattungsverständnis das von Sabine Schneider und mir verantwortete Forschungsprojekt „Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa der Realismus“, <https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/weltimwinkel.html> (15. April 2024).

15 Das „Nachleben“ gilt gemäß Didi-Huberman 2010, 57, als „Schlüsselwort“ von Warburgs Forschungsansatz.

16 Zur Genealogie von Jean Pauls Überlegungen zur Idylle in poetologischen und literarischen Manifestationen vgl. den Beitrag von Helmut Pfotenhauer in diesem Band.

17 Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* wird nach der historisch-kritischen Ausgabe von Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld, mit der Sigle HKA, Nennung von Abteilung, Band und Seite zitiert. Bandherausgeber ist Florian Bambeck. In der HKA gesperrt gedruckte Hervorhebungen werden hier kursiviert.

Idylle in der ausdifferenzierten Moderne für obsolet erklärt und ob ihrer Anachronismen verspottet, auch fristen explizit als Idyllen ausgewiesene Texte im neunzehnten Jahrhundert ein marginales Dasein als epigonale Gebrauchsdichtung. Doch die Gattungsparameter sind – mit Raabe gesprochen – „nicht totzukriegen“. (BA 15, 10 und passim)¹⁸ Sie überleben als Figuren des kulturellen Wissens, als affektiver Energiespeicher und als Formwissen in Erzählungen und Romanen des neunzehnten Jahrhunderts und nehmen darin eine wichtige Systemstelle ein: Sie eröffnen einen Reflexionsraum, in dem Hoffnungen, vor allem aber Ängste, Hinter- und Untergründe der Etablierung der bürgerlichen Moderne lesbar werden.¹⁹ Die kleine Gattung der Idylle bietet sich mit ihrem Formwissen für solche Explorationen an, weil ihre Parameter der räumlichen, zeitlichen, personalen und handlungslogischen Beschränkung sowie die zugehörige Affektpoetik des Glücksversprechens einen überschaubaren und vertrauten – mit Aby Warburg – „Umriß“ bieten, worin Ängste distanziert, Zuschreibungen verhandelt und in der Rezeption nachempfunden werden können. (WW 109)²⁰

Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Methode liefert der vorliegenden Analyse ihre Begrifflichkeiten. Warburg untersucht das Nachleben der Antike in formalen Speichermedien und das Nacherleben dieser gespeicherten Energie: Zutiefst phobisch ist diese Energie für Warburg und die Kunst eine Möglichkeit, diese Angst in Formen zu bannen und zu distanzieren. In der Warburg-Forschung hat sich der produktionsästhetische Systembegriff ‚Nachleben‘ mit seiner konkreten Materialität und komplexen Temporalität als der dominante etabliert, Warburgs eigene Arbeiten privilegieren das rezeptionsästhetische Nacherleben.²¹ Letztlich geht es um deren Interaktion, und diese fasst Warburg als eine Pendelbewegung zwischen zwei Polen. Diese Denkfigur speist sich neben der Physik auch aus Jean Pauls Ästhetik, genauer aus dessen Bild für die Wirkung der Idylle:²²

Aber was ist denn das, fragt ihr, was in Theokrits und Vossens Idyllen, bei einem so mäßigen Aufwand von Geist und Herz der Spieler uns so froh bewegt und zwar nicht hinreißt, doch schaukelt? Die Antwort liegt fast in dem letzten Bilde von der körperlichen

¹⁸ So der rekurrente Leitspruch in Raabes *Fabian und Sebastian* von 1884, in dem Idyllen- und Zuckerfabrikation analog proliferieren.

¹⁹ Vgl. wegweisend Preisendanz 1979; zur Idylle als Reflexionsraum vgl. Thums 2014.

²⁰ Aby Warburg wird nach der Werkausgabe von Trembl/Weigel/Ladwig 2010 mit der Sigle WW zitiert. Zum Konzept einer Affektpoetik vgl. Meyer-Sickendiek 2005.

²¹ Zur phobischen Grundlage von Warburgs Denken vgl. Böhme 1997. Zu Warburgs komplexem Zeitdenken vgl. Didi-Huberman 2010. Zum Sprachgebrauch von Nachleben und Nacherleben vgl. Frei Gerlach 2020, 4–12.

²² Diese Zusammenhänge sind detailliert ausgeführt in Frei Gerlach 2020.

Schaukel; auf dieser wiegt ihr euch in kleinen Bogen auf und nieder – ohne Mühe fliegend und fallend – ohne Stöße Luft vor euch, mit Luft hinter euch tauschend. (HKA W V/II, 157)

Diese Idyllen-Schaukel weist Jean Paul als eine Zeit- und Affekt-Figur aus. Sie führt verschiedene kulturhistorische Zeiten und analog dazu unterschiedlich weit entwickelte individuelle Kompetenzen – „kindlich[e]“ respektive „sinnlich eng[e]“ und „höher[e] poetisch[e] Ansicht“ – eng und erzielt so eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, pomologisch gefasst als ein Zugleich von „weiche[r] Apfelblüte und [...] feste[r] Apfelfrucht“. (HKA W V/II, 159) Darüber hinaus ist das Schaukeln präzise als ein Affekt definiert, der kollektiv erfahren wird und autoenergetisch funktioniert: Denn „ohne Mühe“ und „ohne Stöße“ machen Idyllen „uns so froh bewegt“.

Mit einer solchen affektiv besetzten Zeit-Schaukel führt der Jean Paul-Leser Aby Warburg in sein Konzept des ‚Denkraums‘ ein und beschreibt in der Einleitung zu seinem Bilderatlas *Mnemosyne* (1929) das Nachleben und Nacherleben antiken Formenwissens als ein „Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne“, zur Besonnenheit. (WW 629) Zeitspezifisch ist der Denkraum ahistorisch gedacht, er ist in seinem zeitenverknüpfenden Schwanken zeitlos und funktioniert wie Jean Pauls Idyllen-Schaukel autoenergetisch: Immer wieder von neuem wird das Formwissen aufgerufen und nacherlebt, bekommt so eine anthropologische Dimension.

Die von der Idylle mobilisierte Zeitfigur wird auf dieser Basis im Folgenden nicht als zyklisch wiederkehrende reflexionsfreie Naivität verstanden,²³ sondern als eine Schwingungsfigur, welche aus der jeweiligen Schreib- und Lesegegenwart in die tradierte Materie ein- und zur Reflexionsleistung ausschwingt; performativ, iterativ und die jeweiligen konkreten materialästhetischen Implikationen realisierend, neu konfigurierend und so als Nachleben und im Nacherleben tradierend. In diesem Sinn geht es nun um ‚Süße‘ als Teil von Idyllenwissen, welche als ästhetische Kategorie diskutiert, materialiter literarisch realisiert und ab dem achtzehnten Jahrhundert persistent mit Zucker verbunden wird.

²³ Als „Entwurf einer rein statischen Dichtung“ und „Versuch, die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen“, hat Böschenstein-Schäfer 1977, 9, in der wohl am häufigsten zitierten Stelle aus ihrem Standardwerk die Idylle beschrieben. Auch Bachtin 2008 attestiert dem idyllischen Chronotopos in seinem iterativen, zyklischen Zeitvollzug, dass er darauf zielt, Zeit vergessen zu machen.

1.2 Zucker als Materialgedächtnis von Idyllensüße

Zucker war in Europa bis ins siebzehnte Jahrhundert ein exklusives Luxusgut. Die Errichtung von Zuckerkolonien in Übersee, der Erfolg der auf Sklaverei und Vertragsarbeiterschaft beruhenden Plantagenwirtschaft mit ihrem Dreieckshandel und schließlich die im neunzehnten Jahrhundert florierende Rübenzuckerindustrie haben Zucker zu einem billigen Massenprodukt werden lassen. Zucker bietet sich ab der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts darum als Gleichnismaterial für ästhetische Urteile und poetologische Reflexionen an, weil er im Alltag zu einer alles durchdringenden Macht wird. Sidney W. Mintz hat in seiner stilbildenden Studie *Sweetness and Power* 1985 gezeigt, wie Zucker in historisch bisher nie dagewesenem Tempo von einem Luxusprodukt zu einem Gebrauchsartikel wird, der – auf England bezogen – um 1750 selbst für „die ärmste Frau eines Landarbeiters“ unverzichtbar scheint.²⁴ Mintz fokussiert Zucker als polyvalenten Verbindungspartner: „mit der Sklaverei in den Kolonien; mit Fleisch, dessen Geschmack er heben oder verdecken sollte; mit Früchten in der Funktion eines Konservierungsmittels; und, sozusagen negativ, mit Honig, als dessen Substitut und Konkurrent er fungierte. Auch mit Tee, Kaffee und Kakao war der Zucker assoziiert“, darüber hinaus war er Medizin, ist Gewürz, symbolische Form – Mintz widmet den „subtleties“, atemberaubenden Zuckerskulpturen zu Repräsentationszwecken seine besondere Aufmerksamkeit –, vor allem aber ist Zucker ein „Motor“ von Beziehungsgeschichten, insbesondere zwischen Kolonialismus, Industrialisierung und Kapitalismus.²⁵

Dazu gehört nun, so möchte ich ergänzen, auch die Verbindung von Zucker mit der generischen Form der Idylle. Sie basiert auf einer analogen Proliferation zweier den Alltag und den Diskurs mit erneuter Mächtigkeit infiltrierender Süßträger ab der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Während Gessners *Idyllen* eine europäische Idyllenbegeisterung und eine ästhetische Debatte über das Wiedergängertum dieser antiken Gattung auslösen, erobert Zucker nahezu alle heimischen Tafeln und initiiert eine Kontroverse über seinen Nutzen oder Schaden. Der gemeinsame Nenner dieser ungleichen Paarung ist Süße als generisches Kriterium: Eine Präferenz für Süßes kennzeichnet die Gattung Mensch,²⁶ und Süße ist genuines Kennzeichen der Gattung Idylle. Diese Korrespondenz von Idyllenwissen und Zuckerfabrikation veranschaulicht Walter Riess um 1835 in einem

24 Mintz 1987 (1985), 74: Um 1750 hat auch sie „Zucker in ihrem Tee“; vgl. auch 101. Die außerordentliche Wirkung, die Mintz' Zucker-Buch in der Geschichtswissenschaft erzielt hat, dokumentieren u. a. Osterhammel 2009, 338, und Tanner 2002, 11, 17 f.

25 Mintz 1987 (1985), 34, 107, 118, 21.

26 So Mintz 1987 (1985), 44.

Kupferstich der Gewerbeanstalten Nathusius, wo bis 1820 Preußens größte Rübenzuckerfabrik in Betrieb war. (Abb. 1)

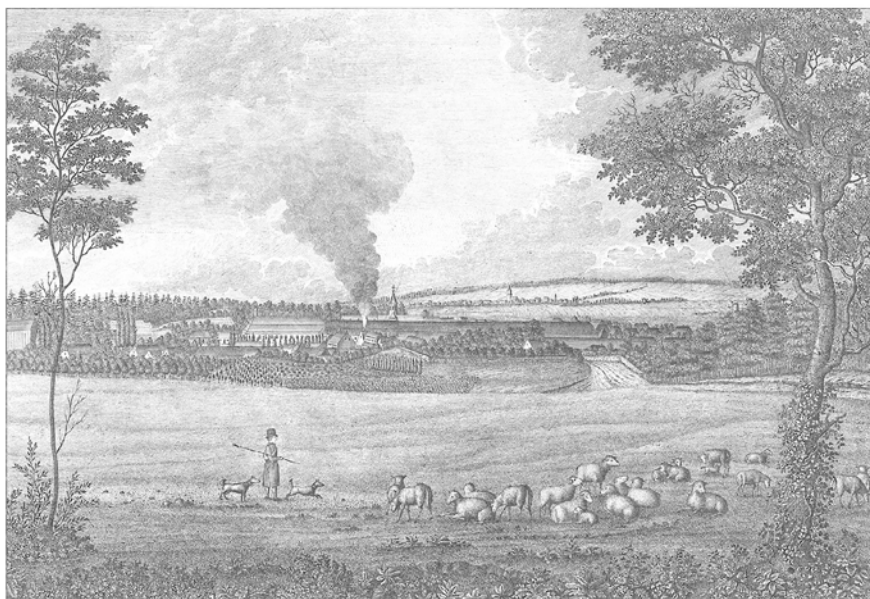


Abb. 1: Sicht auf die Gewerbeanstalten Nathusius, Kupferstich von Walter Riess (um 1835).

1747 gelingt dem deutschen Chemiker Andreas Sigismund Marggraf der Nachweis von Zucker in der Runkelrübe und später seinem Nachfolger an der *Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Franz Carl Achard, die Selektion von Rüben mit einem Zuckergehalt, der eine Nutzung in größerem Stil möglich machte. Damit sind die wissenschaftlichen Grundlagen für die Rübenzuckergewinnung gelegt. Dass es damit dann ökonomisch so schnell voran geht, liegt daran, dass die Politik Zucker zur Chefsache erklärt und die Landwirtschaft schon Erfahrung mit dem Runkelrüben-Anbau hat – als Viehfutter.²⁷ Bisher waren deutsche Unternehmen vor allem über die Raffinierung von importiertem Rohzucker aus Zuckerrohr am kolonialen Zuckermarkt beteiligt gewesen, das ändert sich nun: 1801 entsteht die erste Rübenzuckerfabrik unter Achards Leitung in Schlesien, weitere folgen, befördert auch durch das Importverbot von Rohrzucker der napoleonischen Kontinental-sperre von 1806–1814, das Zucker hat knapp werden lassen. Diese rasante nationale Industrialisierung hat weitreichende ideologische, ökologische und ökonomische

²⁷ Vgl. Institut für Popularkultur 1990, 24 f., Winner 1984, Pruns 1984, 106 f.

Folgen. Sie verändert die Zuschreibungen von Zucker, wie sich in einer Vielzahl von Publikationen zum Thema Rübenzucker und einer publizistischen Begleitung des industriellen Aufbruchs nationaler Zuckerproduktion zeigt.²⁸

Die Runkelrübe hat als lebensweltlich prominenter Index der Veränderung zur Industrienation auch vielfach Eingang in die deutschsprachige Literatur gefunden. Sie steht für das Prosaische schlechthin, so in der romantischen Literatur, bei Tieck, E.T.A. Hoffmann und Eichendorff als Entzauberung der Poesie.²⁹ Den frührealistischen Schreibverfahren bietet sich an, an der Rübe das Verhältnis von Poesie und Prosa zu diskutieren, das den sich selbst als ‚poetisch‘ verstehenden Programmrealismus ja zentral beschäftigt. Die Texte des Spätrealismus beschäftigen dann vor allem die ökologischen, ökonomischen und gesundheitlichen Folgen der Rübenzuckerindustrie: die Umgestaltung der biodiversen Landschaft hin zur Monokultur, die Veränderung der Sozialstrukturen durch die Fabrikarbeit und die gesundheitlichen Auswirkungen des hohen Zuckerkonsums.³⁰

So wird der jeweilige wirtschaftshistorische Stand von Zuckergewinnung, -verarbeitung und -konsum zum Materialspeicher, von dem her Idyllen-Schreibweisen ästhetisch klassifiziert sowie damit verbundene Bedingungen und Hintergründe erzählerisch sichtbar gemacht werden: Die Kulturgeschichte des Zuckers von einem Luxusprodukt, dessen Besitz und Grad an Raffinierung soziales Kapital sowie nationale Zuschreibung indiziert, zu einem Massenprodukt, das schnell und billig Kalorien liefert und für dessen Dominanz im Weltmarkt keine humanitären und ökologischen Kosten zu groß scheinen, liefert so den Vergleichsraum für die Gattungspoetologie.

Für diese ästhetische Situierung von Idyllensüße kommt Jean Paul eine wichtige Scharnierstelle zu: Nicht nur bilanziert er die ästhetische Süßlichkeitsdiskussion im Kontext der französischen und deutschen Gessner-Rezeption, er macht sie auch material lesbar und qualitativ differenzierbar als eine Taxonomie von Zuckerarten, vom natürlichen „Sennen-Milchzucker“ bis zur feinsten Raffinierung im *sucre superfin*. (HKA W V/II, 159)³¹ Jean Pauls Idyllen-Paragraph ist darum ein konkreter Ausgangsort für Raabes gattungspoetologische Arbeit an der Verfügung von Zuckerproduktion und Idyllenwissen – neben *Pfisters Mühle* geschieht das auch in *Fabian und Sebastian* (1882) und in *Stopfkuchen* (1891).

Während Jean Paul Idyllen nach ihrem Zuckergehalt ästhetisch taxierbar macht, verbindet Raabe Produktion, Distribution und Konsumation von Idyllen und Zucker literarisch in der ihm eigenen Weise, die immer auch dazu auffordert,

²⁸ Vgl. Merki 1999, Winner 1984, Pruns 1984.

²⁹ Vgl. Brüggemann 1997, 105 f.

³⁰ Vgl. Theisohn 2021.

³¹ Vgl. Frei Gerlach 2021, 185–187.

auf Verfertigung und Tiefenschichten zu achten. So nutzt er Idyllenwissen, um die Kehrseiten der prosperierenden Zuckerindustrie sichtbar zu machen – und zeigt umgekehrt am Beispiel der Zuckerindustrie Funktionsweisen der Idylle auf.

1.3 Abfallbewirtschaftung in *Pfisters Mühle*

In *Pfisters Mühle* liegt der Fokus auf den Abfallprodukten der Rübenzuckerindustrie. 1809 hatte Franz Carl Achard sein Hauptwerk *Die europäische Zuckerfabrikation aus Runkelrüben in Verbindung mit der Bereitung des Brandweins, des Rums, des Essigs und eines Coffee-Surrogats aus ihren Abfällen* publiziert, das der Abfallbewirtschaftung schon im Titel einen hohen Stellenwert gibt. (Abb. 2) Bei Raabe wird Felix Lippoldes, ein zum Säufer heruntergekommener, vormals gefeierter Tragödiendichter, zum Apologeten der Abfälle der Zuckerproduktion: Betrunkenertrinkt er im vergifteten Mühlbach. Doppelt geht Lippoldes an der Abfallbewirtschaftung der Rübenzuckerfabrik zu Grunde: „Der verfluchte Rum“ wird aus Produktionsresten der Zuckergewinnung hergestellt, bevor das Industrieabwasser die Felder überschwemmt³² und die Grenzen zwischen Land und Bach in schleimiger Diffusität verschwimmen lässt. (BA 15, 81)

Es stinkt bei Raabe gewaltig und vieldeutig. Die Ambivalenz des „odeur de Pfister“ als Zeichen für industriellen, insbesondere chemischen Fortschritt³³ und als Zerstörung idyllischer Flecken verdeutlicht wiederholt Adam Asche: (BA 16, 50)

Ein Mensch wie ich, der die feste Absicht hat, selber einen sprudelnden Quell, einen Kristallbach, einen majestätischen Fluß, kurz, irgendeinen Wasserlauf im idyllischen grünen Deutschen Reich so bald als möglich und so infam als möglich zu verunreinigen, kann nicht mehr sagen, als daß er sein Herzblut hingeben würde, um dem guten alten Mann dort seinen Mühlbach rein zu erhalten. (BA 16, 67)

Asche schreibt das entscheidende Gutachten, das zum Prozessgewinn gegen Krikerode führt und bewahrt sich *Pfisters Mühle* als erinnertes Idyll „in der Poesie und Phantasie“, situiert sich aber auf Seiten des industriellen Fortschritts und

³² Vgl. BA 16, 99. Es handelt sich dabei um die Technik der Rieselfelder, ein im neunzehnten Jahrhundert gängiges Verfahren zur Reinigung von Abwässern, vgl. Thums 2014, 153.

³³ Wie ein Vortrag *Ueber die Verunreinigung der Flüsse durch Effluvien von Zuckerfabriken*, gehalten vom Sachverständigen Heinrich Beckurts im Oktober 1882, zeigt, gilt die Rübenzuckerindustrie im Herzogtum Braunschweig im neunzehnten Jahrhundert als Teil der „chemischen Industrien“; zitiert nach Denkler 1996, 234, der diese und andere Quellen im Stadtarchiv Braunschweig ausgewertet hat.

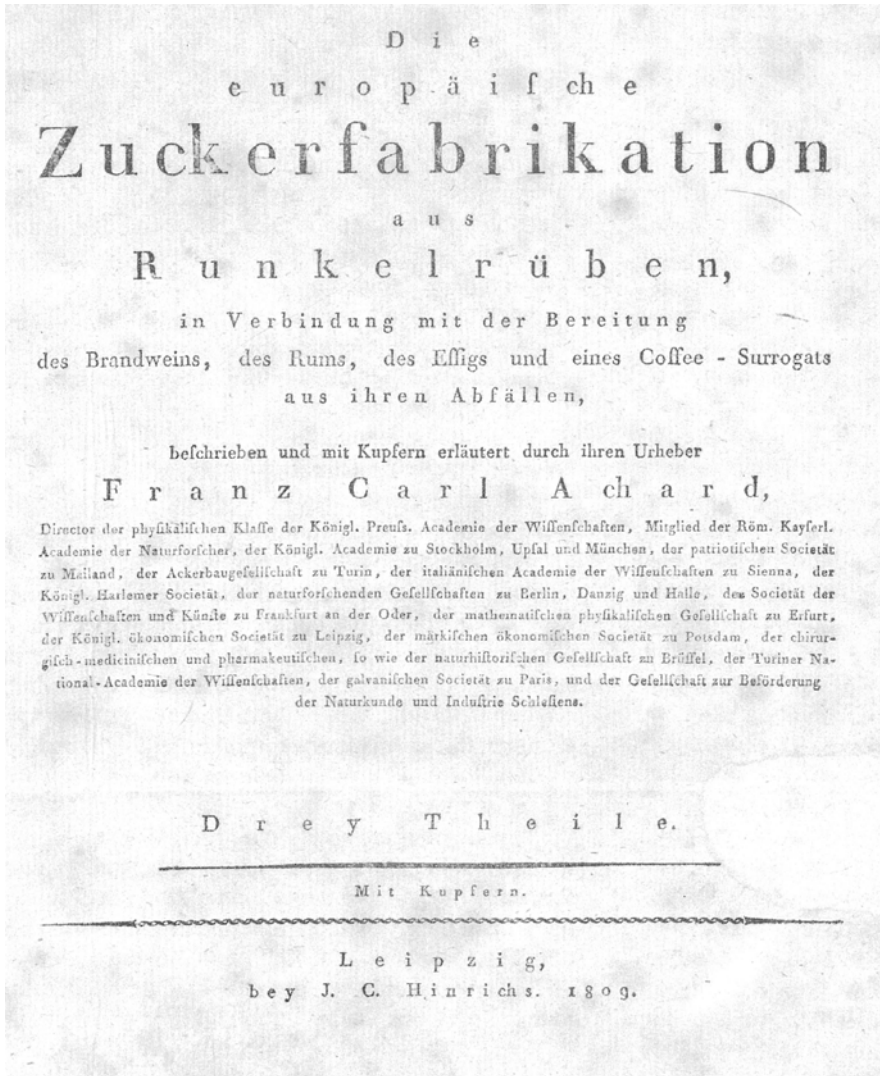


Abb. 2: Franz Carl Achard, *Die europäische Zuckerfabrikation aus Runkelrüben* (1809), Titelblatt.

legt gegenüber Vater Pfister wiederholt klar, „wie sehr [er] Partei [...] diesen trüben Wellen und kuriosen Düften gegenüber“ ist. (BA 16, 64, 89)

Der „odeur de Pfister“ ist verstärkte Idylle und Duft der Moderne zugleich. Vater Pfister schickt sich darein und rüstet seinen Sohn für die Moderne: Ebert soll das Erbe der Väter nicht wie gehabt weiterführen, sondern als Kapitalanlage in die „große Fleckenreinigungsanstalt“ Asches investieren. (BA 16, 177) Der Sohn

eines mittellos verstorbenen „Schönfärbers“ hat zur Zeit der Bachvergiftung in der Waschküche seines Mietshauses mit chemischen Reinigungsverfahren experimentiert, sich dann in Berlin im Angestelltenverhältnis mit industrieller Praxis befasst und sich schließlich mit einer eigenen Fabrik selbständig gemacht. Mit großem Erfolg: Er beschert damit der Spree in größerem Ausmaß, was die heimische Zuckerfabrik dem Mühlbach angetan hatte. (BA 16, 89)

Pfisters Erbe vermehrt sich als Kapitalanlage in der chemischen Industrie, wie es die Unternehmerfamilie Asche in ihrer Villa Lippoldesheim auch tut. Geheiratet hat Asche die Tochter des Tragödiendichters, die kluge Albertine, und die Familie wächst schnell: „Gleich zuerst Zwillinge und jetzt bald das vierte!“ (BA 16, 120) Nach all den defizitären Familien und ruinierten Geschäften der Vätergeneration in und um Pfisters Mühle bedarf „eine solche Hausidylle“ an der Seite der stinkenden, aber florierenden Industrie nur noch „so zwischendurch“ der Rückbesinnung auf „das Griechische“, das sich Asche „ein bißchen wieder aufgefärbt“ hat, um „das Ganze des Daseins“ zu umfassen. (BA 16, 178)

Diese Explizität industrieller Umweltverschmutzung, welche der Verleger der *Deutschen Rundschau* 1884 dem Publikum nicht zumuten wollte und wofür selbiges sich de facto auch nicht interessierte, hat *Pfisters Mühle* im zwanzigsten Jahrhundert zu einem „Schlüsselroman“ werden lassen.³⁴ Die Forschung hat die historischen Hintergründe – ein Prozess gegen die Zuckerfabrik Rautheim bei Braunschweig von 1881, der nach dem erstinstanzlichen Erfolg im Berufungsverfahren dann doch nicht gewonnen wurde – und das im Text aufgerufene biologische, chemische und juristische Wissen detailliert aufgearbeitet.³⁵ Der zweite Schwerpunkt der Raabe-Forschung liegt auf der ästhetischen Gestaltung des Textes, wobei Gattungsfragen,³⁶ Zeitgestaltung,³⁷ Medialität³⁸ und Intertextualität³⁹ besonders interessieren. Aus unterschiedlichen Perspektiven rückt dabei die Idylle in den Fokus der Argumentationen. Auch die Entwicklung der deutschen Rübenzuckerindustrie wird in der Forschungsdiskussion über *Pfisters Mühle* wiederholt berücksichtigt. An diese Forschungsbefunde schließt die folgende Lektüre an.

34 Popp 1959; vgl. Wilke 2011, Wanning 2005, Rindisbacher 1993, Kaiser 1991, Bayerl 1987.

35 Vgl. neben den oben genannten Arbeiten zusätzlich für die rechtshistorische Aufarbeitung Sporn 1997 sowie für einen Überblick über die Forschung bis 2008 L. Schneider 2016.

36 Vgl. Thums 2014, Honold 2011, Kluger 2001, Sammons 1988, 1987, Heldt 1980, 75–82, 182–192.

37 Vgl. Teich 2016, Honold 2011, Götsche 2000, 99–109.

38 Vgl. B. Heller 2019, Kontulainen 2019, Dawidowski 2015, Moser 2015, 203–235, Kilian 2001, Eckhoff 2001, Winkler 1997, Denkler 1988, Onwuatudo 1995.

39 Vgl. Roebing 2017, Tausch 2008, Pizer 1998.

Bei der Verbindung dieser beiden Themen wird aber ein neuer Akzent gesetzt. Denn Tenor der Forschung ist, dass die Zuckerfabrik die Idylle zerstört. So explizit formuliert es zwar vor allem die ältere Forschung,⁴⁰ während die jüngere Forschung die Brüchigkeit betont, die der kommerziellen Idylle ebenso wie der Mühle als Idyllen-Topos innewohnt, und darüber hinaus die – im Schiller'schen Sinn – sentimentalische Erinnerungskonstruktion von Pfisters Mühle als Idyll fokussiert.⁴¹ Doch Fazit ist auch hier, dass Zuckerfabrik und Idylle in Opposition stehen: Sei es, dass die Fabrik als Signum der Moderne die im Zeichen der Idylle tradierte Geschichte der Mühle auslöscht und überschreibt, sei es, dass das Idyll als Erinnerungsraum in seiner Gegenbildlichkeit zur Zuckerfabrik allererst konstruiert wird.

Wird aber Zucker als Material-Gedächtnis von Idyllensüße verstanden, dann muss das Verhältnis der von der Forschung als Gegensatz verstandenen Idyllen-Mühle und Zuckerfabrik neu justiert werden. Und es schließt sich eine Reihe von Fragen an. Wie verhalten sich unter dieser Prämisse die Gedächtniskonstruktionen zueinander – das „Sommerferienheft“ als verschriftlichte Erinnerungserzählung einerseits und Zucker als materiale Vergegenwärtigung von Idyllensüße andererseits? Und was bedeuten die Abfallprodukte der Zuckerfabrikation respektive deren ökologische und ökonomische Folgen – die Gewässerverschmutzung, das Stillstehen des Mühlrades und das Ende von Pfisters Mühle als Sommerfrische –, wenn die Zuckerfabrikation nicht als Opponent, sondern als Teil der Idyllenkonstruktion verstanden wird? Weiter: Gilt es dann auch die Expansion der chemischen Verfahren nach Berlin und die Umweltverschmutzung der Spree durch die Fleckenwaschanstalt Adam Asches neu zu bewerten? Diesen Fragen will ich im Folgenden nachgehen.

Vorab aber gilt es die in der Forschung schon verschiedentlich erarbeiteten und komplex intertextuell verankerten Gattungssignale der Idylle mit Warburg als Denkraum sowie deren Erzählkonstruktion mit Jean Pauls Idyllen-Schaukel in ihrer Zeit- und Affektgestaltung zu perspektivieren.⁴² Zentral dafür ist die leitmotivartig gestellte Frage nach dem Nachleben der Bilder in *Pfisters Mühle*. Auf dieser Basis soll dann in einem zweiten Schritt die Verbindung von Zuckerfabrik und Idylle neu beurteilt werden.

40 Vgl. Heldt 1980, der den ‚Untergang des idyllischen Raums‘, Pfisters Mühle, durch Agenten der Moderne – Krickeroode „in fast mythischem Licht“ (75) sowie die industrialisierte Metropole Berlin – beschreibt: So stelle Raabe „das Vordringen des Kapitalismus, der die Idyllen zerstört“ exemplarisch dar. (183) Wobei schon Heldt relativiert, dass die „unentfremdete Existenz“ (81) nur noch Vater Pfister möglich war, der nächsten Generation ist sie vor allem Erinnerungsbild.

41 Auf diese Forschungsbefunde wird in der jeweiligen Einzelargumentation verwiesen.

42 Insbesondere Thums 2014 hat in ihrer über Konzepte der „Reinheit“ organisierten Lektüre von Dickens *Our Mutual Friend* (1864/65) und Raabes *Pfisters Mühle* die Funktion der Idylle als „Reflexionsraum“ (146) herausgestellt.

2 „Zwischen Gegenwart und Vergangenheit gleich leise schaukelnden Wellen“: vom Nachleben der Bilder

„Wo bleiben alle die Bilder?“ (BA 16, 30 und passim) Diese „nachdenkliche Frage“, wie der Titel des *sechsten Blattes* sie einführt, zieht sich als Leitmotiv durch den Text und hat dementsprechend die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.⁴³ Es ist dies ein autoreflexives Nachdenken über die Verfasstheit des Textes und ein explizites Ausstellen davon, welche sowohl auf Gedächtnis- und Bilddiskurse als auch auf die konkrete Materialität von Bildern referieren: „[W]enn alle Bilder blieben“, würde es „den Raum arg beschränken im Leben“, darum, so die materialästhetische Überlegung, wechseln „nur die Umrisse und die Farben, [...] Rahmen und Leinwand bleiben“. (BA 16, 32) In diesem Sinn ist Bild- wie Schreibkunst ein Aktualisieren und Überarbeiten, schreibend „frisch[t]“ der Erzähler „alte Bilder auf“ und begibt sich konkret an die Erzählorte, um erzählend zwischen dem sich aktuell bietenden Bild – beispielsweise der Mühlstube – und dem erinnerten hin und her zu wechseln: (BA 16, 63) So zieht sich das junge Paar aus der Sommerhitze in die Kühle der Mühlstube zurück, die „Schritte kl[i]ngen zu hohl in dem geleerten Raume“ der angrenzenden, ehemals brechend vollen Gaststube, und Emmy meint:

„Daß die Geschichte im Winter liegt, ist heute wirklich sehr angenehm bei der schrecklichen Temperatur. In der Wüste Sahara oder unter dem Äquator hielte ich es selbst in der Idee nicht aus.“ Im Winter lag freilich die Geschichte. (BA 16, 75 f.)

Genauer geht es an dieser Stelle um einen Weihnachtsbesuch in Pfisters Mühle, bei dem „Schwefelwasserstoff! und ... Gänsebraten!“ als Gerüche vorherrschen, ein Sineseeindruck, der sogleich aktualisierend aufgegriffen wird: „Wo bleiben alle die Bilder und – die Gerüche in dieser Welt? Es riecht heute nicht nach Gänsebraten und (da es Sommer ist) auch nicht nach Schwefelwasserstoff“. (BA 16, 76 f.) Erzählen und Erinnern findet hier und vielfach „zwischen Gegenwart und Vergangenheit gleich leise schaukelnden Wellen“ in einer durch das Hin- und Hergehen auch performativ ausgestellten Pendelbewegung statt, die das Aktualisieren der Erinnerungsbilder und deren reflektierendes Einordnen stets verbindet und darstellerisch

⁴³ Titelgebend ist ebendiese Frage bei Kontulainen 2019 und Onwuatodo 1994, ausführlich damit befasst haben sich auch Moser 2015 und Tausch 2009. Besonders erhellend im Hinblick auf die poetologische Funktionalität der Idyllenbilder ist B. Heller 2019, der eine Korrespondenz zwischen Verfahren der Mnemotechnik im Einüben lateinischer Grammatik und dem Aufrufen von Idyllentopoi erarbeitet, vgl. unten.

mitunter durch eine beige stellte Klammer – „(da es Sommer ist)“ – veranschaulicht. (BA 16, 142, 77)

Als Reflexionsmodell moderner Zeiterfahrung hat insbesondere Dirk Göttsche *Pfisters Mühle* gelesen und als dialektisches „Wechselspiel“ situiert, in dem „unterschiedliche Positionen des Zeitbewußtseins“ interagieren und poetologisch wirksam werden. Die Bilder fungieren laut Göttsche dabei zur Veranschaulichung des unumkehrbaren Strukturwandels und Modernisierungsprozesses, der keine Exklaven mehr zulässt.⁴⁴ Werden dagegen das Potential der spezifischen Eigenzeitlichkeit des literarischen Textes und der im Idyllenwissen gespeicherte generische Zeitmodus stark gemacht, so wird ein Ermöglichungsraum sichtbar, der quer zum Zeitverlauf steht. In diesem Sinn wird der Zeitpfeil also nicht im Sinn „regressive[r] Utopien“ – gegen die sich Göttsche verwahrt⁴⁵ – in umgekehrter Richtung begangen, sondern über die Bilderfrage anders gedacht.

Mit Warburgs diagnostischem Instrumentarium über das „Nachleben der Bilder“⁴⁶ lassen sich die Implikationen zum Verbleib der Bilder in *Pfisters Mühle* als „Denkraum“ fassen, der sich über das „Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne“ (WW 629) etabliert und – so die kulturtheoretische These – mit der Jean Paul’schen Idyllen-Schaukel korrespondiert. Denkraum wie Idyllen-Schaukel verknüpfen über Pendelbewegung Zeiten und Räume, aber auch Kunstproduktion und -rezeption, erfahrenen Affekt und errungenen Begriff, individuelles und kollektives Gedächtnis.⁴⁷

Das „Nachleben“ gilt als „Schlüsselwort“ von Warburgs Forschungsansatz. Es ist dies aber vor allem durch die Warburg-Edition und -Rezeption geworden, insbesondere Georges Didi-Hubermans *Nachleben der Bilder* hat entscheidend dazu beigetragen.⁴⁸ In seinen eigenen Texten zieht Warburg Verbalumschreibungen

44 Göttsche 2000, 99–109: hier 100, 108. Darüber und die schon oben genannten Arbeiten zu den Bildern hinaus untersuchen die Zeitphänomene in *Pfisters Mühle* mit unterschiedlichen Foki und Ansätzen: Honold 2011, Wanning 2005, Kilian 2001, Eckhoff 2001, Bayerl 1987, Denkler 1988, Heldt 1980, 75–82; 182–192.

45 Göttsche 2000, 101.

46 *Das Nachleben der Bilder* lautet Georges Didi-Hubermans stilbildende Arbeit über Warburg (frz. 2002) in der deutschen Übersetzung von 2010.

47 Vgl. Frei Gerlach 2020, dort auch die ausführliche Forschungsdiskussion.

48 Didi-Huberman 2010 (2002), 57. Der umfangreiche Registereintrag „Antike, Nachleben“ zu den beiden ersten Bänden der von Warburgs Mitarbeiterin Gertrud Bing 1932 verantworteten ersten Werkausgabe systematisiert von „Autoren“ bis „Wirkungen“ Warburgs Forschungen in ihrer ganzen Breite unter diesem Stichwort (670–673). Mit den Warburg-Darstellungen von Ernst H. Gombrich (engl. 1970) und Georges Didi-Huberman (frz. 2002) ist der Begriff ins Zentrum der Rezeption gerückt, wobei Didi-Huberman zugleich eine umfassende Begriffskritik leistet.

vor, welche die Dynamik der „nachlebenden bildlichen Vorstellungen“ als „Auseinandersetzung-Prozess“ auch sprachlich transportieren, und befasst sich mehr mit der rezeptionsästhetischen Seite, dem – nun durchaus nominal gefassten – „Nacherleben“. (WW 396, 638)

Das Nacherleben von emotionalen Ausdrucksweisen, die als Nachleben der Antike im Gattungswissen der Idylle gespeichert sind, erscheint mit Jean Pauls in der *Vorschule* entwickelter Idyllen-Schaukel als anthropologisches Phänomen. Mit Jean Paul und Aby Warburg lässt sich die Idylle als affektiver Energiespeicher lesen, in dessen magisch-antike, „sinnlich eng[e]“ Materie wir einschwingen und zur „höheren poetischen Ansicht“ ausschwingen und uns so „froh bewegt“ (HKA W V/II, 159, 157) den Denkraum schaffen, der als „Auseinandersetzung-Prozess mit den nachlebenden bildlichen Vorstellungen“ (WW 396) „orientierendes geistiges Instrument [...] der menschlichen Kultur“ (WW 629) ist: Idyllen-Schaukel und Denkraum-Pendel als korrespondierende anthropologische Grundfigur und kulturkritische Option.

2.1 Idyllenwissen: topologisch und poetologisch

Dass die Frage nach dem Nachleben der Bilder in *Pfisters Mühle* eng mit Idyllenwissen verknüpft ist, ist von der Forschung schon wiederholt erarbeitet worden.⁴⁹ Eine Vielzahl von Topoi ruft die Idylle auf: Baumschatten, Laube, Wasserlauf, der Mühlgarten als *hortus amoenus* und Sommerfrische, Gastlichkeit, Weihnachten und das Glücksversprechen der kleinen Gesellschaft – in Raabe'scher Manier als „Rettungsteam aus Sonderlingsfiguren“⁵⁰ geformt. In seinem „Sommerferienheft“ führt Eberhard sein „Vätererbe“ ein als „ein großes Wunder der Vorwelt, ein liebes, vergnügliches, wehmütiges Bild in der Erinnerung“. (BA 16, 10) Damit ist als Rezeptionslinie aufgegleist, dass die aufgerufenen „Wunder der Vorwelt“ allesamt auch schon in ihrer Erinnerungskonstruktion jeweils zeitgemäß aktualisierte Idyllenzusammenhänge sind, die – beginnend mit der titelgebenden Mühle – ihre eigene Bildvergangenheit gleich mitkommentieren.

So ist die Mühle als Idyllentopos im kulturellen Gedächtnis über romantisches Liedgut gespeichert: Iterativ wird das Gedicht *Die verlassene Mühle* des in der Literaturgeschichte ansonsten nicht erinnerten Ferdinand Alexander Schnezler zitiert, die Pfister'sche Mühle dazu in Beziehung gesetzt und so exemplifiziert,

⁴⁹ Vgl. besonders B. Heller 2019, Roebling 2017, Thums 2014, Honold 2011, Kluger 2001, Bayerl 1987, Heldt 1980.

⁵⁰ Vgl. für die Formulierung wiederholt Baßler, z. B. 2016, 197; zu Raabes ‚alternative communities‘ nicht nur in *Pfisters Mühle* grundlegend Sammons 1988, 1987.

dass sich der Topos auch ohne konkrete Mühle über vorgefertigte Erinnerungsbilder weiter tradiert: „Sie hat den Namen, daß sie lebet, und ist tot!“ (BA 16, 18)⁵¹ Genuin idyllisch ist der Mühlentopos jedoch nicht, er ist es erst durch seine Romantisierung geworden und diese hat sich „im letzten Viertel dieses neunzehnten Jahrhunderts“ schon verbraucht, wie Raabe eingangs festhält.⁵² Um „das ‚alte romantische Land‘ zu suchen“ und direkt vor der Nase „unter veränderten Umständen“ zu finden, braucht es die richtige Einstellung: Ein Wahrnehmungsdispositiv, das durch eingängige Strophen und Iteration hervorgerufen werden kann, unterstützt durch das Rattern der Eisenbahn und neue Melodien – denn zu den von Ebert auf der Fahrt zur verlassenen Mühle „ewi[gl]“ gesummten Versen macht sich Emmy „ihre eigene Melodie“. (BA 16, 7–10)

Eigentlich aber ist die Mühle als Manufaktur Indiz der Frühindustrialisierung.⁵³ In ihr wird durch Wasserkraft Mehl gemahlen, Grundbestandteil von Brot, das – so Hegel – „schon nicht mehr recht idyllisch“ ist. (Hegel, Ästhetik III, 391) Mit Hegel steht die Mühle in Korrespondenz und nicht in Opposition zur umliegenden Fabriklandschaft: „Wiesen und Kornfelder bis in die weiteste Ferne [...] und dann und wann auch ein qualmender Fabrikschornstein – das war es, was man sah von meines Vaters Mühle aus“. (BA 16, 11) Diese Korrespondenz besteht insbesondere mit der Zuckerfabrik weiter oben am Flusslauf, die zwar umständlicher, doch grundsätzlich analog eine Feldfrucht zerkleinert und zu einer weißen, feinkörnigen bis pulvrigen Masse zermahlt, die als Grundnahrungsmittel gilt und als solches Materialgedächtnis von Idyllenwissen im bürgerlichen Kontext geworden ist. Darauf wird zurückzukommen sein.

Doch nicht nur inhaltlich, auch poetologisch ist das Nachleben der Bilder Teil von tradiertem Idyllenwissen und von Fehlzuordnungen zugleich. Generisch aktualisiert die Isotopie der Bilder die Gattung Idylle, wird diese doch im neunzehnten Jahrhundert als ‚kleines Bildchen‘ tradiert. Auch wenn die etymologische Anbindung an griechisch εἰδύλλιον nachweislich auf einer falschen Zuordnung beruht – wie Renate Böschstein-Schäfer gezeigt hat, bedeutet es ‚kleines Gedicht‘⁵⁴ –, ist sie wirksam. Und dass das Griechische nach Bedarf „aufgefärbt“ werden kann, führt der Text als Schlusspointe vor: Für seine „Hausidylle“ an der zur Industriekloake verkommenen Spree passt Asche sein Griechisch situativ an. Er entwickelt eine „Nomenklatur des Menschen- und Kindergeschreis“ als Willensäußerung und Sprachanfang, lautgetreu aus dem Griechischen transkribiert:

51 Vgl. BA 16, 10; 133–136; 536 f., mit Abdruck des ganzen Gedichts im Kommentarteil.

52 Ein „Schwanenlie[d] auf die Romantik“ sei der Roman, hält der Rezensent von *Nord-Süd* 1885 fest. (BA 16, 522)

53 Vgl. Riedel 2022, Bayerl 1987.

54 Vgl. Böschstein-Schäfer 1977, 2–4.

„kein Knüzäma oder Wimmern, keine Ololügä oder Weinen“, sondern „eine Blä-chä, Geblöcke, ein Orügmos, Geheul“ als erfolgversprechende Strategie, seinen „Willen zu kriegen! So was hilft.“ (BA 16, 177 f.)⁵⁵ Zumal in der Literatursprache Homers, die damit onto- wie phylogenetisch einen neuen Anfang für „das Ganze des Daseins“ zu liefern vermag. Zwar wird zugleich deutlich, dass Homer im neunzehnten Jahrhundert als Zitatendfundus übernutzt ist, doch seiner Autorität tut das keinen Abbruch, denn auf die Färbung kommt es an: Frisch „aufgefärbt“ liefert Homer auch die Grundlage für eine aktualisierende Aneignung der Idylle. (BA 16, 178)

Auf Homer als Intertext greift Raabe vielfach zurück.⁵⁶ *Pfisters Mühle* aktualisiert dabei jene Rezeptionslinie, die den Heldenepiker in Idyllen-Szenen ‚verwebt‘, wie es Goethes *Werther* mehr als ein Jahrhundert zuvor im Brief vom „21. Juny“ zum Ausdruck bringt: Wenn Werther seine selbst gepflückten „Zukkererb-sen“ in der „kleinen Küche“ köchelt und „dazwischen“ in „[s]einem Homer“ von den „Ochsen und Schweine[n]“ liest, die geschlachtet und gebraten werden, dann kann er „mit einer stillen, wahren Empfindung [...] die Züge patriarchalischen Lebens [...] ohne Affektation in [s]eine Lebensart verweben“. (FA I/8, 58)⁵⁷ In Jean Pauls Idyllen-Paragraphen der *Vorschule* wird diese über die Antike-Rezeption des achtzehnten Jahrhunderts etablierte Verbindungslinie von Epos und Idylle fixiert und die Idylle als „eine kleine epische Gattung“ und „epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*“ definiert. (HKA W V/II, 155)

55 Vgl. BA 16, 544. Honold 2011, 141 ordnet dies in seiner an Schillers Theorieentwurf *Über naive und sentimentalische Dichtung* orientierten Lektüre folgendermaßen ein: „So klingt, im sentimentalischen Zeitalter, Raabes Ästhetik des Naiven.“ Winkler 1997, 32 f. liest „das abgetragene Zitat“ von der „unaustilgbaren Sonne“ Homers, (BA 16, 178) mit dem Raabes Text schließt und dabei „synekdochisch“ auf den Schluss von Schillers Elegie *Der Spaziergang* verweist, als eine „schön-färberische Ästhetik des Nützlichen“, die sich selbst des Schwindelns überführt: „das ‚Ganze des Daseins‘ ist zerfallen“.

56 Vgl. das einschlägige Briefzitat vom 19. September 1898, BA EB II, 400: „Demnächst schicke ich ‚Hastenbeck‘ hinaus: ein Gegenstück zu dem ‚Odfeld‘. Nach der herzoglich braunschweigischen Ilias die herzoglich braunschweigische Odyssee.“ Heiko Ullrich 2012, 2009, nimmt diese Raabe-sche Aussage zum Ausgang seiner intertextuellen Lektüren, in denen er die epischen Grundlagen von *Odfeld* und *Hastenbeck* in homerisch-vergilischer Tradition erarbeitet.

57 Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* werden in der ersten Fassung von 1774 nach der Frankfurter Ausgabe (FA) mit Angabe von Abteilung/Band, Seitenzahl zitiert. Vgl. auch den Brief vom „26. May“, FA I/8, 26.

2.2 Eine Grammatik der Idylle

Eine mit Asche aktualisierte Idylle ist eine, in der die antike Idyllensprache ontogenetisch von sanften Affektäußerungen – Wimmern, Weinen – in lautstarke Durchsetzungsfähigkeit transkribiert wird und in dieser Form phylogenetisch zur Entfaltung kommt: Der „junge Molch und Reklamerich“, dessen Lautäußerungen die Basis der neuen Nomenklatur bilden, hat sich zielstrebig an „seiner Mutter Brust [...] fest verbissen“. Schon frühkindlich etabliert die nächste Generation erfolgversprechende Verfahren und saugt deren Verstetigung umgehend mit der Muttermilch ein, so dass sie zukünftig „nicht aus der Art schlagen“ wird. (BA 16, 178) Die durch die Familie Asche lesbar gemachte Koexistenz von „Hausidylle“ und Industrieimperium schließt als „das letzte“ die Reihe der Bilder ab, deren Nachleben auf „Papier [...] gemalt“ das vorliegende „Buc[h]“ bilden: „[F]ast so arg wie Krickeroode“ bläst die „große Fleckenreinigungsanstalt“ ihre Abluft „zum Abendhimmel“ und verunreinigt mit ihrem Abwasser den „Fluß [...] nach Kräften“; und doch ist dieser „von allerlei Ruderfahrzeugen und Segeln belebt und scheint Rhakopyrgos⁵⁸ als etwas ganz Selbstverständliches und höchst Gleichgültiges zu nehmen.“ (BA 16, 177)

Das hat bei Raabe System. Wie Referenzen zu Leitmotiven andere statt der erwarteten Machtwirkungen in Gang setzen können, hat Harald Tausch an der diskursiven Versicherung der Bilderfrage selbst gezeigt. Die Frage nach dem Verbleib der Bilder beantwortet Ebert im *sechsten Blatt* in Erinnerung an ein melancholisches Unbehagen beim Besuch einer Berliner Kunstaussstellung mit einem Zitat von Albrecht Dürer.⁵⁹ Doch der Verweis auf Dürer führt nicht auf eine zugehörige Original-, sondern auf eine Leerstelle. Stattdessen findet sich in den Dürer-Traktaten eine Warnung vor Schönfärberei. „Zitate und Kontexte“, so Tausch, pflegt Raabe über seine Erzählerfigur Ebert Pfister systematisch „gegeneinander auszuspielen“.⁶⁰

Iterativ und performativ verfestigt sich die Frage nach dem Nachleben der Bilder⁶¹ als Refrain und wird zur Formel, wie es die Merkverse der lateinischen Grammatik sind, die sich Ebert im Lateinunterricht eingepägt haben und die er jederzeit umstandslos wiedergeben kann. Diese Korrespondenz zwischen Verfah-

58 „Rhakopyrgos“ ist die griechische Version von lateinisch „arx panniculorum“, meint „Lumpenburg“ und ist eine von Asches Bezeichnungen für seine Fleckenreinigungsanstalt. (BA 16, 164, 544)

59 Vgl. BA 16, 30 f.

60 Tausch 2009, 199.

61 Vgl. zum Teil mit Mehrfachnennungen und Zuordnungen zu anderen Sprecherpositionen als dem Erzähler: BA 16, 30, 31, 32, 33, 37, 42, 52, 63, 75, 76, 78, 80, 102, 113, 132, 143, 144, 151, 152, 156, 157, 164, 177.

ren der Mnemotechnik im Einüben lateinischer Grammatik und dem Aufrufen von Idyllentopoi über die Bilderfrage macht poetologisch eine „Verfahrenslogik“ respektive die „Grammatik“ des Erzählens nachvollziehbar, wie Benjamin Heller gezeigt hat. In diesem Sinn ist die Stilübung „der schwarze Rabe – corvus niger; der angenehme Garten [...] hortus amoenus; das schwere Geschäft – negotium difficile“ (BA 16, 24) lesbar als grundlegender „Satz“, in dem sich die Produktionsleistung des Autors zeigt, der in seinem Frühwerk bekanntlich das Pseudonym Jakob Corvinus genutzt hat.⁶²

Genauer besehen ist es eine Grammatik der Idylle, die hier lesbar wird. Erfahrbar wird sie über das Nacherleben der Bilder und eingeübt mittels mnemotechnischer Verfahren, in ihrer Umsetzung stellt sie Pfisters Mühlgarten in die Tradition des *locus amoenus* und verknüpft diesen mit der Industrialisierung. Vollzogen wird diese „Stilübung“ durch Ebert: (BA 16, 9)

[U]nd ich – fahre fort, wie ich angefangen habe und wie mich diese guten Sommertage so zwischen Traum und Wachen, zwischen Gegenwart und Vergangenheit gleich leise schaukelnden Wellen getragen haben bis an das Ende meiner Schulferien und den Beschluß der Geschichte von Pfisters Mühle – und so gehe ich noch einmal unsern kleinen Fluß aufwärts den Weg nach Krickeroode, und zwar mit meinem frühern Lehrmeister und jetzigen Freunde A. A. Asche. – (BA 16, 142)

Iterativ und performativ zwischen Vergangenheit und Gegenwart, erfahrenerem Affekt und errungenem Begriff, individuellem und geteiltem Gedächtnis schaukelt Ebert hin und her und ermöglicht erzählend sich selbst und den anderen ein Nacherleben. Während das leise Schaukeln der Wellen energetisch die Mühelosigkeit des Erzählens indiziert und damit Jean Pauls autoenergetischer Bewegungsfigur folgt,⁶³ verbucht die Autorreferenz „corvus niger“ selbiges dagegen als „schwere[s] Geschäft“. (BA 16, 24)

Eberhard Pfister, der sich als „einfacher Schulmeister [...] bescheiden wegduckt und in den Winkel drückt mit seinem Griechischen und Lateinischen“, folgt mit seinem durch „korrigiert[e] blau[e] Schulheft[e]“ inspirierten Sommerferienheft einer Grammatik der Idylle. (BA 16, 75, 163) Diese baut auf griechische Anfänge und lateinische Regeln, adaptiert mnemotechnische Verfahren und schaukelt zwischen der sensorisch vermittelten affektiven Berührung materialer Gedächtnisträger – es ist persistent die Unmittelbarkeit des Geruchsempfindens, welche das „Nachträumen“ initiiert – und deren begrifflicher Distanzierung hin und her. (BA 16, 164) Formal als Zeit- und Affektschaukel ermöglicht diese Grammatik der Idylle mit Warburg

⁶² B. Heller 2019, 140 f. Heller macht darauf aufmerksam, dass ‚corvus‘ als Bezeichnung für Raabe im Briefverkehr mit Marie Jensen noch 1904 auftritt.

⁶³ Vgl. HKA W V/II, 157.

gesprochen ein Nacherleben der „nachlebenden bildlichen Vorstellungen“ und bietet sich dafür an, im „Auseinandersetzung-Prozess“ einen Denkraum als „orientierendes geistiges Instrument [...] der menschlichen Kultur“ zu etablieren. (WW 396, 629)

Die „Gemütsruhe“, unter deren stoischem Motto Raabes Text steht, (BA 16, 6) trifft sich mit Warburgs für den Denkraum ausschlaggebender Sophrosyne. Raabe wie Warburg stellen ihre Pendelbewegung zur Schaffung des Denkraums in die stoische Tradition, wobei Raabe den emotionalen Teil, die Gemütsruhe als affektiven Energiespeicher, und Warburg die rationale Begriffsarbeit, die im Umgang mit dem pathischen Grund der Kultur errungene Besonnenheit, akzentuiert. Zusammengekommen zeigen ihre Strategien, wie Idyllenwissen als Ressource für ein ausgeglichenes „Lebensbilderbuc[h]“ nutzbar ist. (BA 16, 32) Dafür sind die vorliegenden „Blätte[r]“ *Pfisters Mühle* ein Beispiel, um „für den möglichen Winter [e]ines Lebens [...] lustig[e] und traurig[e], tröstlich[e], warnend[e], belehrend[e] Erinnerungen [...] dauerhaft in bleibenden Bildern“ zum Nacherleben zu bewahren. (BA 16, 37)

Die verwendete Bildsprache verweist auf eine frühere Auflage dieser Grammatik der Idylle und bestätigt einmal mehr deren Unhintergebarkeit. In Gessners kultureller Gründungserzählung *Lycas, oder die Erfindung der Gärten* soll im „stürmende[n] Winter [...] die Einbildungskraft den Schatz von Bildern öffnen, die sie in dem blumichten Lenz und in dem schwülen Sommer und in dem bunten Herbst sich gesammelt;“ um „die schönsten“ daraus „in Gedichte“ zu „ordnen“. Diese Bilder sammelt Gessners Hirt als spezifizierte Blumen, pflanzt sie zum „Hain voll süsser Gerüche“, leitet darum „die nahe Quelle“ und schafft so einen „kleinen Insul“, von dem „die Zephire die Gerüche weit her entgegen tragen“. (39 f.) Dass Raabe sich auch in *Pfisters Mühle* mit Gessners wirkmächtiger Bildsprache und Idyllenpoetologie auseinandersetzt, lässt sich bis ins Detail zeigen.⁶⁴ In *Lycas* wird nicht nur Floriographie als Sprache der Idylle stilbildend installiert,⁶⁵ Raabe greift bei seiner Gestaltung des wasserumspülten Idyllengartens auch die Materialität und Sensorik von Gessners Süßgeruch auf. In welches Verhältnis Idyllensüße und Geruch im Zeichen industrialisierter Zuckerproduktion in *Pfisters Mühle* treten, gilt

64 So folgt bei Raabe auf die Erörterung der Blätter aus bleibenden Bildern für den Winter scheinbar unvermittelt das Sprichwort „Daß man der Dornen acht't./ Das haben die Rosen gemacht.“ (BA 16, 37) Zieht man Gessners *Lycas* als Intertext hinzu, dann zeigen sich „Rosenstauden“ als Inhalt und „Dornbüsch[e]“ als Begrenzung des Idyllenraums. (Geßner, Idyllen, 40) Besonders prominent – mit Namensnennung, expliziten Zitaten und ins Romangeschehen eingebauten Lektüren – greifen *Das Odfeld* und *Horacker Gessners Idyllen* auf, Anspielungen auf einzelne Formulierungen Gessners wie beispielsweise auf das „hölzern Bein“ in *Fabian und Sebastian* (BA 15, 13) sind ein zentrales Verfahren in Raabes Schreibweise.

65 Vgl. zur Floriographie als Sprache der Idylle Brunner 2022.

es zum Schluss in einer materialästhetischen Lektüre noch einmal neu zu perspektivieren. Vorab aber wird auf dieser Basis der generische Zusammenhang von Idylle und Tod als eine Parteinahme in der *Et in Arcadia ego*-Tradierung lesbar gemacht.

3 Idylle als „Mordgeschichte“: weshalb der Fluss Styx zu Recht durch Arkadien fließt

Immer wieder tariert Raabes Schreiben die Produktionsbedingungen der Idylle in Analogie zur Zuckerproduktion aus und nimmt dabei bevorzugt deren Kehrseiten in den Blick. Idylle erweist sich so gerade in der Akkumulation von Süße, die mit der gesteigerten Zuckerproduktion und -konsumation einhergeht, als eine „Mordgeschichte“: in *Stopfkuchen*, wo der Untertitel diese Lesart schon indiziert und im Text deutlich wird, dass darauf die „süßen Daseinsbedingungen“ (BA 18, 110) beruhen; in *Fabian und Sebastian*, wo eine realismustheoretische Versuchsanordnung über die „Fülle des Süßen“ der „großen Zuckerwerkfabrik“ (BA 15, 24, 61) eine Poetologie der Idylle als Mordgeschichte entwirft,⁶⁶ und eben auch in *Pfisters Mühle*, wo anlässlich der Zuckerfabrikation der „klassisch[e]“ Zusammenhang von Tod und Idylle bildungsgeschichtlich referenziert, topologisch veranschaulicht und in seinen konkreten materialen Auswirkungen reflektiert wird:

Hoffentlich hat man es dir in der klassischen Geographie beigebracht, daß grade durch das Land Arkadien der Fluß Styx floß und daß jeder, der im neunzehnten Jahrhundert einen Garten und eine Mühle an dem lieblichen Wasser liegen hat, auf mancherlei Überraschungen gefaßt sein muß. [...] Sie waren dort sehr gastfrei, Vater Pfister – in Arkadien nämlich – und sie beteten den Gott Pan an, und in der Poesie und Phantasie wird es immer ein Paradies bleiben – grade wie Pfisters Mühle mir! – was auch in der schlechten Wirklichkeit daraus werden mag. (BA 16, 64)

Einmal mehr ist es Asche, der eine anstehende Problematik in bildungsgeschichtliche Referenzen einordnet. Diskutiert wird der Zusammenhang von Arkadien und Styx, klassischer Geographie und in der Antike referenziertem imaginären Wissen im Blauen Bock, anlässlich des Erstgesprächs über Strategien, der Quelle von Gestank und Wasserverschmutzung „wissenschaftlich“ auf den Grund zu gehen. Passenderweise bei „einem fetten Stück Kalbsniere auf der Gabel“ verdeutlicht Asche, dass er „den Braten [...] und unserer alten guten Mühle Schicksal“ schon ehemals „vorausgerochen“ hat. (BA 16, 64 f.)

⁶⁶ Vgl. zu diesen Befunden Frei Gerlach 2021.

Die Raabe-Forschung betont, dass beim Nebeneinander von Arkadien und Styx ein geografisches Argument – Landschaft und Fluss auf dem Peloponnes – auf einen ideengeschichtlichen Kontext – bukolischer Topos und mythologischer Totenfluss – treffe, deren Referenzen auf differenten Ebenen liegen und so nicht miteinander in Kontakt kommen könnten: Eine Verfahrenslogik, die „knapp daneben“ ziele, so Tausch, und dies mit „System“.⁶⁷

Wie zu zeigen sein wird, ist es gerade der durch diese Differenz eröffnete Zwischenraum, der jene Mehrfachbedeutung im Verhältnis von Tod und Arkadien produktiv macht, der in den verschiedenen Aussageweisen von *Et in Arcadia ego* tradiert ist. Stilbildend hat diesen Sachverhalt der dem Warburg-Kreis zugehörige Kunsthistoriker Erwin Panofsky erarbeitet, aus dem Nachleben der Text- und Bildtradition in Verbindung mit einer grammatikalischen Analyse davon. In diesem Sinn wird die Grammatik der Idylle in *Pfisters Mühle* mit der Nennung von Arkadien und Styx in die *Et in Arcadia ego*-Tradition eingebunden, die nach Panofsky eine den grammatischen Regeln gemäß ‚einzige korrekte Übersetzung‘ und ein ideengeschichtlich ‚wahres‘, aber grammatikalisch falsches Verständnis kennt. Panofsky situiert deren Auseinandertreten exakt zwischen den beiden gleichnamigen Bildern von Poussin: *Et in Arcadia ego* (um 1628), dessen erste Fassung sich heute in der Devonshire Collection in Chatsworth befindet, und der zweiten Fassung von wahrscheinlich 1638, die heute im Louvre hängt. Evident werden soll, dass *Pfisters Mühle* zwar auf das letztere Verständnis anspielt, aber Partei für die korrekten Grammatik ergreift.

3.1 *Et in Arcadia ego*: die bildungsgeschichtliche Grammatik der Idylle

1936 als Aufsatz erschienen, danach vielfach überarbeitet, beginnt Panofskys wirkmächtige Fassung von 1955 mit einem auf 1769 datierten Gespräch über ein Bild von Joshua Reynolds, welches zwei weibliche Figuren vor einem Grabstein mit der Inschrift *Et in Arcadia ego* zeigt. Während der Gesprächspartner eine Grabinschrift „ich bin in Arkadien“ als „ganz unsinnig“ empfindet, habe tags zuvor König Georg III. den intendierten Zusammenhang von Tod und Arkadien sofort erfasst. Es ist diese „königliche Lesart – ‚den Tod gibt es selbst in Arkadien‘ –“, welche Panofsky als „die einzige grammatikalisch richtig[e] Übersetzung“ gelten lässt. Wogegen das

⁶⁷ Tausch 2008, 196, 203; vgl. auch BA 16, 539. Während Tausch diese Verfahrenslogik mit Lazarus als unzuverlässige Erinnerung an die Figurenperspektive knüpft, verstehe ich sie als systematisches ästhetisches Verfahren, das bedeutungsstiftend wirkt. Vgl. grundlegend zum Arkadien-Topos die Forschung von Klaus Garber, jüngst Garber 2022.

herkömmliche Verständnis einer Vision vergangenen Glücks auf einem wirkmächtigen Verständniswandel beruhe, aber grammatikalisch eine „Fehlübersetzung“ sei.⁶⁸

Der Genese dieser doppelten Notation Arkadiens, Glück und Tod, sowie den Zuschreibungen Arkadiens im kulturellen Gedächtnis geht Panofsky in einer literaturgeschichtlichen und grammatikalischen Analyse tradierter Texte sowie einer ikonologischen Analyse der Bildtradition nach. Wie kommt es, fragt Panofsky,

daß jener bestimmte, nicht allzu üppige Landstrich in Zentralgriechenland, Arkadien, allgemein als ideales Reich vollendeter Seligkeit und Schönheit, als verwirklichter Traum unbeschreiblichen Glücks angesehen wurde, das dennoch vom Schein „süß-trauriger“ Melancholie umgeben blieb?⁶⁹

Die – mit Snell – „Erfindung einer geistigen Landschaft“⁷⁰ geht auf Vergil zurück, der Theokrits von Sizilien inspirierte Idyllenlandschaft voll blumiger Wiesen, schattiger Haine, sanfter Winde und gefühlt ewigem Frühling mit Arkadien überblendet, jenem kargen Landstrich, dem in der griechisch-antiken Tradition zwar eine autochthone Bevölkerung mit traditionalem Verhalten – Panofsky nennt wie Raabe deren Gastfreundschaft und die aus der Verbundenheit mit Pan resultierende Musikalität –, aber zugleich auch komplette Unbildung zugeschrieben wird: Die dümmsten Hirten leben in der griechischen Satire dort und Philostrate bezeichnet selbige als „eichelfressende Schweine“.⁷¹ Vergils Arkadien hingegen ist ein Ort im Idealen, wo der Tod, der konstitutiv zur Gattung der Idylle gehört, eine – so Panofsky – „Dissonanz“ bewirkt, auf die Vergil mit der Verwandlung von „mythische[r] Wahrheit in elegisches Gefühl“ reagiert und in der *fünften Ekloge* das erste „Grab in Arkadien“ in die Weltliteratur einführt.⁷² Die Grabschrift erinnert Daphnis, seinen Ruhm und seine Schönheit.⁷³

⁶⁸ Panofsky 1976, 271–273. Eine erste, Poussin und Watteau behandelnde Fassung seines Aufsatzes hat Panofsky 1936 publiziert, die in der Forschung stilbildend gewordene Fassung bildet das Kapitel „Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition“ aus Panofskys Hauptwerk *Meaning in the Visual Arts* von 1955. Vgl. Garber 1976, 271. Panofsky wird nach der von Garber 1976 herausgegebenen deutschen Übersetzung von Florens Felten zitiert.

⁶⁹ Panofsky 1976, 273.

⁷⁰ Snell 1976, Erstfassung 1945, und also später als Panofsky 1936, wie letzter in seiner Fassung von 1955 festhält; vgl. Panofsky 1976, 275.

⁷¹ Vgl. Panofsky 1976, 274 f.; dort auch das Zitat aus der *Vita Apollonii* des Philostrate.

⁷² Panofsky 1976, 277–279.

⁷³ Vgl. Vergil, *Ekloge V*, Vers 41–44, in der Übersetzung von Michael von Albrecht: „ihr Hirten: Es ist Daphnis' Auftrag, daß solches für ihn geschehe. Schüttet einen Grabhügel auf und setzt einen Spruch darüber: ‚Daphnis heiß ich in den Wäldern, bin von hier bis zu den Sternen bekannt, Hüter von schönem Vieh, selbst aber noch schöner.“



Abb. 3: Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Et in Arcadia ego*, um 1618, Öl auf Leinwand, 78 × 89 cm, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Rom.

Die erste bildliche Darstellung vom Tod in Arkadien nun ist Guercinos *Et in Arcadia ego* (um 1618), welches diese Formulierung, so Panofsky, erstmals belegt. (Abb. 3)⁷⁴ Grammatikalisch handelt es sich dabei um eine Ellipse. Die Beantwortung der Frage, welches Prädikat hier ausgelassen worden ist und wer die Subjektposition innehat, entscheidet die Bedeutung: Es ist die Formkraft der Ellipse, deren Potential im Warburg-Kreis zentral ist und die eine tiefliegende Verbindung zum Idyllenwissen erkennen lässt.⁷⁵ Panofsky zeigt grammatikalisch und ikonographisch, dass eine regelhafte Übersetzung nur heißen kann: „Selbst in Arkadien bin ich“, da eine Vergangenheitsform „unmöglich“ eingesetzt werden kann und sich das adverbiale „et“ auf das nachfolgende „Arcadia“ und nicht das

74 Die Sentenz ist nicht antik und gemäß Panofsky vor Guercinos Gemälde nicht belegt, vgl. Panofsky 1976, 282 f.

75 Vgl. zu Korrespondenzen über das Formwissen der Ellipse – in ihrer sprachlichen wie geometrischen Valenz – zwischen Warburgs Denkraum und Jean Pauls Poetologie der Idylle, Frei Gerlach 2020, bes. 19–27. Aby Warburg hat der für sein bipolares Denken zentralen Ellipse in der 1926 gegründeten Bibliothek Warburg architektonisch Gestalt verliehen. Erwin Panofsky forschte und lehrte als Kunsthistoriker ab 1920 in Hamburg und gehörte zum engsten Kreis der Bibliothek Warburg. Ihre Freundschaft dokumentiert und die bahnbrechende Wirkung Warburgs gewürdigt hat Panofsky unter anderem in einem Nachruf auf Warburg, am 28. Oktober 1929 im *Hamburger Fremdenblatt* veröffentlicht; vgl. Levine 2017.

spätere „ego“ beziehen muss. Ikonographisch gesehen ist darum der Totenkopf bei Guercino in der Sprecherposition: Prominent auf einem Mauerstück, direkt über der Inschrift platziert und begleitet von barocken Insignien der Vergänglichkeit, richtet er sein *Memento mori* an die Betrachtenden.⁷⁶



Abb. 4: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1. Fassung (um 1628), 101 × 82 cm, Öl auf Leinwand, Devonshire Collection, Chatsworth.

Poussins *Et in Arcadia ego*-Gemälde schließen hier an. In der ersten Fassung (um 1628) erinnert ein nun deutlich kleinerer Totenkopf auf einem Sarkophag die Sprecherposition und ordnet den Bildinhalt so der *Memento mori*-Tradition zu, trägt dem klassizistischen Arkadienbild aber insofern Rechnung, als die beiden Hirten unmittelbar neben dem arkadischen Flussgott Alpheios stehen und von einer Hirtin begleitet sind. (Abb. 4) Alle sind sie im Unterschied zu Guercinos beiden Hirten auch nur knapp bekleidet und bringen so den amourösen Arkadien-Kontext mit ein.⁷⁷

⁷⁶ Panofsky 1976, 285–289. Einspruch gegen diese durch Panofskys „stupende Gelehrsamkeit [...] apodiktisch festgelegt[e]“ Übersetzung erhebt Brandt 2000, 268, und plädiert dafür, stets beide Varianten gelten zu lassen und via Bildkontext zu entscheiden, welche plausibler ist.

⁷⁷ Konzeptionell ist Poussins *Et in Arcadia ego*, 1. Fassung, Teil eines Diptychons über *Die Hirten in Arkadien*, dessen Gegenstück *Midas wäscht sein Gesicht im Fluss Pactolus*, heute im Metropolitan Museum in New York, die Anwesenheit des Flussgottes Alpheios hier in Analogie zum Flussgott Pactolus dort zu motivieren scheint, vgl. Panofsky 1976, 295.



Abb. 5: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 2. Fassung (um 1638), 85 × 112 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.

Auf dem zweiten Poussin-Bild fehlt der Totenkopf, es ist hier das Epitaph allein, das die Aufmerksamkeit der symmetrisch darum gruppierten Arkadier auf sich zieht, was durch deren Gestik des Zeigens deutlich unterstrichen wird.⁷⁸ (Abb. 5) Durch die Abwesenheit der vormaligen Sprecherposition verschiebt sich die Referenz der *Et in Arcadia ego*-Phrase vom Tod auf den Gestorbenen, so Panofsky, und die Bedeutung verändert sich vom Schrecken über die Gegenwärtigkeit des Todes zu einem erinnernden Nachsinnen an den Verstorbenen. Dieses impliziert „eine kontemplative Vertiefung in die Sterblichkeit“, welcher in Formulierungen wie „Auch ich lebte in Arkadien“ Rechnung getragen wird.⁷⁹

⁷⁸ Die Gruppe der Arkadier besteht aus drei Hirten und einer festlich gewandeten Frauen-gestalt. Während Panofsky die Frauenfigur als Hirtin versteht, gibt es seither eine rege kunstwissenschaftliche Diskussion über deren allegorische Deutung: Für Claude Lévi-Strauss 2004 (1993), 20, rückt sie an Stelle des Totenschädels ein und meint „mit ihrer herrscherlichen Hoheit“ den „Tod oder wenigstens das Schicksal“, für Brandt 2000, 275, steht sie für das, wovon „alles im Bild handelt“: Sie repräsentiere „die Muse der Malkunst, ‚Pictura‘“, die Poussin im Rahmen der *ut pictura poiesis*-Debatte selbstreflexiv und originär in Arkadien situiere, um den Menschen im Verhältnis zu seiner Sterblichkeit zu reflektieren. Diese These in einer psychoanalytischen Lesart unterstützen Becht-Jördens/Wehmeier 2008.

⁷⁹ Panofsky 1976, 296, 299.

Das sei zwar richtig schlechtes Latein, aber gute Kunstanalyse, so Panofsky, und er identifiziert Diderots Übersetzung der vormaligen Ellipse zu „Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie“ als Quelle für klassische Formulierungen, die sich bei Herder, Schiller und Goethe als Arkadiensehnsucht finden und bisweilen den Gedanken des Todes aus dem Komplex herausbefördern.⁸⁰ Mit letzterem wird auch das traditionale Gattungswissen der Idylle verlassen. Jean Paul hingegen, den Panofsky in seiner Aufzählung nicht berücksichtigt, hält diese doppelte Signatur Arkadiens, als Glücks- und als Todesraum, nachhaltig präsent und bindet sie eng an den generischen Kontext.⁸¹ Zwar heißt es im Idyllen-Paragrafen im Kontext der Ubiquität der Idylle: „alle diese Tage können Idyllen werden und können singen: auch wir waren in Arkadien.“ (HKA W V/II, 157) Doch begreifen alle literarischen Idyllen Jean Pauls den Tod als zentrales Thema, paradigmatisch formuliert dies der erste Satz des *Wutz*: „Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstille, du vergnügtes Schulmeisterlein Wutz!“ (I/1, 422)⁸²

Auch Raabes *Pfisters Mühle* folgt in seiner Aktualisierung der *Et in Arcadia ego*-Ellipse der tradierten Grammatik der Idylle. Dabei kommen ebenfalls beide Lesarten zum Tragen, doch Raabes Füllung der elliptischen Auslassung mit dem Styx macht evident, dass hier die grammatikalisch richtige Version das Sagen hat und dies mit bildungsgeschichtlichen Valenzen unterstreicht: Rhetorisch rückt der Styx als Periphrase des Todes in die Sprecherposition der Ellipse ein, ikonographisch vertritt er Guercinos Totenkopf und als wirklich in Arkadien situierter Fluss knüpft er an Poussins Erstfassung an, die mit Alpheios den in Arkadien entspringenden Hauptfluss des Peloponnes im Bild hat. Es ließe sich gar sagen, dass Raabes Verbindung von Arkadien und Styx – „Hoffentlich hat man es dir in der klassischen Geographie beigebracht, daß grade durch das Land Arkadien der Fluß Styx floß“ (BA 16, 64) – die Anwesenheit des Flussgottes auf Poussins *Et in Arcadia ego* plausibler und die Bildaussage deutlicher werden lässt.

Raabes Textpassage wird in diesem Sinn als eine Exegese der *Et in Arcadia ego*-Tradition lesbar: Angesichts „der schlechten Wirklichkeit“ greift Asches an „Poesie und Phantasie“ geschultes persönliches erinnern von Pfisters Mühle die klassisch gewordene Arkadiensehnsucht als elegisches Gefühl auf. (BA 16, 64) Diese Sehnsucht ist bildungsgeschichtlich referenziert durch Analogien der Gastfreundschaft und Musikalität, welche Arkadien mit der Mühlen-Gastwirtschaft verbinden, in der oft und gerne gesungen wurde. Analogiebildung als grundle-

⁸⁰ Vgl. Panofsky 1976, 301, hier auch das Zitat aus Diderots Beschreibung des Poussin-Gemäldes aus *De la poésie dramatique* von 1758 gemäß den *Oeuvres complètes* von 1875–77.

⁸¹ Vgl. Frei Gerlach 2020.

⁸² Jean Pauls *Schulmeisterlein Wutz* wird hier nach der Hanser-Ausgabe, ohne Sigle, mit Nennung von Abteilung, Band und Seitenzahl zitiert.

gendes Verfahren jeder Grammatik gilt auch für diejenige der Idylle und zeigt sich sowohl in inhaltlichen Bezugnahmen wie auch im Formwissen.

Es ist die Formkraft der Ellipse, welche die *Et in Arcadia ego*-Phrase in ein grundlegendes Verhältnis zu der am Mühlbach erlernten Grammatik der Idylle stellt, denn auch deren Gründungssatz ist sprachlich eine Ellipse: „der schwarze Rabe – corvus niger; der angenehme Garten [...] hortus amoenus; das schwere Geschäft – negotium difficile“. (BA 16, 24) Mit den formalen Möglichkeiten der Ellipse und ihren bildungsgeschichtlichen Referenzen kennt sich der Text besonders gut aus, und nach sorgfältigem Grammatikstudium und vielen korrigierten blauen Schulheften durch seine Erzählerfigur ist eine fehlerfreie Umsetzung naheliegend.

Pfisters Mühle favorisiert die – mit Panofsky – grammatikalisch richtige Übersetzung von *Et in Arcadia ego* und veranschaulicht sie den eigenen Textgesetzen gemäß bildlich: Das Nachleben der Bilder erweitert Raabe um die Ersetzung von Guercinos Totenschädel durch den Fluss Styx. Als „Provinzialstyx“ (BA 16, 148) rückt der während der Zuckerkampagne zum Totenfluss gewordene Mühlbach in die Position des redenden Totenkopfs ein, während die Mühle die Signatur Arkadiens erhält. Es bleibt im poetischen Realismus aber nicht metaphorisch: Am Mühlwehr wird die Leiche des Tragödiendichters Felix Lippoldes aus dem Wasser gezogen und der Verwesungsgestank der toten Fische, abgestorbenen Pflanzen und wuchernden Bakterien lässt die Präsenz des Todes auch sensorisch ungefiltert erfahrbar werden. Darüber hinaus unterstützt eine Reihe weiterer Leichen das *Memento mori* von Arkadien: Pfisters Mühle liegt bei einer Kriegsschanze – der „Dreißigjährige Krieg hatte gerade hier in der Gegend dem Kundigen recht interessante Spuren zurückgelassen“. ⁸³ (BA 16, 110) Geografisch etwas entfernter gelegen, aber handlungslogisch naheliegend, trägt darüber hinaus ein Berliner Friedhof zur Validierung via Leichen bei: Dieser „grün[e], busch- und baumreich[e] Fleck“ ist der Lieblingsort zum Spaziergehen von Emmys Vater. ⁸⁴ Und um Emmys Hand zu gewinnen, fügt Ebert sich in diese familiäre Tradition ein. Folgerichtig hat sich das junge Paar auch dort, „romantisch [...] unter seinen Gräbern [...] auf des Papas Friedhofe“ erklärt. (BA 16, 34, 43)

Pfisters Mühle füllt die grammatische Lücke der *Et in Arcadia ego*-Ellipse metaphorisch mit dem Styx, knüpft dabei ikonologisch konsistent an die Bildtradi-

⁸³ Es ist dieser Zusammenhang von gewaltsamem Tod, Idylle und Zuckerproduktion, welcher dann in *Stopfkuchen* deutlicher noch zum Tragen kommen wird.

⁸⁴ Grund dafür ist, dass er mit seinem künftigen Grab, das verbrieft „dreißig lange Jahre nach [s]einem Tode“ Bestand haben wird, „die Fortschrittler“, die diesen letzten „grüne[n] [...] Fleck“ schon mit „modernster Architektur“ verplant haben, ärgern kann. (BA 16, 34)

tion des sprechenden Totenkopfs bei Guercino an, konkretisiert das aktualisierte Bild mit realen Wasserleichen und validiert das Nachleben der grammatikalisch richtigen Lesart mit einer Vielzahl von Gräbern im grünen Fleck. Gerade in der idyllischen Mühle also gibt es den Tod und in *Pfisters Mühle* fließt der Styx zu Recht durch Arkadien.

Neben der Grammatik der Idylle stärken eine Reihe von materialästhetischen Allianzen die Verbindung von Mühle und Zuckerfabrik. Diese seien im Folgenden fokussiert. Dafür gilt es, die in der bisherigen Analyse schon mitgeführte topologische Ordnung vorab noch einmal komprimiert aufzuführen.

3.2 Raffiniert und reinweiß: topologische und materialästhetische Allianzen von Fabrik und Mühle

Wie die Mühle zum Idyllentopos geworden ist, hat die Forschung bevorzugt in Auseinandersetzung mit *Pfisters Mühle* erarbeitet. Dabei hat sich einerseits gezeigt, dass die Mühle nicht ‚eigentlich‘ idyllisch, sondern ein Indiz früher Industrialisierung ist, und dass die Genealogie des Idyllenortes andererseits flankiert ist von Zuschreibungen des Verwerflichen, die der Mühle im kulturellen Imaginären auch zugehören. Die Zuckerfabrik hingegen wird in der Raabe-Forschung als Verursacherin der ökologischen Katastrophe vor allem industrialisierungskritisch gesehen, eine Kritik, die sich über die Wiederholung und Steigerung durch die Berliner Fleckenreinigungsanstalt legitimiert. Das ist fraglos Teil der Textaussagen von *Pfisters Mühle*.

Aber ebenso, wie die Mühle Idyllenort mit Kehrseiten und als Manufaktur Indiz der Industrialisierung ist, so ist auch die Zuckerfabrik nicht nur negatives Zeichen „des Übergangs der deutschen Nation aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat“, sondern auch Trägerin des Materialgedächtnisses der Idyllensüße. (BA 16, 114) Topologisch also verbinden Mühle und Fabrik eine Vielzahl von Zuschreibungen und auch materialästhetisch gibt es eine Reihe von Allianzen. So dass die These der Raabe-Forschung, dass Mühle und Fabrik als Gegenbilder zu verstehen seien, gerade in einer idyllenspezifischen Perspektive der Korrektur bedarf. Die Gegenthese von deren Allianz sei abschließend noch einmal topologisch und materialästhetisch veranschaulicht.

Pfisters Mühle führt die Genese der Mühle als Idyllenort aus romantischem Liedgut und die Verfahren zur Verfestigung und Tradierung des Topos ostentativ vor. Leitmotivartig werden Verse aus dem Gedicht *Die verlassene Mühle* von Ferdinand Alexander Schnezler zitiert, performativ wiederholt, gesummt und gesungen, und es wird evident, wie sie sich analog zum Rattern der Eisenbahn verstetigen,

sich ihre romantische Wirkkraft aber auch verbraucht hat.⁸⁵ Insofern ist die Mühle als ein Idyllenbild abrufbar. Kulturhistorisch älter aber ist das Bild der Mühle als Umschlagplatz nicht nur von Waren, sondern auch von Meinungen; ihre abgelegene Lage macht sie zugleich zum Ort sozialer Ausgrenzung: Mühlen werden mit dem Geheimnisvollen, Verbrecherischen und mit Liebeshändeln verbunden. Das Wort „mühlenrüchig“ bringt diese negativen Konnotationen zum Ausdruck, Mühlenordnungen sind voller Regeln, die die Übervorteilung der Mahlgäste verhindern sollen. Und in literarischen Texten sind Mühlen oft auch Hort des Verbrechens.⁸⁶

Pfisters Mühle greift solche Mehrdeutigkeiten auf, wenn mitten im Gespräch zwischen Ebert und der alten Christine über deren trauriges „Abschiednehmen“ die fünfte Schnezler-Strophe zitiert und kommentiert wird: (BA 16, 132)

„Da öffnet sich ein Fensterlein,
Das einzige noch ganze,
Ein schönes, bleiches Mägdelein
Zeigt sich im Mondenglanze
Und ruft vernehmlich durchs Gebraus
Mit süßer Stimme Klang hinaus:
Nun habt ihr doch, ihr Leute,
Genug des Mehls für heute!“

so summt es mir schauerlich aus dem Liede des untergegangenen Dichters, aus der schönen Allegorie, in der sich Gleichnis und Dichtung so vollkommen decken, durch den Sinn. In seinem Liede meint der Sänger mit dem bleichen, schönen Mädchen die Poesie selber, die ihre Mühle im romantischen Walde in die Hand der Tagesspekulanten übergehen sieht; (BA 16, 133)

Ebert ist „Philologe genug“, diese Strophe allegorisch als Untergang romantischer Poesie zu verstehen, aber „auch Poet genug“ den Mühlenort affektökonomisch und „in diesem Augenblicke wirklich“ literarisch zu bewahren. (BA 16, 133) „Sie hat den Namen, daß sie lebet und ist tot!“ (BA 16, 18) Mit dieser doppelten Notation hatte Ebert Pfisters Mühle auf den ersten Blättern mit Rückgriff auf Schnezlers Romanze eingeführt und im Textverlauf beide Isotopien immer wieder aufgegriffen. Über die fünfte Strophe aus Schnezlers *Die verlassene Mühle* wird diese doppelte Valenz als Spukgestalt visualisiert. Schnezlers „schön Müllerin“, die gemäß Ebert die Poesie verkörpert, agiert allein nächstens – sie versorgt „gar sonderbare Gäste: viel

⁸⁵ Vgl. BA 16, 7–10, 18, 28, 132 f., 156 sowie oben.

⁸⁶ Vgl. Riedel 2022, Roebing 2017, Honold 2011, Denkler 1996, 244 f., sowie vor allem Bayerl 1987: hier die Ausführungen zu „mühlenrüchig“ (69). Die topologische Mühlenforschung weist darüber hinaus auch auf die ältere Bildtradition der mystischen Mühle hin, in der die Mahlmühle als Symbol der Transsubstantiation von Brot in den Leib Christi gilt.

Männlein grau“ mit Säcken voller Mehl. Bei Tag besehen ist die Mühle „zerfallen“ und verlassen. (BA 16, 537) Soweit die Allegorie: Schon in seiner romantischen Gestaltung ist der Mühlentopos von Verfall und Tod gezeichnet.

Doch auch realiter bietet das Blätterdach der Bäume in Pfisters Mühlgarten als „Schutz der Poesie“ nur vorläufigen Schutz vor dem „Naßwerden“. (BA 16, 134) Emmy ruft die Mühlenbewohner denn auch aus dem Regen ins Trockene herein, antithetisch als „junges, rosiges Mägdelein“, das sich aus dem Fenster beugt. (BA 16, 133) Doch Emmy vermag wenig gegen den Mühlenspuk. Sie ist reine Kontraktur des „schöne[n], bleiche[n] Mägdelein[s]“ und teilt sich die Position der „schön Müllerin“ mit den beiden anderen weiblichen Figuren: (BA 16, 537) mit Albertine, die nach dem Tode ihres Vaters Mühlengast war und auf die sich das Begehren nicht nur Asches, sondern – so vor allem Tausch – auch Eberts gerichtet hatte, und mit der alten Christine, deren Tränen Eberts Schnezler-Allusion auslöst.⁸⁷ Es ist in variablen Formulierungen – als „Regen“, „Tränen“ und „Mühlwasser“ (BA 16, 134 f.) – sowie metaphorisch wie materialiter das Wasser, das in Pfisters Mühle für die tödliche Signatur der Idylle steht. Es liegt auf der Hand, dass Christine an dieser Stelle sehr konkret auf die Wasserleiche des Dichters Lippoldes zu sprechen kommt und Ebert dazu auffordert, auch dies zu erzählen: „Es gehört auch wohl dazu“ – wie der Styx zu Arkadien und der verschmutzte Mühlbach zur Zuckerkampagne. (BA 16, 136)

Topologisch sind die Valenzen von Idyllenort und Kehrseiten in Mühle und Fabrik genau gegenteilig gewichtet: Während bei der Mühle die Idylle dominiert, ist es bei der Zuckerfabrik der Abschaum. Doch Zucker als Träger von Idyllensüße hat seinen festen Platz im Idyllenwissen, wie sich gezeigt hat. Auch in *Pfisters Mühle* findet sich Zucker in diesem Sinn als Glücksversprechen: der „Sirupstopf“ als Kindheitserinnerung der Vätergeneration, der „Zuckerbäcker“ als treffsicheres Kinderparadies und „Zuckerherzen“ am Weihnachtsbaum für die richtige Weihnachtsstimmung. (BA 16, 65, 71, 79) Zucker, so diagnostiziert einmal mehr Asche, ist das Antidot zur „Bitterkeit der Welt“ und hat die Funktion, „das Leben [zu] versüße[n]“. (BA 16, 99, 65) Doch die Dosis macht das Gift: Im Übermaß genossen sind die gesundheitlichen, in Massen produziert die sozialen und ökologischen Konsequenzen verheerend: „Zuviel Zucker – zuviel Zucker, viel zuviel Zucker in der Welt, in der wir leben sollen!“ seufzte Asche. „Rübenzucker“, sagte mein Vater.“ (BA 16, 65)

Ökonomisch verkörpern Fabrik wie Mühle den Fortschritt, zugleich sind beide historisch Teil von Mäßigungsdiskursen. „Genug des Mehls für heute“ und „viel zuviel Zucker in der Welt“ weisen auf die Produktions- wie Konsumationssteigerung der beiden raffinierten Waren und greifen dabei jene Stimmen auf, die auf ein

87 Vgl. zu Lesarten dieser Stelle: Kaiser 1991, 85 f., 94; Tausch 2008, 197 f., 201.

Maßhalten beim Mehl, vor allem aber beim Zucker dringen. (BA 16, 133, 65) Wirtschaftshistorisch steht die Zuckerfabrik für den „Übergan[g] der deutschen Nation aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat“, die Mühle ihrerseits repräsentiert den vormaligen Übergang von anstrengender Handarbeit zu frühindustrieller Fertigung landwirtschaftlicher Produkte. (BA 16, 114) Der Industriekomplex, den Asche in Berlin verantwortet, steht in dieser Industriegeschichte für die aktuell fortschrittlichste Entwicklung. Dabei hält der Text die innere Verbundenheit mit den industriellen Vorläufern präsent: Mit der Zuckerfabrik verbindet die „große Fleckenreinigungsanstalt“ an der Spree die chemischen Verfahren und die Belastung des Gewässers,⁸⁸ mit der Mühle der Standort am Wasser. Dass die Fabrik an der Spree „klappert und lärmt“ wie weiland die Mühle am rauschenden Bach, verdeutlicht deren funktionale Äquivalenz ebenso wie begrifflich ‚the mill‘, das englische Wort für Fabrik, die systemische Analogie von Mühle über Fabrik zur Industrie vergegenwärtigt. (BA 16, 177)⁸⁹

Auch materialästhetisch lassen sich Analogien zwischen Mühle und Zuckerfabrik isolieren, die das Verbindende und nicht das Trennende der beiden Fabrikationsanlagen zeigen. So zerkleinern beide eine Feldfrucht zu einer weißen, feinkörnigen bis pulvrigen Masse,⁹⁰ welche als Grundnahrungsmittel gilt und von enormer Wirkkraft ist: Mehl wie Zucker sind im Zentrum von ökonomischen, sozialen, politischen und ökologischen Machtwirkungen und bedienen weitreichende Vorstellungskomplexe im kulturellen Imaginären. *Pfisters Mühle* legt solche Verbindungslinien frei, wenn etwa „Kornfelder“ und „qualmend[e] Fabrikschornstein[e]“ das geteilte Umfeld am Mühlbach illustrieren – als „Entgegenstehendes, welches auf die eine oder andere Weise überwunden werden muß“. (BA 16, 11)⁹¹ Oder wenn der Begriff der „Kommersidylle“, nicht nur auf die Kommerzialisierung der alten Mühle als Gastwirtschaft, sondern grundlegender auch auf die Verbindung von Idyllengedächtnis und Kommerz bezogen wird, wofür in einer materialästhetischen Perspektive die Zuckerproduktion paradigmatisch steht. (BA 16, 116)

Spezifischer noch teilen Mehl und Zucker über ihre Materialeigenschaften den Anspruch auf Reinheit und Weißsein. Als ein „weißlicher Müller und ein weiser Mann“ wird Vater Pfister vorgestellt und obwohl „Schenkwirt“, trägt er stets die

⁸⁸ Vgl. Denkler 1996, 234, sowie oben.

⁸⁹ Vgl. dazu auch Thums 2014, Honold 2011, 140 f.

⁹⁰ Zu den Mahlverfahren bei der Zuckerherstellung vgl. Brockhaus 1837, Art. Zucker, <http://www.zeno.org/Brockhaus-1837/A/Zucker>.

⁹¹ Bisher pflegt die Forschung diese viel zitierte Beschreibung als Diagnose einer Moderneerfahrung der Spaltung zu lesen, vgl. u. a. Thums 2014, 154.

„weiße Müllerkappe“ auf dem Haupt.⁹² (BA 16, 19, 114, 53) Darüber hinaus werden in Emmys stetem Handarbeiten an „weißer Leinwand“ respektive „Weißzeu[g]“ in der kein Mehl mehr produzierenden Mühle die materialen Zuschreibungen von reinem Weiß aktualisierend aufgegriffen. (BA 16, 32, 77) Barbara Thums hat in ihrer Lektüre von *Pfisters Mühle* die „Austauschbeziehungen zwischen Reinheit und Moderne“ herausgearbeitet und die Reinigungsverfahren, die Adam Asche in Berlin dann perfektioniert, als „darwinistische Ökonomisierung der Ästhetik“ pointiert: Als „ökopoetische Funktion“ der Idylle resultiere ein Reinheitsanspruch im Horizont von Spaltungserfahrungen der Moderne, wobei Abfall für die nicht-integrierten „Modernisierungsreste“ stehe. Thums versteht die Idylle als „Reflexionsraum“ auf der Basis einer Antinomie von Idylle und Moderne.⁹³

Hier sei dagegen bei denselben Textbefunden die integrative Kraft und kritische Reflexionsfunktion des Idyllenwissens als Denkraum stark gemacht, basierend auf dem generischen Wissen über Kehrseiten – Tod und gar Mord inklusive – sowie der Kontinuität der Idylle in ihren Transformationen. In diesem Sinn ist die Idylle – zumal bei Raabe – nicht „das Andere der Moderne“,⁹⁴ sondern Teil von ihr. Wenn also Vater Pfister „im Wirbel des Übergangs der deutschen Nation aus einem Bauernvolk in einen Industriestaat seine Mülleraxt mit bitterem Grimm von der Wand herunterlangte“ und dieses Zeichen des Pfister’schen Vätererbes nicht seinem Sohn, sondern Adam Asche vererbt, der bei seinem „neuen Geschäft gedenken mag, wie viele Pfister die seit vielen Jahrhunderten mit Ehren in der Faust hielten“, dann ist das in einer generischen Perspektive als ein Weitergeben von Wissen und nicht als ein Aufgeben und Neubeginn zu sehen. (BA 16, 114, 174) Und wie sich schon in der bildungsgeschichtlichen Perspektive für die Verbindung von Styx und Arkadien gezeigt hat, so ist auch materialästhetisch gesehen der ökologisch tote Mühlbach als genuiner Teil von Idyllenwissen lesbar: In diesem Sinn muss nicht die moderne Spaltungserfahrung durch die traditionale Idylle überbrückt werden, vielmehr bietet das tradierte Wissen um das Andere des Glücks in der Idylle selbst Hilfestellung in seiner aktualisierenden Aneignung. Wird die Zuckerfabrikation nicht als Opponentin, sondern als analoger respektive integrativer Teil der Idyllenkonstruktion verstanden, dann gehören auch die Folgen der Produktion mit dazu – inklusive Abwasser und Gestank. „Hausidylle“ und Fabrik konstruiert Raabes *Pfisters Mühle* nicht als Ausschlussbeziehung oder Kompensation, sondern als Zusammengehöriges: (BA 16, 178) Ob am Mühlbach oder an der Spree – einer materialästheti-

⁹² Honold 2011, 135 f., sieht im Wortspiel von ‚weiß‘ und ‚weise‘ gerade das Auseinandertreten der Bedeutungen, welches durch die benachbarte Rübenzuckerindustrie noch gesteigert werde.

⁹³ Thums 2014, 153, 160, 156, 158, 146.

⁹⁴ Thums 2014, 157: „[W]eil die Idylle, die Eduard Pfisters Schreibprojekt nachträglich konstruiert, als das Andere der Moderne auch deren Reflexionsraum ist.“

schen Perspektive zeigt sich das sensorische und architektonische Nebeneinander auch als ein generisches Miteinander.

Bibliographie

Quellen

- [Anonym]. „Zucker“. *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*. <http://www.zeno.org/Brockhaus-1837/A/Zucker> (31. März 2023)
- Geßner, Salomon. *Idyllen* [1756; 1772]. Kritische Ausgabe. Hg. E. Theodor Voss. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang. „Die Leiden des jungen Werthers“. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* [Frankfurter Ausgabe]. Abt. I, Bd. 8. Hg. Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994: 10–267. (Zitiert als FA)
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. „Vorlesungen über die Ästhetik III“. *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 15. Hg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Jean Paul. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Tübingen: Max Niemeyer, seit 2008; Berlin, Boston: De Gruyter, seit 2013. (Zitiert als HKA W)
- Jean Paul. „Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Edition der Druckfassungen von 1804 und 1813 in synoptischer Darstellung. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Edition der Druckfassung von 1825“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/1–III. Hg. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015.
- Jean Paul. *Werke* [Hanser-Ausgabe]. Abt. I, Bd. 1–6; Abt. II, Bd. 1–4. Hg. Norbert Miller. München: Hanser, 1960–1974. (Zitiert ohne Sigle, Nennung von Abteilung/Band)
- Raabe, Wilhelm. *Sämtliche Werke* [Braunschweiger Ausgabe]. 20 Bde. und 5 Ergänzungsbd. Hg. Karl Hoppe und Jost Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, seit 1960. (Zitiert als BA)
- Raabe, Wilhelm. „Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft“. *Sämtliche Werke*. Bd. 16. 2., durchgesehene Auflage. Bearbeitung Hans Oppermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970: 5–178.
- Theokrit. *Eidyllia/Gedichte*. Griechisch/Deutsch. Übers. und Hg. Regina Hörschle. Stuttgart: Reclam, 2016.
- Vergil. *Bucolica/Hirtengedichte*. Studienausgabe Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Vischer, Friedrich Theodor. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Dritter Theil, Zweiter Abschnitt, Fünftes Heft. https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/vischer_aesthetik030205_1857?p=9. Stuttgart: Carl Macken, 1857 (11. April 2024)
- Warburg, Aby. *Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010. (Zitiert als WW)
- Warburg, Aby. „Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance“. *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1 und I.2. Hg. Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, 1932.

Forschung

- Bachtin, Michael M. *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Baßler, Moritz. „Fabian und Sebastian“. *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr. Stuttgart: Metzler, 2016: 196–198.
- Bayerl, Günter. „Herrn Pfisters und anderer Leute Mühlen. Das Verhältnis von Mensch, Technik und Umwelt im Spiegel eines literarischen Topos“. *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Hg. Harro Segeberg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987: 51–101.
- Becht-Jördens, Gereon und Peter M. Wehmeier. „Leben im Angesicht des Todes. Die Erfindung der Kunst als Medium der Angstbewältigung bei Nicolas Poussin (1594–1665)“. *Zeit und Vergänglichkeit*. Hg. Erik Boehlke, Hans Förstl und Manfred P. Heuser. Berlin: Edition GIB, 2008: 74–90.
- Berg, Gunhild (Hg.). *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014.
- Bies, Michael, Michael Gamber und Ingrid Kleeberg (Hg.). *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- Böhme, Hartmut. „Aby Warburg“. *Klassiker der Religionswissenschaft von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. Hg. Axel Michaels. München: C.H. Beck, 1997: 133–156.
- Böschenstein-Schäfer, Renate. *Idylle*. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: Metzler, 1977.
- Brandt, Reinhard. „Nicolas Poussin: Et in Arcadia ego (2. Fassung)“. *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Hg. Reinhardt Brandt. Köln: DuMont, 2001: 265–282.
- Brunner, Christine. „Arabeske als Artikulation der Idylle. Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marlitt“. *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solvejg Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 111–134.
- Brüggemann, Heinz. „Entzauberte Frühe? Jugend als Medium literarischer Selbstreferenz in Ludwig Tiecks Novelle *Waldeinsamkeit*“. *Jugend – ein romantisches Konzept?* Hg. Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997: 105–133.
- Dawidowski, Christian. „Dichter, Denker und Doktor“. Poesie, Philologie und Menschenbildung in Raabes *Pfisters Mühle*“. *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 109.4 (2015): 437–457.
- Denkler, Horst. „Die Antwort literarischer Phantasie auf eine der ‚größern Fragen der Zeit‘. Zu Wilhelm Raabes ‚Sommerferienheft‘ *Pfisters Mühle*“. *Neues über Wilhelm Raabe. Zehn Annäherungsversuche an einen verkannten Schriftsteller*. Hg. Horst Denkler. Tübingen: Max Niemeyer, 1998: 81–103.
- Didi-Huberman, Georges. *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2010 [frz. 2002].
- Eckhoff, Jan. „Schwefelwasserstoff und Gänsebraten. Moderne und Tradition in Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*“. *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Hg. Herbert Blume. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2001: 141–170.
- Frei Gerlach, Franziska. „Zunehmend raffiniert. Vom Nachleben der Idyllen-Süße in Birnen und Zucker bei Voß, Jean Paul, Fontane und Raabe“. *Zeiten der Materie. Verflechtungen temporaler Existenzformen in Wissenschaft und Literatur (1770–1900)*. Hg. Alexander Kling und Jana Schuster. Hannover: Wehrhahn, 2021: 167–193.
- Frei Gerlach, Franziska. „Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg“. *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 55 (2020): 1–33.

- Frei Gerlach, Franziska. „Der Lar“. *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr. Stuttgart: Metzler, 2016: 223–228.
- Garber, Klaus. „Arkadien“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 347–351.
- Garber, Klaus (Hg.). *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Gerstner, Jan. „Naïveté‘ und ‚Süßlichkeit‘. Geßner-Rezeption und Idyllentheorie als deutsch-französisches Spannungsfeld“. *Jahrbuch für internationale Germanistik XLV.1* (2013): 23–40.
- Gombritz, Ernst H. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*. Aus dem Englischen von Matthias Fienbork. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1992 [engl. 1970].
- Göttsche, Dirk. *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Gymnich, Marion und Birgit Neumann. „Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts. Der Kompaktbegriff Gattung“. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Hg. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007: 31–52.
- Heldt, Uwe. *Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1980.
- Heller, Benjamin. „Stilübungen im Sommerferienheft. Zur Reflexion literarischer Konstruktion in Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 60 (2019): 126–141.
- Honold, Alexander. „Wilhelm Raabe, *Pfisters Mühle*. Das Idyll als Zirkulationsort ungleichzeitiger Gegenwart.“ *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. München: Wilhelm Fink, 2011: 7–35.
- Institut für Popularkultur und Kinderkultur der Universität Bremen (Hg.). *Süßhunger. Zur Kulturgeschichte des Süßen*. Bremen: Klaus Gasseleder, 1990.
- Kaiser, Gerhard. „Der Totenfluß als Industriekloake. Über den Zusammenhang von Ökologie, Ökonomie und Phantasie in *Pfisters Mühle* von Wilhelm Raabe. Eine Abschiedsvorlesung“. *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1991: 81–107.
- Kilian, Jörg. „Private Gespräche im 19. Jahrhundert. Am Beispiel von Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*“. *Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus*. Hg. Herbert Blume. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte Bielefeld, 2001: 171–190.
- Kluger, Karin. „*Der letzte Augenblick der hübschen Idylle*“. *Die Problematisierung der Idylle bei Wilhelm Raabe*. New York, Washington D.C., Baltimore u. a.: Peter Lang, 2001.
- Kontulainen, Erika. „Wo bleiben alle die Bilder? Erinnerungslandschaften zwischen Text und Bild im Werk Wilhelm Raabes.“ *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 60 (2019): 78–103.
- Lévi-Strauss, Claude. *Sehen, Hören, Lesen*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 [frz. 1993].
- Levine, Emily J. „Eine Hamburger Freundschaft. Erwin Panofskys Nachruf auf Aby Warburg (übersetzt von Insa Kummer)“. *Hamburger Schlüsseldokumente zur deutsch-jüdischen Geschichte*. <https://schlüsseldokumente.net/beitrag/jgo:article-25> (10. Oktober 2023)
- Meyer-Krentler, Eckhardt. „*Unterm Strich*“. *Literarischer Markt, Trivialität und Romankunst in Raabes „Der Lar“*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1986.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

- Merki, Christoph Maria. „Zucker“. *Genusmittel. Ein kulturgeschichtliches Handbuch*. Hg. Thomas Hengartner und Christoph Maria Merki. Frankfurt a. M., New York: Campus, 1999: 231–256.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Mintz, Sidney W. *Die süße Macht. Kulturgeschichte des Zuckers*. Aus dem Amerikanischen von Hanne Herkommer. Frankfurt a. M., New York: Campus, 1987 [engl. 1985].
- Moser, Natalie. *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Onwuatudo Dunu, Elias. „Wo bleiben alle die Bilder‘ oder Requiem für eine tot-lebendige Welt. Zu *Pfisters Mühle* von Wilhelm Raabe.“ *Welfengarten. Jahrbuch für Essayismus* 5 (1995): 153–170.
- Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck, 2009.
- Panofsky, Erwin. „Et in Arcadia ego. Poussin und die elegische Tradition (1955)“. Übers. von Florens Felten. *Europäische Bukolik und Georgik*. Hg. Klaus Garber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976: 271–305.
- Pizer, John. „Auf der Suche nach der verlorenen Totalität. Raabes *Pfisters Mühle* und Storms *Psyche*“. *Jahrbuch der Raabe Gesellschaft* 39 (1998): 115–125.
- Popp, Ludwig. „*Pfisters Mühle*. Schlüsselroman zu einem Abwasserprozess“. *Städtehygiene: Organ für die gesamte Orts hygiene in Stadt und Land* 10 (1959): 21–25.
- Preisendanz, Wolfgang. „Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus“. *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*. Hg. Horst Sund und Manfred Timmermann. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1979: 419–431.
- Pruns, Herbert. „Die Zuckerrübe im wirtschaftspolitischen Spannungsfeld des vorigen Jahrhunderts“. *Geschichte der Zuckerrübe. 200 Jahre Anbau und Züchtung*. Hg. Institut für Zuckerrübenforschung, Göttingen. Berlin: Verlag Dr. Albert Bartens, 1984: 106–129.
- Riedel, Christian. „Mühle“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 491–493.
- Rindisbacher, Hans J. „L’Odeur De Pfister. The Bittersweet Smell of Success in the German Realist Novel“. *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory* 68.1 (1993): 22–31.
- Roebling, Irmgard. „Wilhelm Raabes Erzählung *Pfisters Mühle*. Oder: ‚wie dem Menschen auf dieser Erde alles Wasser auf seine Mühlen werden kann.‘ Mit einem Vorspann zur Geschichte der Mühlen in Technik und Kultur“. *Storm-Blätter aus Heiligenstadt* 21 (2017): 6–35.
- Sammons, Jeffrey L. *Raabe. „Pfisters Mühle“*. London: Grant & Cutler, 1988.
- Sammons, Jeffrey L. *Wilhelm Raabe. The Fiction of the Alternative Community*. New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel*. 7. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010 [1980].
- Schmitt, Arbogast. „Bukolik bei Theokrit. Über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung“. *Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*. Hg. Wolfgang Düsing, Hans-Jürgen Schings, Stefan Trappen und Gottfried Willems. Tübingen: Max Niemeyer, 1997: 3–13.
- Schneider, Lothar L. „*Pfisters Mühle*“. *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Dirk Götsche, Florian Krobb und Rolf Parr. Stuttgart: Metzler, 2016: 201–206.
- Schneider, Sabine. „Formprobleme in der Prosa der Verhältnisse. Gattungswissen im realistischen Roman (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*)“. *Prosa schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*. Hg. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn: Fink, 2019: 289–307.
- Snell, Bruno. „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft (1945/1955)“. *Europäische Bukolik und Georgik*. Hg. Klaus Garber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976: 14–43.

- Sporn, Thomas. „Pfister gegen Krickerode. Eine rechtshistorische Rarität bei Wilhelm Raabe“. *Wirkungen europäischer Rechtskultur*. Hg. Gerhard Köbler und Hermann Nehlsen. München: Beck, 1997: 1247–1258.
- Tanner, Jakob. „Facetten einer Kultur- und Sozialgeschichte des Kaffees“. *Genuss und Nüchternheit. Geschichte des Kaffees in der Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. Roman Rossfeld. Baden: Hier + Jetzt, 2002: 10–19.
- Tausch, Harald. „Wasser auf Pfisters Mühle. Zu Raabes humoristischem Erinnern der Dinge“. *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer*. Hg. Sabine Schneider und Barbara Hunfeld. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008: 175–211.
- Teich, Martin. „Von Ingenieuren und Philologen. Zur genderfizierten Semantik der ‚zwei Kulturen‘ in Raabes *Alte Nester* und *Pfisters Mühle*“. *GenderGraduateProjects II – Differenzierungen, Diversitäten, Pluralismen*. Hg. Gudrun Loster-Schneider, Maria Häusl, Stefan Horlacher und Susanne Schötz. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2016: 67–87.
- Theisohn, Philipp. *Die Glorie des Runkelrübenzuckers*. Frankfurter Allgemeine vom 02.04.2021. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/wie-realismus-und-industriezucker-zusammenhaengen-17265670.html> (15. April 2024)
- Thums, Barbara. „Wissen vom (Un)Reinen: zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne“. *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Hg. Gunhild Berg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014: 145–164.
- Trentmann, Frank. *Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute*. Aus dem Englischen von Klaus-Dieter Schmidt und Stephan Gebauer-Lippert. 2. Aufl. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2019.
- Ullrich, Heiko. *Wilhelm Raabe zwischen Heldenepos und Liebesroman. „Das Odfeld“ und „Hastenbeck“ in der Tradition der homerisch-vergilischen Epen und der historischen Romane Walter Scotts*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- Walvin, James. *Zucker. Eine Geschichte über Macht und Versuchung*. Aus dem Englischen von Sonja Schuhmacher und Claus Varrelmann. München: oekom, 2020 [engl. 2017].
- Wanning, Berbeli. „Wenn Hechte ans Stubenfenster klopfen. Beschädigte Idylle in Wilhelm Raabes *Pfisters Mühle*“. *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Hg. Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005: 193–205.
- Wilke, Sabine. „Pollution as Poetic Practice. Glimpses of Modernism in Wilhelm Raabe’s *Pfisters Mühle*“. *Colloquia Germanica* 44.2 (2011): 195–214.
- Winkler, Markus. „Die Ästhetik des Nützlichen in *Pfisters Mühle*. Problemgeschichtliche Überlegungen zu Wilhelm Raabes Erzählung“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 38 (1997): 18–39.
- Winner, Christian. „Franz Carl Achard als Wegbereiter einer experimentellen Pflanzenbauwissenschaft und der Zuckerfabrikation aus Rüben“. *Geschichte der Zuckerrübe. 200 Jahre Anbau und Züchtung*. Hg. Institut für Zuckerrübenforschung, Göttingen. Berlin: Verlag Dr. Albert Bartens, 1984: 22–47.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Kupferstich der Gewerbeanstalten Nathusius von Wilhelm Riess, um 1835, aus: Ulrich Hauer. „Haldensleber Porzellangeschichte(n), 1. Teil“. *Die Nathusius Porzellan- und Steingutfabrik in Althaldensleben*. Hg. KULTUR-Landschaft Haldensleben-Hundisburg e.V. und Museum Haldensleben. Haldensleben-Hundisburg 2012: 53.
- Abb. 2** Franz Carl Achard. *Die europäische Zuckerfabrikation aus Runkelrüben in Verbindung mit der Bereitung des Brandweins, des Rums, des Essigs und eines Coffee-Surrogats aus ihren Abfällen*. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1809: Titelblatt, aus: Christian Winner. „Franz Carl Achard als Wegbereiter einer experimentellen Pflanzenbauwissenschaft und der Zuckerfabrikation aus Rüben“. *Geschichte der Zuckerrübe. 200 Jahre Anbau und Züchtung*. Hg. Institut für Zuckerrübenforschung, Göttingen. Berlin: Verlag Dr. Albert Bartens, 1984: 22–47, hier 37.
- Abb. 3** Guercino (Giovanni Francesco Barbieri). *Et in Arcadia ego*, um 1618, Öl auf Leinwand, 78 × 89 cm. Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) – Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte / Enrico Fontolan.
- Abb. 4** Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*, 1. Fassung (um 1628), Öl auf Leinwand, 101 × 82 cm. The Devonshire Collections, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees / Bridgeman Images.
- Abb. 5** Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*, 2. Fassung (um 1638), Öl auf Leinwand, 85 × 112 cm. Musée du Louvre, Paris. INV 7300; MR 2339.

Sabine Schneider

Gefilde der Seligen. Geschlecht und Begehren im Denkraum Idylle – Böcklin, Fontane, Hofmannsthal

1 Gefilde der Seligen. Gattung und Geschlecht

„Insel der Seligen“, sagte Gordon vor sich hin und bedauerte doch schon im selben Augenblicke, das Wort gesprochen zu haben, weil er wahrnahm, wie peinlich Cécile davon berührt wurde.“ (GBA 9, 144)¹ In Fontanes 1886 erschienenem Roman *Cécile* kommentiert der weltmännische Gentleman, der weitgereiste Telegraphen-Ingenieur Leslie Gordon, den sich ihm bietenden Anblick der von ihm umworbenen Dame aus besserer Gesellschaft, halb liegend hingestreckt auf dem Balkon ihrer Berliner Gründerzeitwohnung und mit Ausblick auf das Blumenmeer Berliner Schrebergärten, mit einem offenkundig frivolen Bildzitat. So jedenfalls legt es die betroffene Reaktion der so Angesprochenen nahe. Was hier im werbenden Umgang der Geschlechter zum indezenten gesellschaftlichen Fauxpas und zur Beschämung der Dame gereicht, ist der verballhornte Bildtitel von Arnold Böcklins bukolisch-mythologischem Gemälde *Die Gefilde der Seligen* (1878), dessen Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie für einen veritablen Skandal sorgte, so dass das Bild auf Verlangen der Kronprinzessin zeitweilig wieder abgehängt und nach seiner Rückkehr in die Nationalgalerie zu einer gesellschaftlichen und touristischen Attraktion für alle Berlinreisenden wurde (Abb. 1).²

Auch in andern ‚Frauenromanen‘ Fontanes nutzen die Galane den beiläufig fallenden Bildtitel von Böcklins glücksverheißender arkadischer³ Szenerie zu einem zungenschnalzenden Herrenwitz einer jungen Frau gegenüber, eingerahmt in eine asymmetrische, voyeuristische Blickanordnung. Im Roman *Stine* (1890) wird der sexuelle Subtext offen vom alten Grafen ausgesprochen, seiner klassenbedingten Superiorität über die kleinbürgerliche Mätresse Witwe Pittelkow entsprechend, wenn er Havannah rauchend über die idyllisch-exotistischen Komponenten seines Glücksbilds räsoniert: „Und zudem eine Cigarre *hier* im Hause meiner Freundin, ist mir immer wie Opiumrauchen, das glücklich macht,

1 Fontane wird nach der Großen Brandenburger Ausgabe mit der Sigle GBA mit Nennung von Band und Seitenzahl zitiert.

2 Vgl. Schuster 1998, 120; Lindemann/Schmidt 2001, 81.

3 Zum Arkadientopos vgl. als Zusammenfassung seiner umfangreichen Forschungen Garber 2022.

und bei jedem neuen Zuge seh' ich die Gefilde der Seligen oder, was dasselbe sagen will, die Houris im Paradiese.“ (GBA 11, 30)⁴ In *Effi Briest* (1895) schließlich wird die angehende Braut Effi von ihrem Vetter Dagobert absichtsvoll in die Nationalgalerie vor das Bild geführt, mit der süffisanten Bemerkung: „Fräulein Kousine stehe zwar auf dem Punkte, sich zu verheiraten, es sei aber doch vielleicht gut, die ‚Insel der Seligen‘ schon vorher kennen gelernt zu haben.“ (GBA 15, 24)

In der Beiläufigkeit ihrer Erwähnung auf das kollektiv Gültige zählend, lässt Fontane mit diesen Taktlosigkeiten eine ins ‚Redensartige‘ verpackte Gendergewalt der wilhelminischen Gesellschaftsordnung ausplaudern, deren affektiver Untergrund sich im Witz der Herren und in der Scham der Damen in gesellschaftlich verträglicher Weise Artikulation verschafft.⁵ „Böcklin. Was ist über ihn gesagt worden. Welche Witze sind über die ‚Gefilde der Seligen‘ gemacht worden!“, resümiert Fontane in einer Kunstkritik die gesellschaftlichen Reaktionen auf den symbolistischen Maler und sein berühmtes Skandalbild.⁶ Das „Unbestimmte[...] und Unklare[...]“, das „Aparte[...]“ (GBA 9, 59) jenes Affektgehalts, das den Protagonisten Gordon an seiner Überblendung Céciles mit dem aufgerufenen Böcklin'schen Bild fasziniert und bannt, heftet sich dabei an eine ikonische Form, die über die Zirkulation des Redensartigen und Zitathaften mit alludierender und evokativer Kraft die Atmosphäre zu einer den ganzen Roman bestimmenden „Gewitterschwüle des Hauptthemas“⁷ auflädt, welche die Figuren leitmotivisch nach frischer Luft japsen lässt.⁸

In Hugo von Hofmannsthals sieben Jahre später erschienener *Idylle* (1894) wird der bei Fontane als Affektstau inszenierte energetisch-emotionale Gehalt desselben Böcklin'schen arkadischen Bilds im Rekurs auf das Gattungswissen der

4 Zum Zusammenhang von *Idylle* und Exotismus respektive Orientalismus vgl. den Beitrag von Jan Gerstner in diesem Band. Auch für den Roman *Cécile* ließe sich dieser systematische Zusammenhang angesichts der kolonialen Thematik des Suezkanal-Baus und Gordons Indien- und Persienreisen entfalten.

5 Zu den redensartigen Anzüglichkeiten in *Irrungen, Wirrungen* vgl. Eberhardt 2012 und 2014.

6 „Darstellende Künstler und ihre Kritik“, *Autobiographische Schriften*, 3.1, 390.

7 Theodor Fontane an seinen Sohn Friedrich am 29. März 1886: „Ich freue mich, daß es Dir gefallen hat, auch ist Deine Bemerkung sehr richtig, daß der nebenherlaufende Bummelton einiger Figuren, also besonders auch der beiden Berliner, die Gewitterschwüle des Hauptthemas steigern soll.“ Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 259.

8 Luft ist sicherlich das am häufigsten wiederholte, mehrfach kodierte Leitmotiv des Romans. Dass damit nicht nur die Sommerfrischen-Kultur gemeint ist, sondern auch eine moralische Reinheitsphrase, auf die Cécile mit der Luftnot ihrer hysterischen Symptome reagiert, deutet der Roman wie immer über den Umweg des Redensartigen im Gesellschaftsgespräch an: „Der Ventilations-Enthusiast brüstet sich nämlich beständig mit einem Gefühl unbedingter Superiorität, weil er, seiner Meinung nach, nicht bloß das Gesundheitliche, sondern auch das Sittliche vertritt. Das Sittliche, das Reine. Der, der sämtliche Fenster aufreißt, ist allemal frei, tapfer, heldisch, der, der sie schließt, allemal ein Schwächling, ein Feigling, un läche.“ (GBA 9, 70)

bukolischen, theokritischen Idylle und der dieser Gattung eigenen Ekphrasis, fiktiv „nach einem antiken Vasengemälde“ (SW III, 53) – aber einem „im Böcklin’schen Stil“ (SW III, 55) – wieder aktualisiert.⁹ Als theokritische Idylle mit Kentaur, wiewohl im jambischen Trimeter, dem Sprechvers der attischen Tragödie verfasst, steht bei Hofmannsthal am Ausgang des kleinen „dialogisierten Idyllion[s]“ (SW III, 419) die Ermordung der aus der Geschlechterordnung ausbrechenden Frau durch den phallischen Speer des Ehemanns. Von hier, der symbolistischen Bilderwelt der Wiener Moderne aus, zurückblickend auf den Zeitroman des bürgerlichen Realismus und dessen ebenfalls katastrophisches Ende mit dem Selbstmord der Protagonistin und dem Duelltod des Protagonisten, wird über die literarischen Generationen hinweg im literarischen Rekurs auf dieselbe Gattung und dasselbe sie revitalisierende Böcklin’sche Bild eine Kontinuität im kulturellen Imaginären der bürgerlichen Geschlechter- und Begehrensordnung als gesellschaftliche Pathologie sichtbar.

Dass diese bei Fontane im Gestus des Beiläufigen an unscheinbaren Zeichen abgelesene, bei Hofmannsthal als Pathos entfaltete Affektdramatik eines Geschlechterkampfes auf Leben und Tod, literarisch und ikonologisch unter dem Gattungszeichen der Idylle firmiert, und dies mit demselben, die antike Form modernisierenden Bildzitat, ist eine auffällige und offenkundig spannungsgeladene Konstellation. In Übereinstimmung mit den von unserem Zürcher Forschungsprojekt vertretenen Thesen¹⁰ sehe ich im „Nachleben“¹¹ der Idylle nach dem Erlöschen der eigentlichen Gattungstradition in der Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte¹² eine Zeit- und Affektfigur, welche wir mit der kulturtheoretischen Begrifflichkeit von Aby Warburg als „Denkraum“ (WW 427) beschreiben.¹³ Die mit ihren Parametern der handlungslogischen, personellen, zeitlichen und räumlichen Beschränkung klar wiedererkennbare kleine Form der antiken Idylle, die mit ihrer im formalen Medium gespeicherten affektuellen Energie wirkungsvoll in Literatur und Kunst profiliert und über ihre Leitemotion des Glücks auch den sie umgebenden phobischen Energien prägnant Ausdruck verschafft, lässt sich über die Warburg’sche Ausdrucksästhetik begreifen. Nicht nur gehen wir von der Konvergenz und wahrscheinlichen Herkunft der Schwingungsfigur des Denkraums aus Jean Pauls Idyllen-Paragrafen der *Vorschule der Aesthetik*

9 Hofmannsthal wird nach der Kritischen Ausgabe der Sämtlichen Werke bei Fischer mit der Sigle SW, Nennung von Band und Seitenzahl zitiert.

10 <https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/weltimwinkel/projekt.html>

11 Warburg wird zitiert nach der einbändigen Ausgabe bei Suhrkamp mit der Sigle WW. Zum Konzept des „Nachlebens“ vgl. Didi-Huberman 2010; zu unseren Thesen in Bezug auf das Nachleben der Idylle vgl. die Einleitung in diesem Band; Frei Gerlach 2020 und 2021.

12 Vgl. die Einleitung in diesem Band, sowie Preisendanz 1979.

13 Vgl. die Einleitung in diesem Band; Frei Gerlach 2020.

und dessen Bild der Idyllen-Schaukel aus, sondern wir sind mit Böcklins ahistorischem Mythopsychismus, seiner Spurensuche anthropologischer Existentialitäten und ihrer ambivalenten Gefühlsstruktur auch im selben ideenhistorischen Umfeld des Fin de Siècle, aus dem Warburgs Kulturanthropologie verstanden werden muss.¹⁴

Der Denkraum der im symbolistischen Ambiente beschworenen antiken Idylle, sowohl im malerischen wie literarischen Symbolismus in Gestalt tradierter Bildformen und Szenographien ikonisch erinnert und gegenwartsbezogen revitalisiert, lässt soziale Energien und widersprüchliche Affekte nacherleben, ausstellen und kritisch reflektieren. Ersichtlich wird der pathische Untergrund des gesellschaftlich und kulturell befriedeten Bezirks der bürgerlichen Idylle, also jener die Erotik der antiken Bukolik domestizierenden Gattungsausprägung, die seit Voß' *Luise* und Goethes *Herrmann und Dorothea* zur Selbstverständigung der Familien- und Geschlechterordnung herangezogen und über die Hausväterliteratur und die illustrierten Familienblätter des neunzehnten Jahrhunderts so verbreitet worden war,¹⁵ dass sie, wie in Gabriele Reuters Roman *Aus guter Familie* (1895) vorgeführt wird, auf dem Geschenktisch jeder Konfirmandin präsent war (*Aus guter Familie*, 8–11). Die Idylle partizipiert als kulturelle Prägeform an der symbolischen Ordnung des Bürgertums, sie performiert und reflektiert zugleich mit ihrem ausgeprägten selbstreflexivem Gattungsbewusstsein die Ordnung der Geschlechter, die der Geschlechterbeziehungen und der Familie. In Fontanes Roman und Hofmannsthals *Versidyllion* entlädt sich – wie auch in Reuters Roman – die hinter den Normierungen gestaute pathische Energie des Denkraums Idylle im katastrophischen Ausgang in nur scheinbar unvermittelter Tragödienmanier.¹⁶

Wie sich nicht nur bei Fontane, Reuter und Hofmannsthal zeigt, modellieren sich Gattung und Geschlecht gegenseitig.¹⁷ Das Idyllische ist signifikant mit Geschlechterindizes verbunden. Hat schon Herder 1803 in der *Adrastea* zwischen einer „weiblichen“ sanften Idylle und einer „männlichen“, raueren Idylle unterschieden (Bd. 10, 278), so schreibt sich diese Genderisierung der Idylle im Zeichen der binären Geschlechteropposition in der kulturellen Ikonographie des Jahrhun-

14 Vgl. Frei Gerlach 2020.

15 Vgl. H. Schneider 2022; Nickenig 2022, sowie den Beitrag von Christine Brunner in diesem Band.

16 Die scheinbar unvermittelte Zusammenstellung von Idylle und Tragödie bemerkt die zeitgenössische Kritik. So der Schriftsteller Carl Ringhoffer in seiner Rezension in der *Täglichen Rundschau* vom 18. Juni 1887: „Der harmlose Charakter desselben in der Mehrzahl seiner Kapitel will nicht recht zu der tragischen Schlusskatastrophe passen. Es ist, als folgte auf einen heitern und nahezu wolkenlosen Sommertag ganz urplötzlich ein vernichtendes Gewitter.“ Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 253.

17 Zum Zusammenhang von Gattung und Gender vgl. Blödorn 2010; Schmitt 2022.

derts über mediale Dispositive ihrer Verbreitung wie die Zeitschrift *Die Gartenlaube* mit ihrer Hausautorin Eugenie Marlitt und ihrer Leser:innen-Bindung bis an den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts fort.¹⁸ 1907 deutet der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe das einer homerisierenden Naivität huldigende Triptychon Hans von Marées *Die Werbung* (entstanden 1885) in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* wie selbstverständlich als archetypische Darstellung von weiblicher und männlicher Idylle:

Hier die Idylle des Weibes, die Frau, die zum Genuss einladet, die passive Erwartung; dort das stark Männliche, das Sehen, Denken, Schaffen, die Idylle des Mannes. Beides symbolische Bilder größten Stils, eine Symbolik, die mit ganz einfachen Mitteln arbeitet, ohne Spitzfindigkeiten. Die grundlegenden, ohne weiteres sichtbaren Eigenschaften der Geschlechter malen den Unterschied zwischen ihnen. (Bd. 2, 434)

Diese heteronormative Bipolarität von männlicher und weiblicher Idylle, welche die Kunstausübung und den Wettbewerb als Kennzeichen der bukolischen Idylle dem Mann, die bukolische Erotik der Frau als passivem Objekt der Begierde zuschreibt, wird dabei durchkreuzt von androgynen und homosexuellen Indizierungen der Gattung, wie in Stefan Georges *Bücher[n] der Hirten- und Preisgedichte* (1895), die Hofmannsthal in seiner Rezension als Zeichen einer modernen Affektkultur registriert und über den Vergleich mit der Ekphrasis getöpferter Trinkgefäße – „sparsame und bedeutende Linien wie auf alten Krügen“ – auf die antike Bukolik bezieht (RuA I, 170).¹⁹ Sein ausgeprägtes Gattungsbewusstsein weiß selbstverständlich um die homosexuellen Lizenzen der Idyllen Theokrits,²⁰ die hier vermittelt über den klassizistischen, an Winckelmann angelehnten Code des Maßes und der abstrahierenden Jünglingsschönheit auch der kaskanischen Öffentlichkeit jenseits der *Blätter für die Kunst* zugemutet werden können.

In Böcklins *Gefilde der Seligen* sowie in Fontanes und Hofmannsthals literarischer Semiose des Bildes sind es hingegen die heteronormativen Geschlechterzuschreibungen des wilhelminischen respektive kaskanischen Kaiserreichs mit ihrer repressiven, patriarchalen Genderpolitik, ihrer die Individuen beider Geschlechter traumatisierenden Gewalttätigkeit und der sie grundierenden ambivalenten Angstlust, die über das Gattungswissen der Idylle und seine ikonischen wie literarischen Verhandlungen nacherlebt und distanzierend ausgestellt werden. Wie kein anderer

¹⁸ Vgl. den Beitrag von Christine Brunner in diesem Band.

¹⁹ Hier ausnahmsweise zitiert nach der zehnbändigen Taschenausgabe von Schoeller. Vgl. S. Schneider 2022, 35–44.

²⁰ Vgl. etwa die Explizitheiten des fünften Idylls: Theokrit, Gedichte 55: „Erinnerst du dich noch, als ich dich bumste und du grinsend mit dem Arsch hübsch wackeltest und dich an jener Eiche da festhieltst?“

Maler des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts hat Böcklin die „Mythodynamik“ elementarer psychischer Triebkräfte, in „Bildformeln für die ahistorische, nichtlineare Raumzeit der Seele“ zum Bildprogramm erhoben.²¹ Nicht historistische Kostümierung oder neoklassizistische Bildungsstaffage sind seine aus der Landschaft als Spiegel seelischer Grundsituationen symbolistisch herausgelesenen mythologischen Konfigurationen göttlich-tierischer Halbwesen mit Zentauren und Nereiden aus dem Gefolge von Pan, dem Gott des Lebens und der Sexualität, sondern Codes für ambivalente Angstlust-Zustände im Reich der Phantasie und der Leidenschaften, eben den „seligen Gefilden“ regressiver Wunscherfüllung eines vorrationalen mythisch-monistischen Weltverhältnisses. Sie machen „Böcklins Thrill“ aus,²² des „Träumer[s] bei den Symbolisten.“²³

Böcklins bukolische Traum- und Wunschlandschaften wie die *Meeresidylle*, *Triton und Nereide* oder *Pan erschreckt einen Hirten* greifen Freuds psychoanalytischen und kulturtheoretischen Theoremen zum regressiven Wunschcharakter der Idylle vor. Dessen ambivalente Haltung zur Idylle als anthropologische Konstante deutet diese als inneren Zwist zwischen Triebverdrängung, Leidabwehr und Glücksverlangen und als komplexe Gemengelage aus Lust und Unlust, Ausdruck eines ‚Unbehagen[s] an der Kultur‘.²⁴ Hofmannsthal nutzt die Idyllenzeichen aus dem ikonischen Reservoir Böcklin’scher Bilder daher für seine ambivalenten Bilder prekären Glücks in den Prosaskizzen und lyrischen Dramen um die Jahrhundertwende, *Das Glück am Weg*, *Sommerreise* und im Schöpfungsmonolog des Giannino über seine Abenteuer der blauen Nacht in *Der Tod des Tizian*.²⁵ Er folgt in dieser intermedialen Poetik und ihrer ikonischen Prägung durch mythopoetische Bilder Pans als Chiffre einer Erregungskultur den französischen Symbolisten, vor allem Stéphane Mallarmés *L’Après-midi d’un faune* (1876) und dessen Idyllenrezeption mit André Chéniers *Les Bucoliques* (1788) und Maurice de Guérins *Le centaure* (1835).²⁶ Hofmannsthal charakterisiert 1893 in einem Essay über den symbolistischen Maler Franz Stuck dessen Lehrer Arnold Böcklin als „Mythenbildner inmitten der chaotischen, namenlosen, furchtbaren, leuchtenden Wirklichkeit.“ (SW XXXII, 116). Seine „von der Antike schon völlig losgebundenen Fabelwesen,

21 Renner 2000, 112. Zur Bedeutung Böcklins für das Fin de siècle und Hofmannsthal: 112–151.

22 Lindemann 2001.

23 Lucbert 2001.

24 Zur keineswegs eindeutigen Theoriebildung Freuds in Bezug auf die Idylle vgl. Kasper 2022.

25 Renner 2000, 87–111, 161–176, 297–344; S. Schneider 2006, 171–200; S. Schneider 2016.

26 Vgl. den Kommentar zur *Idylle*, SW III, 410–428; S. Schneider 2006, 187–182, 193 f.; Renner 2000, 112–140; Stierle 1997; Adami 2000. Zuerst aufmerksam gemacht auf diese Konstellation von George, Böcklin, Hofmannsthal und den französischen Symbolisten haben Bernhard Böschenstein 1977 und Stern 1991; ferner Uhlig 2003.

Centaur und Centaurin, Faun und Paniske [...] erlauben ein Reflektieren der Stimmung ohne Sentimentalität“ (117), so Hofmannsthals Kunstkritik, die zugleich Aufschluss gibt über die Attraktivität dieses Verfahrens für das eigene poetische Programm. Hofmannsthal folgt den Symbolisten und Böcklin in einer dem „Nachleben“ Warburgs vergleichbaren Auffassung von der psychischen Wiederbelebung antiker Erregungsformeln als „Nachbeben“. So spricht er auch in seiner Rezension zu *Algernon Charles Swinburne* von dessen „wunderbare[r] Verlebendigung des erstarrten Mythos“ (SW XXXII, 72): „Wie Mänaden liefen die Leidenschaften mit nackten Füßen“ (72), und nennt selbst die poetische Kunstkritik von John Ruskin „ein Nachbeben, ein dithyrambisches und hellsichtiges Auflösen und Wiedererschaffen“ (SW XXXII, 71) der kulturellen Tradition.

Der Zusammenhang von Idylle und Affekt ist somit für die Böcklin'schen Bilder im *Fin de Siècle* automatisiert. Bei dem skandalisierenden Bild, auf das die genannten Romane Fontanes und Hofmannsthals Idylle Bezug nehmen, handelt es sich um das 1878 als Auftragsarbeit für die neu gegründete Berliner Nationalgalerie geschaffene, seit dem zweiten Weltkrieg verschollene Gemälde mit dem Titel *Die Gefilde der Seligen*. (Abb. 1) Seine Ausstellung in der 1876 eröffneten Berliner Nationalgalerie löste einen Skandal aus, der die Debatte um die moderne Kunst und ihre Antipoden im Berlin der Gründerzeit befeuerte. Nichtsdestotrotz wurde dieses Gemälde neben der *Toteninsel* Böcklins berühmtestes Bild.²⁷

Dargestellt ist ein für Böcklin typisches mythologisches tierisch-göttliches Halbwesen, ein Zentaur mit einer halbnackten Frau auf dem Rücken, umgeben von schilfbekränzten nackten Najaden und zwei Schwänen in einem Gewässer watend. Die mythologische Gruppe von Kentaur, Frau, Schwanenpaar und Nymphen ist ganz ineinander versunken und durch das Lebelement des Wassers isoliert von der gesellschaftlichen Gruppe im Hintergrund links, die in einem Pappelhain lustwandelt. Auch farblich hebt sich die mythologische Gruppe mit der Helligkeitszone des weissen Körpers der Frau und den beiden Lichtpunkten der weissen Schwäne vor dem braunroten Hintergrund ab und bildet eine Zone von sinnlicher Intensität, abgeschlossener Intimität und von glücksverheißendem Leuchten. Eine dritte Bildzone zeigt im Hintergrund einen aus rauer Felspartie strömenden Quell, so dass eine Region wilder Natur, über das Element des Wassers verbunden mit der mythologischen Szenerie im Vordergrund, einer Region kulturierter Natur, dem *locus amoenus* eines Hains mit Spaziergängern, gegenübersteht. Die Idyllenzeichen des Tierwesens Zentaur sind im *Fin de siècle* kaum maskiert als Code für triebhafte Sexualität konventionalisiert,²⁸ ebenso wie die

²⁷ Schuster 1998, 120; Lindemann/Schmidt, 81 f.

²⁸ Vgl. Wennerscheid 2022a und 2022b.



Abb. 1: Arnold Böcklin. Die Gefilde der Seligen. 1877. Öl auf Leinwand, 37 × 55 cm. Kunstmuseum Winterthur. Stiftung Oskar Reinhart.

leuchtenden, zum Objekt voyeuristischer Schaulust geeigneten Körper der Nereiden, die sich mit den Lichtreflexen auf dem Wasser vereinigend zugleich dieser Zudringlichkeit entziehen.²⁹

Worin genau das Skandalon spezifisch dieses Bildes – unter all den Nacktheiten und tierischen Halbwesen Böcklins – zu Fontanes Zeit liegen mag, darüber lässt sich aus heutiger Perspektive nur spekulieren. Meine Lektüren der literarischen Umschrift bei Fontane und Hofmannsthal legen nahe, dass es die spezifische idyllische Raumzeit des Bildes ist, die räumliche Kontiguität und zeitliche Überblendung der nacherlebten bukolischen Sinnlichkeit in der Wasserzone und der bürgerlichen Familienidylle des Sonntagsspaziergangs in Spitzweg-Manier in der Landzone des Bilds, die für öffentliche Erregung sorgt. Hofmannsthal greift diese Zweiteilung von Bildvordergrund und Bildhintergrund und die Doppelung von antiker mythisch-bukolischer Idylle und patriarchaler Familienidylle des neunzehnten Jahrhunderts auf und gewinnt daraus seinen tragischen Konflikt. Fontane grundiert die bürgerlichen Ordnungen des Begehrens und der Geschlechterbeziehung mit ihrer Dezenz

²⁹ Vgl. Peters 2022.

mit dem Affektuntergrund jener lustverheißenden, aber gesellschaftlich geächteten Sinnlichkeit der bukolisch-mythologischen Kodierung von Sexualität. Durch diese Aufladung entsteht in beiden literarischen Bearbeitungen die Gendergewalt, die der friedvollen Szene in Böcklins Bild nicht anzumerken ist.

2 *Cécile* oder die Reise nach dem Glück

Dass Fontanes Roman die Frage nach dem Glück unentwegt und in der Perspektivierung durch das Romanpersonal leitmotivartig variiert, nicht nur im Untertitel mit dem von der Protagonistin dann auch in der Diegese aufgenommenen Titel einer Trivialnovelle von Paul Heyse³⁰ oder im intertextuellen Bezug des Romans zum Fontane'schen Text *Allerlei Glück*,³¹ ist der Forschung verschiedentlich aufgefallen, ohne dass sie den Gattungszusammenhang dieser Leitemotion der Idylle systematisch hergestellt hätte.³² Meine Lektüre geht den repressiven wie den kritischen Valenzen des Glücksverlangens als eines Idyllenmarkers im Zusammenhang der Begehrens- und Geschlechterdynamik nach, auf welche die ikonologische Spur zu den Idyllen Böcklins geführt hat. Für die Geschlechterthematik kann ich mich auf die reichhaltige Forschung zur gesellschaftlich bedingten Asymmetrie der patriarchal geprägten, von imaginären und stereotypen Zuschreibungen durch den *male gaze* gespeisten Gendertypologie stützen, die der Gesellschaftsroman hellseherisch vorführt, und mich auf den bis anhin unterbeleuchtet gebliebenen Gattungsaspekt der

³⁰ Laut Stellenkommentar von Funke/Hehle 2000, 274.

³¹ Vgl. den Hinweis bei Downes 2000, 564.

³² Mit Ausnahme der verdienstvollen Arbeiten von Renate Böschstein 2006a und 2006b. Das Leitmotiv des Glücks am deutlichsten bei Ueding 1978, der die Emotion aber auf die Gattung der Utopie bezieht, und Downes 2000; sowie in Bezug auf den zweiten Roman Fontanes zum Idyllenglück *Irrungen, Wirrungen* Downing 1985 und Eberhardt 2012. Brosig 2023, 258 konstatiert eine Zweiteilung des Romans in „Idylle“ (1.–16. Kapitel) und „Tragödie“ (17.–29. Kapitel). Die zeitgenössische Rezeption hat den Gattungszusammenhang zwischen dem thematisierten Glück und der Idylle hingegen klar erkannt. So schreibt der Schriftsteller Adolf Stern über die emotionale Empathie in der Rezeption: „Aber es ergeht uns dabei doch wie der armen Heldin dieses Romans, wir ‚sehnen uns nach Idyll, nach Frieden und nach Unschuld‘“. Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 254. Ebenso Carl Ringhoffer mit seiner Charakterisierung der Szenerie: „Es ist, als folgte auf einen heiteren und nahezu wolkenlosen Sommertag ganz urplötzlich ein vernichtendes Gewitter.“ Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 253. Zur Leitemotion der Idylle siehe auch Meyer-Sickendiek 2005.

Idylle in ihrer Funktion als affektbearbeitendem Denkraum sowie ihren Beitrag zur semiotischen Komplexität der Fontane'schen „Finessen“³³ konzentrieren.³⁴

Auszugehen ist von der Beobachtung, dass der seit Jean Paul als radikal subjektives Wahrnehmungsdispositiv gefasste Wille zur Idylle im Sinn einer künstlich begrenzten Wahrnehmung des „Vollglücks in der *Beschränkung*“ (HKA W V/II, 155) im Roman stets auch als mittels solch subjektiver, durch entsprechende optische Hilfsmittel oder Blickanordnungen gerahmter „Durchblicke“ (GBA 9, 24), oft als künstlich zum Nahbereich herangezoomte Fernsicht, kenntlich gemacht wird. Intradiegetisch spielen dabei das touristische Fernglas von der Aussichtsplattform des Hotelbalkons in der Sommerfrische des Harzes (26–31), im Berliner Großstadtbambiente des zweiten Teils dann der „Garten-Balkon“ der Gründerzeitwohnung (142–144, 180–186) und am Romanschluss die Loge des Theaters mit zugehörigem Opernglas (194–197) eine zentrale Rolle.³⁵ Narratologisch entspricht dieser intradiegetischen Subjektivierung als Voraussetzung der Idyllenproduktion durch das Romanpersonal und ihrer ambivalenten und diversifizierten Projektionen³⁶ die neutral oder intern fokalisierte personale Erzählperspektive des Romans. Dabei übergibt die am Romaneingang selbst noch mit voyeuristischer Lust ihre Bildproduktion semiotisch und hermeneutisch weiterspinnende Erzählinstanz diese Blickregie ab dem zweiten Kapitel – bezeichnenderweise auf dem Balkon des Hotels der Harzer Sommerfrische – an den von seiner *Times* aufblickenden Leslie Gordon.³⁷

Das Eingangskapitel weicht von der sonstigen Fontane'schen Praxis des Romaneingangs ab, in panoramatischer Kameraperspektive heran zu zoomen, sieht also vom realistischen metonymischen Verfahren der Objektivierung qua Schauplatzschilderung ab. Es eröffnet stattdessen *medias in res* die durchgängige Blickre-

33 Eberhard 2012 und 2014 zur semiologischen Dichte dieser Finessenkunst als einer hinter der realistischen Erzählebene konstitutiven symbolistischen Bedeutungsebene.

34 Zu den von der Protagonistin selbst bemerkten „zudiktirt[en]“ (GBA 9, 182) zeittypischen Bildern der *Femme fragile*, der *Femme fatale*, der *Hysterikerin*, der verführerischen *Hexe*, welche die „Leerstelle“ Cécile in der männlichen Phantasie füllen, als Konsens der Forschung vgl. in chronologischer Reihenfolge Stephan 1981; Jung 1990; Sagarra 1999; Downes 2000; Funke/Hehle 2000; Becker 2002; Kiefer 2003; Dörr 2005; Plett 2005; Schwarz 2018; noch einmal resümiert bei Brosig 2023. Kuhnau 2005 sticht insofern heraus, als sie auch die umgekehrte Blickmodellierung im weiblichen Blick auf die Konstruktion von Männlichkeit betrachtet. Generell zum Zusammenhang von Voyeurismus und Geschlechterkonstruktion Öhlschläger 1996.

35 Vgl. zum Fernglas als Ingredienz der touristischen Idylle den Beitrag von Barbara Thums in diesem Band; zum Balkon der Berliner Wohnung bemerkt Cécile: „Ein Glück, daß wir wenigstens einen leidlich repräsentablen Garten-Balkon haben.“ (GBA 9, 142)

36 Zur durchgängigen Ambivalenz aller Zuschreibungen und Wertungen vgl. Krobb 2017.

37 „Nur einer der Gäste, der, über seine Zeitung fort, von der andern Seite des Balkons her das distinguirte Paar schon seit langem beobachtet hatte [...]“, GBA 9, 12. Diese Blickübertragung wurde in der Forschung bemerkt: Downes 2000; Becker 2002; Funke/Hehle 2000 u. a.

gie der subjektiven Schaulust, gepaart mit Neugier, einer Lust am Rätsel und an der detektivischen Spurensuche.³⁸ Der Roman setzt ein mit einem voyeuristischen Blick der Erzählinstanz auf ein distinguiertes, aber ungleiches Paar in einem Eisenbahncoupé auf der Reise von Berlin in die Sommerfrische im Harz. So bietet die blasse, offenbar kränkelnde Schönheit der jüngeren Frau und das unruhige Gebaren des weit älteren, als „alte[r] Militär“ (GBA 9, 6) identifizierten Ehemannes dem zudringlichen Blick des Erzählers, zu dessen Komplizen die Lesenden gemacht werden, Stoff für Spekulationen. Hier geht es offenbar nicht mit rechten Dingen zu, die Szenerie einer Flucht wird imaginiert, als deren Ursache eine skandalbehaftete oder kriminelle „Geschichte“ gemutmasst wird: „Täuschte nicht alles, so lag eine ‚Geschichte‘ zurück, und die schöne Frau (worauf auch der Unterschied der Jahre hindeutete) war unter allerlei Kämpfen und Opfern errungen.“ (8) Diese Struktur einer detektivischen Spurensuche an einer scheinbar friedlichen Oberfläche, hinter der Tragödie und Gewalt vermutet werden, bestimmt den Roman bis fast ganz zum Schluss und etabliert eine deutlich exponierte Dialektik von Idyllenproduktion und Entlarvung ihres Scheincharakters. Wo der Erzähler eine „Geschichte“ vermutet, reimt sich der Protagonist Gordon einen „Roman“ (14) zusammen, wohl einen Kriminal- oder Liebesroman, jedenfalls eine spannungsreichere Gattung als die präsentierte Idylle der Sommerfrische. Diese Struktur lässt sich auch als Aufrufen der Tradition von ‚Idylle und Mordgeschichte‘ beschreiben, womit das traumatische Zentrum des Mords, vor dem Cécile mit ihrer „Reise nach dem Glück“ auf der Flucht ist, strukturell von Anfang an präsent ist.³⁹

Auf die kompensatorische Trost- und Schutzfunktion der Idylle als eskapistische Fluchtphantasie aus Gründen gesellschaftlicher Ächtung weisen die Zeichen des Ein- und Ausschlusses die Erzählinstanz schon vor dem expliziten Idyllendialog des Ehepaars hin, angefangen von der Wichtigkeit der Platzwahl in einem leeren Eisenbahnwaggon („Gott sei Dank, wir sind allein“, 6), über das Zuziehen der Fenstervorhänge (7), welches das „Zuketten der Fensterläden“ aus Jean Pauls *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* aufruft,⁴⁰ schließlich das Reiseziel, die Harzer Sommerfrische als moderne, touristifizierte Form der Idylle, bis

³⁸ Dass der voyeuristische Blick ebenfalls zum idyllischen Verfahrensrepertoire gehört, worauf Gattungsbeispiele wie Heinrich von Kleist *Der Schrecken im Bade* rekurren, zeigt Heller 2022b.

³⁹ Zum kriminalistischen Spurenlesen nach dem Indizienparadigma Carlo Ginzburgs vgl. die Lektüre von Schürmann 2010. Zur Idylle als Mordgeschichte vgl. Frei Gerlach 2021 sowie deren Beitrag in diesem Band, zur Idylle und Detektivgeschichte vgl. den Beitrag von Sarah Heinz in diesem Band.

⁴⁰ Jean Paul, Werke I/1, 424. Die Erzählung trägt den Untertitel „Eine Art Idylle“. Dass Fontane die paradigmengestaltende Idylle Jean Pauls kannte, ist aus der Namensgebung des gleichnamigen Klosters Wutz im *Stechlin* zu vermuten.

zum ausgrenzenden Verhalten des vom Perron aus grüßenden, sich dann aber davon machenden Offiziers. Neben der Struktur der Detektivgeschichte ist es das analytische Drama, das dabei auch über die aus Schillers klassischen Tragödien stammenden Namen und Allusionen der Hauptfiguren – Leslie Gordon aus *Wallenstein* (23 und 173) und *Maria Stuart* (127 f.) – der Gattung der Idylle gegenübergestellt wird und so den Tragödienschluss vorbereitet.

Die über der rätselhaften Erscheinung der als antike Gemmenschönheit wahrgenommenen (59), in sich gekehrten, aber aufgrund ihrer Unbildung und Naivität sowie ihrer Sinnlichkeit gesellschaftlich auffälligen weiblichen Protagonistin schwebende Frage „Vor allem jedoch, wer ist Cécile?“ (60), beschäftigt uns Leser:innen zunächst mit der Erzählinstanz, dann gemeinsam mit dem die schöne Unbekannte begehrenden männlichen Protagonisten Leslie Gordon vier Fünftel des Romangeschehens lang.⁴¹ Jene die Männerphantasien des betrachtenden Galan entzündende, nicht über jeden Zweifel erhabene naive Unschuld der Frau wird dabei anhand des Wahrnehmungsmusters der Idylle und ihres Glück- und Wunschtospos konturiert, in Verschränkung zweier Wahrnehmungsperspektiven, derjenigen Céciles und derjenigen Gordons, deren Interferenz und Gegenstrebigkeit das Gewaltpotential des tragischen Romanschlusses entfesselt.

Zum einen ist die Idylle präsent in der Idyllensehnsucht der Protagonistin Cécile, die aber stets nur aus der Perspektive des sie eifersüchtig beobachtenden Galans oder in der Wertung des sich in milder Schonung herablassenden Ehemanns konstatiert und zum hysterisch-pathologischen Symptom erklärt wird – eine ‚Entlarvung‘ des Wunschcharakter der Idyllisierung, welche die Superiorität des *male gaze* stabilisiert und seinen erotischen Hoffnungen und Wünschen Nahrung liefert. Diese Konstellation legt schon das vom Erzähler belauschte Gespräch des Ehepaars im Eisenbahncoupé offen, das in Andeutungen von gesellschaftlicher Ächtung handelt, von der Protagonistin aber abgebrochen wird, womit sie ihren idyllisierenden Eskapismus vorführt: „Aber nichts davon; warum uns quälen und peinigen? Erzähle mir etwas Hübsches, etwas von Glück und Freude. Gibt es nicht eine Geschichte: Die Reise nach dem Glück? Oder ist es bloß ein Märchen?“ (8) Der Ehemann, ihre kindliche Naivität milde belächelnd, verweist sie in ihrem Glücksstreben auf die bevorstehende Harzer Sommerfrische und spielt in ihrer gemeinsamen kleinen theatralen Inszenierung das Spiel von der Reise nach dem Glück mit, an deren Ziel ein Idyllenland liegt, in dem sie die Prinzessin in einem Märchenschloss sein darf.

⁴¹ Auch dies wurde von der Forschung zu den Geschlechterverhältnissen im Roman bemerkt. Zusammenfassend Funke/Hehle 2000.

Der Zusammenhang von Idylle und Märchen ist ein romantischer, von Heinrich Heine just in jener *Harzreise im Winter* noch einmal aktualisiert, die als Intertext die Rede vom Idyllenland Harz dann auch in den ‚Redensartlichkeiten‘ jenes „bunte[n] Menschentrödels, der [...] Sommerfrischen auszufüllen pflegt“ (so der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke in seiner Rezension)⁴² grundiert. Die romantische Tradition des Harzes wird als werbewirksames Label von der Tourismusindustrie im folgenden Aufenthalt mit allerlei Mythen, Sagen und Märchen von der Roßstrappe bis zum Mägdesprung bewirtschaftet (paradigmatisch im sechsten Kapitel), trifft also auf die touristische modernisierte Form der Idylle als zeitlich befristete, mit der Eisenbahn von der Stadt aus erreichbare Sommerfrische.⁴³ So bietet der Ehemann der Frau in einer galanten Rede, von der der Erzähler urteilt: „Es schien, dass ihr die Worte wohlthaten, im Uebrigen aber doch wenig bedeuteten“ (9), die vorüberziehende Gartenlandschaft als Idyllen- und Märchenraum und damit als eine Inszenierung für das Prinzessinnen-Spiel eines kleinen Mädchens an. „„Sieh, Cécile“, sagte der Oberst. „Ein Teppich legt sich Dir zu Füßen und der Harz empfängt Dich à la Princesse. Was willst du mehr?““ (9) Diese verabredete theatrale, höfisch-galante Idyllenperformanz wiederholt das Ehepaar in der Sommerfrische dann mehrere Male, auf der Parkbank im Schatten sitzend, mit dem für die Idylle typischen treuen Hund namens „Boncour“ zu Füßen, das eine Mal heranflatternde Schmetterlinge, das andere Mal herangewehte Rosenblüten als Huldigungen der Dame gegenüber auffassend – es sind die einzigen Dialoge in der von ihrer Stummheit und seiner unverbindlichen Redensartlichkeit geprägten ehelichen Kommunikation (67 und 82–84).

Im fünften Kapitel gewinnt dieses Redensartliche dann ikonische Präsenz in einem der für Fontanes Erzählen so symptomatischen visuellen Tableaux. Nun ist es im männlichen Wettbewerb eine Idyllenperformanz des die Ehefrau des Rivalen „umkurend[en]“⁴⁴ Gordon. Sie ist dazu bestimmt, eine asymmetrische Geschlechterhierarchie zu etablieren. Theatral präsentiert wird von ihm ein wohlkalkuliertes, von störenden Realitätsreferenzen (hier proletarische Hütten, Wäsche und Kindergeschrei)⁴⁵ gereinigtes idyllischen Wahrnehmungsdispositiv zum Zweck

42 Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 253.

43 Zur Dynamisierung der Idylle in ihrer modernen touristischen Form vgl. den Beitrag von Thums in diesem Band.

44 So Fontanes Zusammenfassung der Handlung für sein Angebot an *Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte*: „Ein forscher Kerl, 35, Mann von Welt, liebt und verehrt – nein, verehrt ist zu viel – liebt und umkurt eine schöne junge Frau, kränklich, pikant. Eines schönen Tages entpuppt sie sich als reponierte Fürstengeliebte. Sofort veränderter Ton, Zudringlichkeit mit den Allüren des guten Rechts. Konflikte; tragischer Ausgang.“ Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 243.

45 „[E]inen Weg vorschlage, der sich nicht blos durch das, was er habe (darunter die schönsten Durchblicke), sondern viel, viel mehr noch durch das, was er *nicht* habe, höchst vortheilhaft aus-

einer voyeuristischen Beobachterposition zweiter Ordnung – einer Beobachtung der Beobachtung der Idylle durch die begehrte Frau. Dafür nimmt Gordon als „Pfadfinder“ – eine Figur aus einem Idyllentext zum edlen Wilden, James Fenimore Coopers *Lederstrumpf*⁴⁶ – einen „Umweg“ während des gesellschaftlichen Spaziergangs in Kauf, um mithilfe des durch die Büsche zum Bild gerahmten Durchblicks der Dame einen sie überraschenden und emotional überwältigenden Anblick zu präsentieren. Ziel ist es, durch die affektive Übertölpelung der verschlossenen schönen Frau eine Bewegung, eben jenen von ihm vermuteten „Roman“ zu entlocken.⁴⁷

Von beiden Seiten trat das Laubholz dicht heran, aber auch freiere Plätze kamen, auf deren einem eine von einem vergoldeten Drahtgitter eingefasste, mit wildem Wein und Epheu dicht überwachsene Villa lag. Nichts regte sich in dem Hause, nur die Gardinen bauschten überall, wo die Fenster aufstanden, im Zugwind hin und her, und man hätte den Eindruck einer absolut unbewohnten Stätte gehabt, wenn nicht ein prächtiger Pfau gewesen wäre, der, von seiner hohen Stange herab, über den meist mit Rittersporn und brennender Liebe bepflanzen Vorgarten hin, in übermüthigem und herausforderndem Tone kreischte.

Cécile blieb betroffen stehen und wandte sich dann zu Gordon, der den ganzen Umweg vielleicht nur um dieser Stelle willen gemacht hatte.

„Wie zauberhaft“, sagte sie. „Das ist das ‚verwunschene Schloß‘ im Märchen. Und so still und lauschig. Wirkt es nicht, als wohne der Friede darin, oder was dasselbe sagt: das Glück.“ (24 f.)

Die Passage ist ein Paradestück Fontane'scher Finessenkunst, eine Kunst der Allusionen und der Motivverknüpfungen von Ausdrucksformeln gebannter Erregung, die hier wie die phobischen „Engramme“⁴⁸ Aby Warburgs das Gewalt- und Tragödienpotential und den im Stilleben sichtbaren Affektstau im Drama der Geschlechter und ihrer sozialen Indizes am beiläufigen Detail anzeigen. Das zum Eidyllion stillgestellte Bild einer ikonischen Idylle bietet dabei den wiedererkennbaren „Umriß“,⁴⁹ wobei die Totenstille in unheimlichem Kontrast zum ikonischen

zeichne. Die sonst üblichen Begleitstücke harzischer Promenadenwege: Hütten, Kinder und aufgehängte Wäsche kämen nämlich in Wegfall.“ (24)

46 So die verächtliche und Gordons Intentionen bloßstellende Bemerkung des Ehemanns St. Arnaud, 24: „Reminiscenz aus Lederstrumpf“. *The Pathfinder* ist der Titel des 1840 erschienenen dritten Bands der *Leather-Stocking-Tales*, vgl. den Kommentar von Funke/Hehle 2000, 280. Zum Hintersinn dieses Zitats vgl. Ueding 1978, 220–223.

47 Merkwürdigerweise wird diese zentrale und semiotisch überdeterminierte Passage von der Forschung kaum beachtet, was wohl mit der fehlenden Aufmerksamkeit auf das den Roman dominierende Wahrnehmungsdispositiv zusammenhängt. Böschstein 2006a streift diese Passage, sieht sie aber als Zeichen der Sensibilität Gordons. Einzig Ueding 1978 unterzieht die Stelle einem ertragreichen close reading, dessen kritische Diagnosen in Bezug auf Gordon ich teile.

48 Der Begriff nach Warburg: „Erbmasse phobischer Engramme“, WW 636.

49 Der Begriff nach Warburg, WW 109.

Schein des Lebens im Zeichen von Glück und Frieden steht. Das vergoldete Drahtgitter als Idyllenzeichen für das von Jean Paul so gefasste „umzäunte Gartenleben“ (HKA W V/II, 161) ist hier Verweis auf Céciles prekäre soziale Existenz in einem goldenen Käfig. Efeu und wilder Wein fungieren als Zeichen für Eros und Tod,⁵⁰ der herausfordernde und übermütig kreischende Pfau ist drohender Miston im Idyll mit einer Spiegelfunktion für den die Szene in narzisstischer Eitelkeit herausfordernden Galan, die bauschenden Gardinen sind lesbar als im Text ständig wiederkehrende Chiffren für das voyeuristische Blickbegehren ins Innere eines privaten Raums ebenso wie für die Schutzfunktion gegen diese gewalttätigen Blicke. In ihrer auf das Genre der Gothic Novel rekurrierenden bauschenden Bewegtheit sind sie aber auch geisterhafte einstige Lebensspuren in einem verödeten Totenraum. All diese Zeichen kodieren Affekte hinter der totenstillen Szenerie, die durch die Wiederholungen im Roman hier und später als Déjà-vues auftauchen. Dabei ist es immer wieder die Semiotik der Floriographie, die zum Idyllenwissen gehört:⁵¹ der Rittersporn und die brennende Liebe als Signifikanten eines ritterlichen Liebesdramas, das sich am Ende des Romans auf tödliche Weise zweifach dekodiert – im zurückliegenden traumatischen Anfangsduell, vor dem Cécile flieht, und im das Trauma wiederholenden und das Schicksal besiegelnden Schlussduell, in dem der Ehemann den Galan unter Berufung auf den ritterlichen Ehrenkodex eines miliärischen Duellwesens tötet. Und eine zweite rote Blume tritt neben die brennende Liebe, der rote Fingerhut, mit dessen Essenz, der zur Heilung ihres kranken Herzens gedachten Arznei der Digitalis, Cécile sich am Ende selbst den Tod gibt.

Dabei muss in dieser so unheilvoll drohend auf den Tragödienschluss vorausweisenden Idyllen-Szene zwischen den beiden Beobachtungsebenen unterschieden werden, die der Text eröffnet: Derjenigen Leslie Gordons auf Cécile, die ihm eine vermeintliche Überlegenheit beschert, und derjenigen des Romans auf Gordon selbst, dessen Affektverstrickung und Täterschaft im Geschlechterkampf ebenfalls sezierend bloßgelegt wird. Gordons ideologiekritischer Kommentar enttarnt Céciles Idyllenwunsch und ihre Rede vom Märchenglück als vermeintliche Naivität einer Kulisse gegenüber. Mit dem Brustton überlegenen gesellschaftlichen Wissens konfrontiert er ihre Wahrnehmung mit der kriminalistisch recherchierten gesellschaftlichen Realität hinter der Fassade der sich als Märchenschloss tarnenden

50 Der Dionysos-Bezug des Weins liegt auf der Hand, aber auch der Efeu gewinnt über die Redensart vom Efeu, der sich um den Stamm windet, im Mund des alten Briest in *Effi Briest* (GBA 15, 19 f.) eine sexuelle Dimension, die sich dann in der Verlegenheit des Brautpaars auch bestätigt: „Geert, wenn er nicht irre, habe die Bedeutung von einem schlank aufgeschossenen Stamm, und Effi sei dann also der Epheu, der sich darum zu ranken habe.“

51 Zur Floriographie und Idylle Brunner 2022.

Gründerzeitvilla, in der sich eine Ehe tragödie mit tödlichem Ausgang abgespielt, die Idylle sich als Mordgeschichte erwiesen hat:

„Und doch haben beide keine Stätte hier gefunden, und ich gehe täglich an diesem Hause vorüber und hole mir eine Predigt.“

„Und welche?“

„Die, daß man darauf verzichten soll, ein Idyll oder gar ein Glück von außenher aufbauen zu wollen. Der, der dies schuf, hatte dergleichen im Sinn. Aber er ist über die Coullisse nicht hinausgekommen, und was dahinter für ihn lauerte, war weder Friede noch Glück. Es geht ein finsterer Geist durch dieses Haus, und sein letzter Bewohner erschoss sich hier, an dem Fenster da (das vorletzte links) und wenn ich so hinseh', ist mir immer, als säh er noch heraus und suchte nach dem Glücke, das er nicht finden konnte. Plätze, daran Blut klebt, erfüllen mich mit Grauen.“

Es war, als ob Gordon auf ein Wort der Zustimmung gewartet hätte. Dies Wort blieb aber aus, und Cécile zählte nur die Maschen des vor ihr ausgespannten Drahtgitters [...]. (25)

Gordon verbindet sein Herrschaftswissen, durch das er Céciles Idyllenwahrnehmung bloßstellen will, um sie aus dem falschen Ehe-Idyll in seine Verfügungsgewalt zu locken, mit einer „Predigt“ zum Preis des inneren Menschen gegen den äusseren Schein. Doch desavouiert sich diese wiederholte Rede von der schönen Seele und ihrer Natürlichkeit als Inbegriff von „ganz Weiblichkeit“ (183) im Laufe des Romans zunehmend selbst, da sie in ihrer Projektion auf die zum Screen männlicher Wünsche dienende Frau und in historischer Überblendung mit dem Frauenstereotyp der *Femme fragile* zum Instrument der Mortifizierung und Inbesitznahme wird. Wenn Gordon Cécile mit dem Attribut „Gemmenkopf“ bedenkt, gebraucht er das Vokabular eines Kunsthändlers (59). Mit seiner Moralpredigt macht er sie zum Phantasieobjekt nicht eingestandener Begierden und schafft eine Norm, die zum Maßstab der gesellschaftlichen Ächtung wird.

Dieses beschworene Innere der Frau, in dem Gordon in seinem zudringlichen Werben auf der Balkonszene im achtzehnten Kapitel, als jenes Cécile beschämende Bonmot von der „Insel der Seligen“ fällt und das wiederum in einem Idyllen-Kontext die Beschämung in der Idyllenszene des Märchenschlosses im zweiten Kapitel wiederholt, ihre genuine Weiblichkeit erkennt, ist im Fall Céciles längst von den Sozopathologien ihres zurückliegenden gesellschaftlichen Schicksals, eben jenem von Gordon gewitterten „Roman“ zerrüttet. So wird auch die von Gordon bei der Betrachtung der Villa im zweiten Kapitel geäußerte Verachtung der gesellschaftlichen, Unschuld und Friede suggerierenden idyllischen Fassade, hinter der Schuld, Gewalt und Tod verborgen sind, ihm selbst unbewusst, zur Verurteilung Céciles. Jener Tote im Märchenschloss muss von Cécile als ein gespenstischer Revenant ihrer eigenen, von ihr als Schuldverstrickung erlittenen Leiche in ihrem Märchenschloss, in das sie

sich als Prinzessin eines ungeliebten und lieblosen älteren Ehemanns eingeschlossen hat, betrachtet werden. Das „Opfer“ (6), über das der Erzähler eingangs orakelt hatte, entpuppt sich als ritterliches Ehrenduell, bei dem der Ehemann St. Arnaud einen Oberstleutnant erschossen hatte, um eine beleidigende Äußerung über Céciles zwielichtige Vergangenheit zu rächen.

Als Gordon gegen Ende des Romans von dieser Vorgeschichte erfährt, brechen alle Dämme scheinbarer gesellschaftlicher Schonung. Der lüsterne Subtext seiner frivolen Bildillusion an Böcklins *Gefilde der Seligen* wandert von der vergleichenden Anspielungsebene in die Handlungsebene und er betrachtet sie wie die nackte Frau auf dem Rücken des Kentauren mit unverhohlener Gier als Freiwild für seine sexuellen Bedürfnisse. Ironisches Licht auf den weitgereisten, weltgewandten, kolonialen und mit neuester Kommunikationstechnik vertrauten Mann der großen Welt wirft dabei sein Versagen in der kleinen Welt des menschlichen Nahbereichs, ebenso wie seine Modernität an der ihm selbst unbewusst bleibende Verhaftetheit in kulturprägenden Mustern einer überholten Vergangenheit zuschanden wird.⁵² Céciles Vergangenheit war die einer Fürstenmätresse, als solche wurde sie – einer überholten feudalen Gesellschaft angehörend – von der Berliner Bourgeoisie, „die nie tief aus dem Becher der Humantität trank“ (42), in Bann getan, weswegen sie in der Ehe mit dem viel älteren St. Arnaud eben jenen von ihr so zwanghaft beschworenen Frieden sucht.

Dass Cécile ihre eigene Wahrnehmungshaltung – dem selbstreflexiven Charakter der Idylle gemäß – selbst durchschauen kann, nützt ihr wenig, weil die Gesellschaft ihr den zum Selbstschutz errichteten Rückzugsraum nicht gewähren will – einen gesellschaftsfreien Raum gibt es in der Topologie der Fontane'schen Romane nicht. Sie weiß, dass ihre Bilderbuchansicht von der Welt als Idyll traumatische Ursprünge hat und bittet Gordon im dreiundzwanzigsten Kapitel nach der Offenlegung ihrer Vergangenheit und der Aufklärung des Rätsels vergeblich um Schonung. Sie schaukelt sich selbst, als Tochter der Luft wie Effi,⁵³ mit der Jean Paul'schen Zeit- und Affektfigur der Idyllen-Schaukel,⁵⁴ zurück in die Träumerei einer halb erinner-

52 Vgl. zu diesen Widersprüchen, die ihn zu einem autoritären Charakter der wilhelminischen Epoche machen, Fischer 1999; Sagarra 1999; Funke/Hehle 2000.

53 Vgl. Effis Schaukel-Szene als Idyllen-Marker im zweiten Kapitel, in welche die Werbung In-stattens hereinbricht: GBA 15, 14–18; Cécile wird von Gordon ähnlich charakterisiert als Zeichen für ihren „Kindersinn“, GBA 9, 61 f.: „Sie war wohl eigentlich, ihrer ganzen Natur nach auf Reifwerfen und Federballspiel gestellt und dazu angetahn, so leicht und graziös in die Luft zu steigen, selber ein Federball.“

54 Zur Figur der Idyllen-Schaukel vgl. Frei Gerlach 2020. Das Zitat bei Jean Paul lautet: „Aber was ist denn das, fragt ihr, was in Theokrits und Vossens Idyllen, bei einem so mäßigen Aufwand von Geist und Herz der Spieler uns so froh bewegt, und zwar nicht hinreißt, doch schaukelt? Die Antwort liegt fast in dem letzten Bild von der körperlichen Schaukel; auf dieser wiegt ihr euch in

ten, halb vorgestellten Kindheitsidylle, um dem „Fliegen und Zittern“ (148) ihrer neurasthenischen Traumaspuren eine sanftere autoenergetische Bewegung entgegenzusetzen und mit den Mohnblüten der Kindheitskränze Verletzungen und Schuld für ein begrenztes Glück, genannt „Stille“, „Idyll“ oder „Frieden“, vergessen zu können:

[I]ch nehme das Leben, auch jetzt noch, am liebsten als ein Bilderbuch, um darin zu blättern. Ueber Land fahren und an einer Waldecke sitzen, zusehen, wie das Korn geschnitten wird und die Kinder die Mohnblumen pflücken [...] und ich bin glücklich gewesen, so lang ich darin leben konnte. Dann, ich war noch ein halbes Kind, wurd' ich aus dieser Welt herausgerissen, um in die große Welt gestellt zu werden. Aber jetzt sehne ich mich wieder zurück [...] nach Stille, nach Idyll und Frieden, und gönnen Sie es mir auszusprechen, auch nach Unschuld. Ich habe Schuld genug gesehen [...]. Forschen Sie nicht weiter. Es ist hier mehr Tragödie zu Haus, als Sie wissen. (185)

Auf jenes Vergessen einer Idyllen-Seligen zu hoffen, wird Cécile zum Verhängnis. Das war Fontanes Grundidee zum Roman, denn die Geschichte „predigt den Satz: ‚sitzt man erst mal drin, gleichviel ob durch eigne Schuld oder unglückliche Constellation, so kommt man nicht mehr heraus. Es wird nichts vergessen.‘“⁵⁵

3 Familienidyll mit Kentaur. Hofmannsthals *Idylle*

Die Entstehungsgeschichte von Hofmannsthals im jambischen Trimeter verfassten kleinen Versdialog zeigt, dass er auf die Gattungstradition größten Wert legte. Er ersetzte den ursprünglich geplanten Titel „Centaur“ durch die Gattungsbezeichnung „Idylle“ und folgte mit dem Untertitel „Nach einem antiken Vasenbild: Zentaur mit verwundeter Frau am Rande eines Flusses“ der für die Tradierung der Idylle so folgenreichen falschen etymologischen Herleitung des Namens Eidyllion als kleines Bild.⁵⁶

Ausgestaltet wird somit in einer sich als Ekphrasis einer antiken Idyllendarstellung gerierenden dramatisierenden Dialoggestaltung⁵⁷ der prägnante Moment in einem Bildgeschehen, das über die Szenenanweisung „Der Schauplatz im Böcklinischen Stil“ auf Böcklins symbolistische Affektbilder, mit der Konfiguration von bür-

kleinen Bogen auf und nieder – ohne Mühe fliegend und fallend – ohne Stöße Luft vor euch mit Luft hinter euch tauschend.“ (HKA W V/II, 157)

55 Fontane an Mathilde von Rohr, am 19. April 1887. Zitiert nach Funke/Hehle 2000, 250.

56 Vgl. den Kommentar der SW III, 410–428.

57 Zum konstitutiven Zusammenhang von Idylle und Ekphrasis vgl. Heller 2022a.

gerlichem Bildvordergrund und dem mythologischem Bildhintergrund eines Flusses mit Kentaur und auf seinem Rücken davongetragener Frau auf sein Bild *Die Gefilde der Seligen* verweist.⁵⁸ Dieser dramatisch ausgefaltete prägnante Moment bringt eine latente Spannung in einem trotz antiker Staffage als bürgerlich wiedererkennbaren Familienidyll zum Ausbruch. Der in der ausführlichen Szenenanweisung episierend ausgestaltete Schauplatz „im Böcklinschen Stil“ zeigt eine nach hinten sich öffnende Szene mit einer Dorfschmiede im Vordergrund, dem häuslichen Bereich dahinter und einem Fluss im Bildhintergrund und benennt das Personal einer bürgerlichen Kleinfamilie: Vater, Mutter, Kind: „Der Schmied an der Arbeit, sein Weib müßig an der Türe gelehnt, die von der Schmiede ins Haus führt. Auf dem Boden spielt ein blondes kleines Kind mit einer zahmen Krabbe.“ (SW III, 55) Bis dahin ist das Bild eher als bürgerliches Genre vorzustellen denn als mythologisierende bukolische Landschaft, bis eben zu jenem das Blatt wendenden Eintreffen des mythischen Halbwesens, das aus dem Bildhintergrund des Flusses in den häuslichen Vordergrund galoppiert.

Der Eingangsdiallog errichtet eine den Binnenraum von Familie und Haus beherrschende binäre Geschlechterhierarchie mit patriarchalen Strukturen und zeigt zugleich bereits eine Störung darin an.⁵⁹ Während der Dorfschmied als Vertreter von bürgerlicher Arbeit, Besitz und Häuslichkeit sowie familialer Ordnung auftritt und dabei die ursprünglich prometheischen Attribute des Eisens und der Waffen ihrer titanischen Herkunft ungeachtet in reichlich verbürgerlicht-domestizierter Weise handhabt – vom prometheischen Aufbegehren gegen die Götter keine Spur bei diesem eher an einen kaskanischen Beamten erinnernden Spießbürger –, entzieht sich die Frau in passivem Widerstand der ihr verordneten Geschlechterrolle. „Müßig“ an der Haustüre lehnd, damit ortlos in der Topologie der Geschlechterordnung von Haus und Außenraum, oder allenfalls auf der Schwelle eines noch unentschiedenen Orts und einer noch unbekanntem Zeit wartend, hat sie den Blick

58 Während bei Böcklin der Bildvordergrund eine mythologische Idylle, der Bildhintergrund eine bürgerliche Idyllen-Staffage zeigt. Hofmannsthals Text hat bislang vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit in der Forschung gefunden. Am wichtigsten, auch für meine Ausführungen, ist die intermediale und intertextuelle Lektüre des Textes von Renner 2000, 112–120. Sie geht sowohl den Bezügen zu Böcklins *Gefilde der Seligen* und zu anderen Bildern Böcklins nach, da eine strenge Ekphrasis eines spezifischen Bilds hier nicht vorliegt, sondern mit Motiven synkretistisch gespielt wird, als auch zum Intertext für Böcklins Auftragsarbeit, dem sechsten Gesang von Vergils *Aeneis*, als die Unterweltreisenden den eleusischen Feldern im Hades begegnen, wo gegenüber der Hölle des Tartaros die Seligen in einer paradiesähnlichen Landschaft wohnen. Ansonsten behandeln den Text unter dem Aspekt der idyllischen Muße Riedl 2014 sowie knapp und ohne eine Gattungszuschreibung zur Idylle zu befürworten Michel 2016 und Eckel 2022.

59 Die Regie entspricht dem, was die Forschung zum Zusammenhang von Idylle und der bürgerlichen Institution der Familie herausgestellt hat. Vgl. Koschorke u. a. 2010; H. Schneider 2022.

statt auf das Kind in die Ferne gerichtet und gibt sich regressiven Erinnerungen an ein Kindheitsparadies im Haus des Vaters hin.

Dieses einstige Arkadien „im blütenweißen, kleinen Garten“ (55) imaginiert sie erinnernd als Reich der Schönheit, der Lust und der Sinnlichkeit sowie des Zusammenhangs von Kunstausübung und Muße, in der die formvollendeten Schöpfungen des Vaters, eines Töpfers, mit mythologischen Figurationen auf den Tongefäßen eine Gegenwelt gegen die starren, bürgerlicher Nützlichkeit und Besitz dienenden Werke des Schmieds mit seinem modernen Arbeitsethos eröffnen.⁶⁰ Die mit der Gegenwart kontaminierte Erinnerung an das verlorene Paradies, jenes regressiven, mythisch mit dem Leben und der Sinnlichkeit verwobenen, schöpferischen Traumlebens macht sie in ihrer ahistorischen Idyllentrance unbrauchbar für die moderne Gegenwart und ihre Erfordernisse von Arbeit, Kinderpflege und das Eheleben mit seinen Geboten zu Triebkontrolle und seinen patriarchalen Gesetzen. Im Arkadien der Kindheit herrscht in ihren Tagträumen ein von der Präsenz des Vaters schützend garantierter geschlechtsneutraler und damit herrschaftsfreier, egalitärer Raum, in dem sie als Kind einer ungeschlechtlichen und vorrationalen Einheitsphantasie mit dem Reich der Wünsche und Träume zeitlos leben kann. Der Schmied, der bereits in der Mimik der Frau („mit solchen Lippen, leise zuckenden“, 55) Feindseligkeit gegen seine Dominanz erkennt, versucht ihr den „Müßiggang“ jener bukolischen Idylle auszutreiben (56) und sie durch metaphorische Sprachgewalt zu unterwerfen, mit der latenten Drohung, seine eisernen Waffen und Instrumente (Beil, Pflugschar, Pfeil, Sichel) im Geschlechterkampf einzusetzen (56 f.). Der Monolog endet mit einer in den Regieanweisungen gekennzeichneten „Pause“ (57), dem Schweigen der Frau und damit wiederum mit passivem Widerstand.

Als der Kentaur in die bürgerliche Szenerie wie eine Traum- und Wunscherfüllung aus dem bukolischen Idyllentraum der Frau unvermittelt in die diesem Monolog folgende „Pause“ einbricht, wird – ähnlich wie bei Fontane – das Tragödienpotential in dieser affektgeladenen Idylle entfesselt. Dem Lustversprechen und der Muße der bukolischen Idylle setzt der Schmied dabei zunächst eine diese domestizierende, verbürgerlichte Idyllenformel des Jean Paul'schen „*Vollglücks* in der *Beschränkung*“ entgegen, (HKA W V/II, 155) aufgefasst als häuslich-agrarische Beschränktheit des Lebenskreises, im tradierten Muster von Wanderer und Idylle den ersteren von der Idylle ausschliessend, und in der Kreisform das Zeitmaß der Generationenfolge in der Abfolge von Wiege und Bahre aufrufend – eine Formel, die er als Akt der Kulturation begreift:

⁶⁰ Zum genuinen Zusammenhang von Muße und Kunst in der Idylle und ihrer Interpretation von der Antike über die Aufklärung bis ins neunzehnte Jahrhundert vgl. Böschenstein 1981; Riedel 2014 und Gerstner 2022.

Die ganze kenn ich, kennend meinen Kreis,
 Maßloses nicht verlangend, noch begierig bin ich,
 Die flüchtge Flut zu ballen in der hohlen Hand.
 Den Bach, der deine Wiege schaukelte, erkennen lern,
 Den Nachbarbaum, der dir die Früchte an der Sonne reift
 Und dufterfüllten lauen Schatten niedergießt,
 Das kühle grüne Gras, es trats dein Fuß als Kind.
 Die alten Eltern tratens, leise frierende,
 Und die Geliebte trats [...]
 Das Haus begreif, in dem du lebst und sterben sollst.
 [...]
 Den Wanderliebenden, ich halt ihn länger nicht [...] (59)

Gehört wird seine Rede nicht mehr von der dem Zentauren nach einem letzten Zögern traumwandlerisch folgenden Ehefrau. Dem lockenden Versprechen des göttlich-tierischen Mischwesens folgend, seiner Aufforderung, die restriktive Zeitordnung zu „vergessen“ und damit der familialen „Sorge“ (60) enthoben zu sein, strebt die Frau mit dem aus dem Bild in die Realität übergetretenen Zentaur danach, in die alternative Zeitordnung des Böcklin’schen Affektbilds einzutreten. Ziel ihrer Flucht sind die Gefilde der Seligen. Doch liegen diese in Böcklins Bild, dem Intertext aus dem sechsten Gesang von Vergils *Aeneis* folgend, im Reich des Hades. Mit einem mythischen Sehnsuchtsbild lässt sich die Realität nicht aus den Angeln heben. Wie schon im Böcklin’schen Bild die Unvereinbarkeit von Wunsch und Gegenwart in der unmöglichen Gleichzeitigkeit der Sphären der bürgerlichen Spaziergänger einerseits und der revitalisierten Glückspantasie arkadischer Lust Form gewinnt, so auch hier. Statt ihrer zeitlos-mythischen Verschmelzung bleibt die geschichtliche Zeit siegreich. Es bleibt nur eine in Schönheit ersterbende „Pathosformel“⁶¹ – die affektgeladene, aber folgenlose Gebärde des Kentaur, der die vom phallischen Speer des Ehemanns tödlich in den Rücken getroffene Sterbende hocherhoben über dem Kopf hält. (60)

61 Der Begriff nach Warburg, WW 177.

Bibliographie

Quellen

- Herder, Johann Gottfried. „Adrastea“. *Werke*. Bd. 10. Hg. Günter Arnold. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2000.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. Anne Bohnenkamp, Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Detlev Lüders, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Martin Stern und Ernst Zinn. 40 Bde. Frankfurt a. M.: Fischer, 1975–2022.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Dramen 1“. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 3. Hg. Götz E. Hübner, Klaus G. Pott und Christoph Michel. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982. (Zitiert als SW III)
- Hofmannsthal, Hugo von. „Reden und Aufsätze 1. 1981–1901“. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 32. Hg. Johannes Barth, Hans-Georg Dewitz, Mathias Mayer, Ursula Renner, Olivia Varwig. Frankfurt a. M.: Fischer, 2015. (Zitiert als SW XXXII)
- Hofmannsthal, Hugo von. „Reden und Aufsätze I (1891–1913)“. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hg. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979. (Zitiert als RuA I)
- Fontane, Theodor. *Große Brandenburger Ausgabe*. Begründet und herausgegeben von Gotthard Erler. Fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. Berlin: Aufbau, seit 1994. (Zitiert als GBA)
- Fontane, Theodor. „Cécile“. *Große Brandenburger Ausgabe*. Abt. 1, Bd. 9. Hg. Hans Joachim Funke und Christine Hehle. Berlin: Aufbau, 2000.
- Fontane, Theodor. „Stine“. *Große Brandenburger Ausgabe*. Abt. 1, Bd. 11. Hg. Christian Hehle. Berlin: Aufbau, 2000.
- Fontane, Theodor. „Effi Briest“. *Große Brandenburger Ausgabe*. Abt. 1, Bd. 15. Hg. Christine Hehle. Berlin: Aufbau, 2003.
- Fontane, Theodor. *Autobiographische Schriften*. Bd. 3.1. Hg. Gotthard Erler, Peter Goldammer und Joachim Krueger. Weimar, Berlin: Aufbau, 1982.
- Jean Paul. „Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Edition der Druckfassungen von 1804 und 1813 in synoptischer Darstellung. Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule. Edition der Druckfassung von 1825. Text“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VI/I–III. Hg. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015. (Zitiert als HKA W)
- Jean Paul. *Werke* [Hanser-Ausgabe]. Hg. Norbert Miller. München: Hanser, seit 1960.
- Meier-Graefe, Julius. *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. 2 Bde. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1904.
- Reuter, Gabriele. *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens*. Berlin: Hofenberg, 2016.
- Theokrit. *Gedichte*. Griechisch/Deutsch. Übers. und Hg. Regina Höschele. Stuttgart: Reclam, 2016.
- Warburg, Aby. *Werke in einem Band, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Unter Mitarbeit von Susanne Hetzer, Herbert Kopp-Oberstebrink und Christina Oberstebrink. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010. (Zitiert als WW)

Forschung

- Adami, Martina. *Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 2000.
- Becker, Sabina. „Wer ist Cécile?“ Der ‚Roman einer Phantasie‘: Theodor Fontanes *Cécile*“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 43 (2002): 130–154.
- Böschenstein, Bernhard. „Hofmannsthal, George und die französischen Symbolisten (1974)“. *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich*. Frankfurt a. M.: Insel, 1977: 224–246.
- Böschenstein-Schäfer, Renate. „Arbeit und Muße in der Idyllyendichtung des 18. Jahrhunderts“. *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins*. Hg. Gerhart Hoffmeister. Bern, München: Francke, 1981: 9–30.
- Böschenstein, Renate. „Cécile“. *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Hg. Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006a: 508–533.
- Böschenstein, Renate. „Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie“. *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Hg. Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006b: 135–153.
- Blödorn, Andreas. „Geschlecht und Gattung“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010: 64–66.
- Brosig, Maria. „Cécile“. *Theodor Fontane Handbuch*. Bd. 1. Hg. Rolf Parr, Gabriele Radecke, Peer Trilcke und Julia Bertschik. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023: 258–262.
- Brunner, Christine. „Arabeske als Artikulation der Idylle: Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marllit“. *Paradigmen des Idyllischen: Ökonomien – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solveig Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 111–134.
- Didi-Huberman, Georges. *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Dörr, Volker C. „Denn Ordnung ist viel und mitunter alles“. Sprache und Geschlecht in *Irrungen, Wirrungen*“. „Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes *Romanen*. Hg. Sabina Becker und Sascha Kiefer. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005: 179–206.
- Downes, Daragh. „Cécile. Roman“. *Fontane-Handbuch*. Hg. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Kröner, 2000: 563–574.
- Downing, Eric. „Tragödie/Spiel: An Essay on Fontane’s ‚Glücksbegriff‘ in *Irrungen Wirrungen*“. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985): 290–312.
- Eberhardt, Otto. „Finessen‘ Fontanes in seinem Roman *Irrungen, Wirrungen*“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 56 (2012): 172–202.
- Eberhardt, Otto. „Fontanes *Irrungen, Wirrungen* als Werk des poetischen Realismus“. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 251.2 (2014): 283–309. <https://doi.org/10.37307/j.1866-5381.2014.02.04>
- Eckel, Winfried. „Idyllen der Jahrhundertwende“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 227–233.
- Fischer, Hubertus. „Gordon oder Die Liebe zur Telegraphie“. *Fontane Blätter* 67 (1999): 36–58.
- Frei Gerlach, Franziska. „Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg“. *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* 55 (2020): 1–33.
- Frei Gerlach, Franziska. „Zunehmend raffiniert. Vom Nachleben der Idyllen-Süße in Birnen und Zucker bei Voß, Jean Paul, Fontane und Raabe.“ *Zeiten der Materie. Verflechtungen temporaler*

- Existenzformen in Wissenschaft und Literatur (1770–1900)*. Hg. Alexander Kling und Jana Schuster. Hannover: Wehrhahn, 2021: 167–193.
- Funke, Hans Joachim und Christine Hehle. „Anhang“. *Große Brandenburger Ausgabe*. Abt. I, Bd. 9. Hg. dies. Berlin: Aufbau, 2000: 217–345.
- Garber, Klaus. „Arkadien“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 347–350.
- Gerstner, Jan. „Muße“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 495–498.
- Heller, Jakob Christoph. „Ekphrasis“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022a: 383–385.
- Heller, Jakob Christoph. „Voyeurismus“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022b: 553–555.
- Jung, Winfried. „Bilder, und immer wieder Bilder ...“. Bilder als Merkmale kritischen Erzählens in Theodor Fontanes *Cécile*. *Wirkendes Wort* 40.2 (1990): 197–208.
- Kasper, Judith. „Psychoanalyse“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 323–327.
- Kiefer, Sascha. „Der determinierte Beobachter. Fontanes *Cécile* und eine Leerstelle realistischer Programmatik“. *Literatur für Leser* 26.3 (2003): 164–181.
- Koschorke, Albrecht, Nacim Ghanbari, Eva Eßlinger, Sebastian Susteck und Michael Thomas Taylor. *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*. Konstanz: Konstanz University Press, 2010.
- Krobb, Florian. „Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen“. Fontanes *Cécile* und die Unmöglichkeit von ‚Mut‘. *Fontane Blätter* 104 (2017): 28–45.
- Kuhnau, Petra. „Symbolik der Hysterie. Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane“. *„Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*. Hg. Sabina Becker und Sascha Kiefer. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005: 17–61.
- Lindemann, Bernd und Katharina Schmidt (Hg.). *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog. Öffentliche Kunstsammlung. Basel, Kunstmuseum, 19. Mai bis 26. August 2001, Réunion des Musées Nationaux/Musée d’Orsay, Paris, 1. Oktober 2001 bis 15. Januar 2002, Bayerische Staatsgemäldesammlung/Neue Pinakothek, München, 14. Februar 2002 bis 26. Mai 2002*. Heidelberg: Edition Braus, 2001.
- Lindemann, Bernd Wolfgang. „Böcklins Thrill. Bildmotive, Ikonographie, Inszenierung“. *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog. Öffentliche Kunstsammlung. Basel, Kunstmuseum, 19. Mai bis 26. August 2001, Réunion des Musées Nationaux/Musée d’Orsay, Paris, 1. Oktober 2001 bis 15. Januar 2002, Bayerische Staatsgemäldesammlung/Neue Pinakothek, München, 14. Februar 2002 bis 26. Mai 2002*. Heidelberg: Edition Braus, 2001: 47–55.
- Lucbert, Françoise. „Ein Träumer bei den Symbolisten“. *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog. Öffentliche Kunstsammlung. Basel, Kunstmuseum, 19. Mai bis 26. August 2001, Réunion des Musées Nationaux/Musée d’Orsay, Paris, 1. Oktober 2001 bis 15. Januar 2002, Bayerische Staatsgemäldesammlung/Neue Pinakothek, München, 14. Februar 2002 bis 26. Mai 2002*. Heidelberg: Edition Braus, 2001: 112–118.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Michel, Christoph. „Idylle“. *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart: Metzler, 2016: 176–178.
- Nickenig, Annika. „Hausvater/Patriarch“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 431–433.

- Öhlschläger, Claudia. *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i.Br.: Rombach, 1996.
- Panofsky, Erwin. *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. Hg. Volker Breidecker. Berlin: Friedenauer Presse, 2002.
- Peters, Karin. „Nymphe“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 509–511.
- Plett, Bettina. „Rahmen ohne Spiegel. Das Problem des Betrachters bei einem ‚Mangel an Sehenswürdigkeiten‘ in Fontanes *Cécile*“. „Weiber weiblich, Männer männlich“? *Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*. Hg. Sabina Becker und Sascha Kiefer. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005: 159–178.
- Preisendanz, Wolfgang. „Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus“. *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*. Hg. Horst Sund und Manfred Timmermann. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1979: 419–431.
- Renner, Ursula. „Die Zauberschrift der Bilder“. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2000.
- Riedl, Peter Philipp. „Entschleunigte Moderne. Muße und Kunsthandwerk in der Literatur um 1900“. *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen*. Hg. Burkhard Hasebrink und Peter Philipp Riedl. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014: 180–218.
- Sagarra, Eda. „Vorurteil im Fontaneschen Erzählwerk. Zur Frage der falschen Optik in *Cécile*“. *Theodor victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Sammlung von Beiträgen*. Hg. Roland Berbig. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999: 121–136.
- Schmitt, Christian. „Gender/Queer Studies“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 287–292.
- Schneider, Helmut J. „Familie/Generation“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 391–393.
- Schneider, Sabine. *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen: Niemeyer, 2006.
- Schneider, Sabine. „Der Tod des Tizian“. *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Mathias Mayer und Julian Werlitz. Stuttgart: Metzler, 2016: 174–176.
- Schneider, Sabine. „Einleitung. ‚Himmelfahrten des gedrückten Lebens‘. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 1–12.
- Schneider, Sabine. „Winckelmann in der Literatur um 1900“. *Archäologie der Moderne. Winckelmann um 1900*. Hg. Claudia Keller und Christoph Schmälzle. Hamburg: Meiner, 2022: 29–48.
- Schürmann, Ute. „Dingwelten. Das Entziffern narrativer Spuren in Fontanes Prosawerk im zeitgenössischer Kriminalistik“. *Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Hg. Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke. Berlin: Vorweg 8, 2010: 182–200.
- Schwarz, Anette. „*Cécile*. Die Verortung einer Leerstelle“. *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*. Hg. Peter Uwe Hohendahl und Ulrike Vedder. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach, 2018: 107–122.
- Schuster, Klaus Peter (Hg.). *Fontane und die bildende Kunst: Katalog der Ausstellung der Nationalgalerie, der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*. Berlin: Henschel, 1998.
- Stephan, Inge. „Das Natürliche hat es mir seit langem angetan.“ Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*“. *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Hg. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Königstein/Ts: Athenäum, 1981: 118–149.

- Stern, Martin. „Böcklin – George – Hofmannsthal“. *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991: 89–94.
- Stierle, Karlheinz. „Mallarmés *L'après-midi d'un faune*. Die Urszene der bukolischen Dichtung“. *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München: Fink, 1997: 429–438.
- Ueding, Cornelia. „Utopie auf Umwegen. Zwei Szenen in Fontanes Roman *Cécile*“. *Literatur ist Utopie*. Hg. Gert Ueding. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978: 220–253.
- Uhlig, Kristin. *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2003: 30–53.
- Wennerscheid, Sophie. „Liebe/Erotik/Sexualität“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022a: 479–482.
- Wennerscheid, Sophie. „Pan/Faun/Satyr“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022b: 513–515.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Arnold Böcklin. Die Gefilde der Seligen. 1877. Öl auf Leinwand, 37 x 55 cm. Kunst Museum Winterthur. Stiftung Oskar Reinhart, Inv. Nr. 94; Foto SIK-ISEA Zürich (Philipp Hitz).

Barbara Thums

„Auf in die Sommerfrische“: Idyllisierende und touristische Blicke auf einen Sehnsuchtsraum

Das Konzept einer durch Zeitlosigkeit, Abgeschlossenheit und Begrenztheit des Raumes geprägten Idylle gehört im neunzehnten Jahrhundert endgültig der Vergangenheit an. Zumal im Horizont der Jean Paul'schen Definition der Idylle als „epische Darstellung“ (HKA W V/II, 155) betrachtet,¹ erweist sich der Versuch, die Zeit aus dem idyllischen Wahrnehmungsraum auszuschließen, zunehmend als zum Scheitern verurteilt. Räumlich beschränkte Rückzugsorte, die ein ersehntes Anderes der Moderne repräsentieren könnten, gibt es immer weniger. Auch die immer schon problematische Vorstellung, über die Dichotomisierung von Natur und Kultur idyllische Naturräume schaffen zu können, in denen eine ursprüngliche, reine, ihre unschuldigen Kinder mütterlich umsorgende Natur einen undurchlässigen Abwehrschirm gegenüber den Anfechtungen der modernen Kultur bildet, ist nicht mehr zeitgemäß. Mit den Eisenbahnen und den Dampfschiffen dringt der Verkehr und mit ihm Bewegung und Dynamik in die abgeschlossenen Idyllenwelten ein. Die veränderte Zugänglichkeit impliziert eine grundlegende Neuausrichtung idyllischer Raum-Zeit-Verhältnisse: Mit der Überwindung der Wegstrecke vom Ausgangs- zum Zielort als einer Bewegung,² die in die Idylle, aber auch wieder von ihr wegführt, kommt auch das Außerhalb der Idylle verstärkt in den Blick.

Somit ist im neunzehnten Jahrhundert weniger der traditionelle Idyllentopos einer Stadt-Land- beziehungsweise Kultur-Natur-Opposition leitend, als vielmehr die Verbindung beider Bereiche. Für diese Neuausrichtung idyllischer Raum-Zeit-Verhältnisse, die neben der räumlichen vor allem auch die zeitliche Beschränkung der Idylle akzentuiert, steht paradigmatisch die touristische Idylle, im neunzehnten Jahrhundert Sommerfrische genannt. Immer mehr der einst ruhigen, einsamen „idyllischen Winkel“ sind längst zu betriebsamen „Sommerfrischen“ geworden: „Maskeraden mit Rohlederschuhen, Kniehosen, Flanellanzügen, zerkniterten Landstreicherhüten, malerisch gefalteten Lodenmänteln und unmöglichen Hut-,Bestecken“ bevölkern in der Hauptsaison etwa die „Julischen Alpen“ (Vel-

¹ Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* wird nach der neuen historisch-kritischen Ausgabe unter der Sigle HKA, mit Nennung von Abteilung, Band und Seitenzahl zitiert.

² Vgl. dazu pointiert Hachtmann 2007, 9: „Am Anfang des modernen Tourismus steht die Eisenbahn.“

des, Idylle, 74), so dass „in dieser Idylle“, in welcher der „Mensch [...] völlig Nebensache [ist]“ (75), der „Zauber“ des „Unentwehte[n], Unberührte[n]“ (3) allenfalls in den übrigen Monaten zum Vorschein kommt.

Mit der Touristifizierung der Idyllen, dies macht der Ende des neunzehnten Jahrhunderts erschienene Reiseführer *Veldes: Eine Idylle aus den Julischen Alpen* exemplarisch deutlich, verändert sich auch das Konzept der Geselligkeit, das einst die „kleinern menschlichen Gesellschafte [sic!]“ leitete: War die Idylle nach Moses Mendelssohn der „sinnlichste Ausdruck der höchst verschönerten Leidenschaften und Empfindungen solcher Menschen, die in kleinern Gesellschaften zusammen leben“ (Briefe, 124–125), so herrscht in den kleinen Gesellschaften des neunzehnten Jahrhunderts, in den familiären wie in den touristischen, das ökonomische Prinzip. Jungfräulich unberührte Idyllen als Sehnsuchtsorte der Moderne werden im Zuge der touristischen Expansion zu einem kostbaren Gut,³ sie werden immer luxuriöser respektive zunehmend an eine Freizeitkultur angepasst, für die Geselligkeit, Trink- und Spielfreude eine Einheit bilden.⁴

Diese neue Form des Reisens, die sich mit der Sommerfrische als Distinktionsmittel bürgerlicher Lebensführung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts etabliert,⁵ verändert überdies die Verhältnisbestimmung von Natur und Kultur. Darauf macht ein zeitgenössischer, auflagenstarker Reiseführer aufmerksam, der sich an Touristen und Kurgäste richtet:

Kein Wunder! – Der Drang, Athem zu schöpfen, wird mächtiger und allgemeiner, die Städte werden größer, volkreicher, ihre Häuser sind in Großstädten schon zu vierstöckigen Miethscasernen emporgewachsen, die wenigen von der Axt verschonten Bäume innerhalb der Stadt kränkeln und sterben an Blutvergiftung und Markvertrocknung; Staub, Schornsteinrauch, Ammoniak, Kohlensäure, Schwefel- und Phosphorwasserstoff, Leuchtgas, Petrolindünste und andre tückische Gase erfüllen Alles rings umher und – die Eisenbahnhöfe an Sommersonntagen erzählen davon – expediren oder vielmehr explodiren die halberstickten Menschen hinaus auf's Land. Zum abnehmenden Wohlbefinden kommen zunehmender Wohlstand,

3 „Dies, die unberührte Landschaft und die unberührte Geschichte, sind die Leitbilder des Tourismus bis heute geblieben. Er ist nichts anderes als der Versuch, den in die Ferne projizierten Wunschtraum der Romantik leibhaftig zu verwirklichen. Je mehr sich die bürgerliche Gesellschaft schloß, desto angestrengter versuchte der Bürger, ihr als Tourist zu entkommen.“ (Enzensberger 1962, 156)

4 Vgl. etwa Hankels Ablage in Fontanes *Irrungen, Wirrungen*.

5 Den aus dem italienischen „frescura“ stammenden Begriff ‚Sommerfrische‘ definiert das Grimm'sche Wörterbuch als „Erholungsaufenthalt der Städter auf dem Lande zur Sommerszeit“; vgl. dazu Grimm, Wörterbuch: „sommerfrische“. Reiseschriftsteller haben im neunzehnten Jahrhundert zu seiner Verbreitung beigetragen. (Vgl. dazu Stolz 1931) *Meyers Konversationslexikon* von 1889 betont außerdem die therapeutische Dimension, den Begriff auf „die im Sommer zu benutzenden, klimatischen Kurorte“ beziehend. (Mai 2004, 8)

Raschheit und Billigkeit des Transports und steigern den zentrifugalen Drang. So entstehen immer neue „S o m m e r f r i s c h e n“. Der hübsche Name ist Erfindung eines Landes, das sich sonst nicht durch Erfindungsgeist auszeichnet, Tirols. (Michelis, Reiseschule, 113)

Deutlich wird hier, dass nicht mehr Bildung, sondern der Anspruch auf Erholung vom Alltag im Vordergrund steht.⁶ Das macht diese neue Form des Reisens zu einer genuin touristischen Reiseform, die in der „Erfindung von Gegenwelten“ einen charakteristischen Bezugspunkt hat,⁷ den sie mit der Idyllik teilt: Und auch sie erhält mit der touristischen Idylle eine neue Form. *Die Gartenlaube* als Publikationsorgan und Massenblatt, das die wissenschaftlichen und medialen Umbrüche des neunzehnten Jahrhunderts sichtbar macht, stellt, so die These, einen idealen Diskursraum für die Aushandlung und Reflexion von Prozessen der Touristifizierung und Idyllisierung von Natur und Landschaft bereit: *erstens*, um die Verflechtungen zwischen Transformationen der Idyllik und Transformationen des Reisens in diesem Zeitraum zu erschließen; *zweitens*, um aufzuzeigen, welche ein- und ausschließenden Verfahren der Idyllisierung und Harmonisierung an der Herausbildung dieser genuin modernen Gattung der touristischen Idylle beteiligt sind,⁸ sowie *drittens*, um deutlich zu machen, inwiefern einstige Räume idyllischer Reinheit durch die ökonomische Struktur des Tourismus kontaminiert und so entwertet werden, dass die Geschichte der touristischen Idyllik als Geschichte eines paradoxen Steigerungszusammenhangs zwischen Praktiken der Verunreinigung und Erschließungen immer neuer idyllischer Paradiese erscheint.

1 *Die Gartenlaube* als medialer Diskursraum

Für die Bewertung der wissenschaftlichen Konstellation, in der die Tradition und Geschichte der Idyllik auf die Gegenwärtigkeit des Tourismus treffen und über das genuin moderne Heimatdenken auf spannungsvolle Weise vermittelt werden,⁹ ist ihr Erscheinungsort, *Die Gartenlaube*, keineswegs nebensächlich. Vielmehr ist das 1853 begründete illustrierte Familienblatt in vielerlei Hinsicht für die Analyse der wissenschaftlichen, diskursiven, mediologischen und affektologischen Austauschbeziehungen zwischen Idyllik und Tourismus aufschlussreich: Seine Preispo-

6 Zur Kompensationsfunktion des Tourismus vgl. Köstlin 1994, 18.

7 Göttsch 2002, 9.

8 Vgl. zu solchen idyllentypischen Strategien der Ein- und Ausschließung Thums 2022a. Zu harmonisierenden Verfahren der Vermittlung vgl. zuletzt Schmitt 2022.

9 Vgl. zu dieser wissenschaftlichen Konstellation auch Thums 2021. Zum modernen Heimatbegriff vgl. Bastian 1995.

litik garantierte eine alle Schichten und Generationen umfassende Leserschaft; sein breites Themenspektrum erfasste alle Lebensbereiche und Wissensgebiete; sein Bildungsanspruch folgte dem Prinzip des *prodesse et delectare*; sein Ziel war es einerseits, den weiten Horizont einer beschleunigten und globalisierten Moderne des neunzehnten Jahrhunderts abzuschreiten, und andererseits, Erfahrungs- und Imaginationenräume des Vertrauten und Gemeinschaftlichen zu konstruieren; schließlich erklärt seine derart doppelte Perspektive, die Dimensionen des Nahen und Fernen, des Familiären und Nationalen sowie des Fremden und Globalen gleichermaßen zu erfassen suchte, die Heterogenität der hier publizierten Texte und Bilder sowie die Notwendigkeit, durch Praktiken und Politiken der Leselenkung, der seriellen und redaktionellen Verknüpfung von Artikeln, Fakten und Fiktionen sowie von Text-Bild-Konstellationen Ordnung zu stiften.¹⁰ Ein wesentlicher Bestandteil dieser medial organisierten Ordnungstiftung ist die Domestizierung des Fremden: Wenn sich Einzeltexte und -bilder wechselseitig kommentieren, dann häufig auch so, dass Reiseberichte, die in exotische respektive koloniale Welten führen, mit Artikeln kombiniert werden, die Narrative des Idyllischen, Familiären und Nationalen entfalten. Dies lässt sich als Harmonisierungsstrategie bestimmen, die den Leser:innen zwar imaginäre Ausflüge in fremde Welten ermöglicht, die aber letztlich wieder in die in Fontanes *Stechlin* so genannten „stillen Winkel“ (GBA 17, 160)¹¹ jener „gut-deutsche[n] Gemüthlichkeit“ zurückführen, mit der das Editorial zur ersten Nummer der *Gartenlaube* 1853 sein Programm – „[...] es soll Euch anheimeln in unserer Gartenlaube“ – verkündet. (Stolle und Keil, Freunde, 1)

Was also macht den Diskursraum ‚Gartenlaube‘ aus, und was macht ihn zu einem Aushandlungsraum medial codierter Verhältnisbeziehungen von Idyllik und Tourismus? Um dies zu klären, ist zunächst der Beitrag hervorzuheben, den *Die Gartenlaube* als erstes Massenblatt des neunzehnten Jahrhunderts vor allem mit den Jahrgängen bis zur Reichsgründung zur Herausbildung und Festigung eines bürgerlichen Wertekanons leistete, in dessen Zentrum die Familie stand. Programmatisch zeigt dies die Titelvignette: Geschützt unter dem Blätterdach einer Gartenlaube sitzt die Familie, einen Kreis um den vorlesenden Familienvater und dergestalt eine typische Idyllen-Szene bildend. Die paratextuelle Funktion der Titelvignette für die gesamte Zeitschrift und ihr serielles Erscheinen unterstreicht diesen programmatischen Gehalt der Idylle.

¹⁰ Vgl. dazu sowie insbesondere zur programmatischen Serialität der *Gartenlaube* Stockinger 2018. Vgl. zur Idylle als Mediendispositiv der *Gartenlaube* auch Christine Brunner in diesem Band.

¹¹ Hier wird Theodor Fontane nach der Großen Brandenburger Ausgabe (GBA) mit Nennung von Band und Seitenzahl zitiert. Zum systematischen Gehalt des abgelegenen Winkels für die Idyllik des deutschsprachigen Realismus vgl. ausführlich Schneider 2017.

Diese Titelvignette der *Gartenlaube* ist in ihren unverkennbaren Bezügen zur Idyllik vielfach interpretiert worden.¹² Dabei wird meist nicht beachtet, dass sie nur für den ersten Jahrgang der Zeitschrift verwendet wurde. Ab dem zweiten Jahrgang wurde eine im Detail leicht modifizierte und für alle weiteren Ausgaben des neunzehnten Jahrhunderts konstant bleibende Variante gewählt. Diese behält zwar die Signatur des Idyllischen und auch den Bezugsrahmen der Familie bei, ersetzt aber nicht nur das Laubenydill durch eine weitläufigere idyllische Naturszenerie, sondern stellt überdies Freizeitaktivitäten dar, die sie vor die Umrisse einer Stadt platziert.¹³ Die Veränderung der Titelvignette trägt dem Umstand Rechnung, so hier die These, dass die Abgeschlossenheit der Laube zeitgemäße Idyllen-sehnsüchte nicht mehr angemessen repräsentieren kann. Sie passt sich damit jenen veränderten Raum-Zeit-Bedingungen und Nähe-Distanz-Verhältnissen zwischen Heimat und kolonialistisch erkundeter oder exotistisch wahrgenommener Fremde an,¹⁴ die künftig auch in den Heften der *Gartenlaube* vermehrt thematisiert werden. Sie öffnet sich neuen Lebenswelten und kulturellen Praktiken, die sich der Herausforderung globalisierter Welten stellen oder diese dezidiert zurückweisen und stattdessen neue Rückzugsräume erschließen.

Die Beiträge der *Gartenlaube* werden der Heterogenität ihrer Adressaten gerecht, indem sie diese Erschließungen ganz unterschiedlich bewerten. Das Spektrum, in dem Vorstellungen des Idyllischen in Verbindung mit den neuen, touristischen Formen des Reisens gebracht werden, reicht von der Vermittlung grundlegender Kenntnisse des touristischen Reisens und der Beschreibung idyllischer Landschaften über die Abwertung der sogenannten ‚Touristerei‘ zugunsten traditioneller Formen des Reisens bis hin zur offensiven Bewerbung der neuesten Sommerfrischen. Dabei ist diese ambivalente und vielgestaltige Diskursivierung der Verhältnisbeziehung von Idyllik und Tourismus wesentlich an die spezifische Medialität des Zeitschriftenformats gebunden. Betrachtet man etwa die Gestaltung der Text-Bild-Relationen, so fällt auf, dass die Tourismus-Beiträge der *Gartenlaube* über die für die Gattung der Idylle relevante, allerdings „historisch falsche Ableitung“ der „Bildchen-Etymologie“¹⁵ strukturiert werden. Außerdem verfahren die Texte in ihren Beschreibungen insofern idyllisierend, als ihre Landschaftsbeschreibungen malerisch erzählen und dabei kleine, zur idyllischen Kreisfigur gerundete Szenerien erstellen. So entstehen Text-Bild-Relationen und Verbindungen zwischen Bildkunst und Narration sowohl im konkreten wie im übertragenen Sinn. In diesem Kontext wird das für *Die Garten-*

¹² Vgl. dazu etwa Jablonski 2019, 41. Zur Ästhetik der Arabeske der *Gartenlaube*-Titelvignette vgl. Brunner 2022, 111–112.

¹³ Vgl. dazu Hipp 2019, 56.

¹⁴ Vgl. dazu Berbig/Göttsche 2013.

¹⁵ Böschenstein-Schäfer 1977, 8–9.

laube generell leitende Prinzip der Serialität auch für die Erschließung neuer regionaltouristischer Idyllen genutzt, wie etwa ein Artikel zu Westphalen aus der Serie *Land und Leute* zeigt: „Die Gartenlaube hat schon manchen dieser stillen Winkel, manche verborgene Schönheit der Natur und des Volkslebens an das Licht gezogen, und sie wird es sich zu einer ihrer Aufgaben machen, in diesem Bestreben fortzufahren.“ (Anonym, Erde, 502) Wie *Die Gartenlaube* dieses Bestreben nutzt, um ihren Leser:innen zu vermitteln, dass eine zeitgemäße Idyllik weder mit einer aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Idyllentradition à la Gessner, noch mit einem an die Tradition der Aufklärung anschließenden Literaturbegriff vereinbar ist, geht aus einer Reihe von Artikeln hervor, die sich dem Wandel im Schweizer Alpentourismus widmen.

2 Alpentourismus und Idyllik in der *Gartenlaube* – Begründungsgeschichten

Der erste Herausgeber der *Gartenlaube*, Ferdinand Stolle, hat in einem der frühen Jahrgänge unter der Rubrik *Blätter und Blüthen* einen kleinen Artikel mit dem Titel *Zwei Schweizermädchen* veröffentlicht. Darin macht er die für *Die Gartenlaube* konstitutive idyllische Signatur so kenntlich, dass ein konzeptioneller Bruch in der Idyllenauffassung markiert wird. Der idealisierenden Idylle des achtzehnten Jahrhunderts wird einleitend die Derbheit eines für Anfang respektive Mitte des neunzehnten Jahrhunderts charakteristischen bäuerlichen Realismus entgeggestellt:

Die Zeiten der Gessner'schen Idylle und der sentimental-naiven Anschauungen [...] sind längst vorüber. Wie Alles in der Welt der Mode unterworfen ist, so kamen auch in unserer Literatur die Schweizermädchen aus der Mode – und wie sie in den letzten Jahren wieder darin erschienen, in den Dorfgeschichten ihres Landsmannes Jeremias Gotthelf, war es eine andere Generation. Der Realismus hatte die Idylle vertrieben und oft die Poesie mit ihr. Es war eine natürliche Reaction, die in solchen Fällen noch immer erfolgte. Die zarten zerbrechlichen Gestalten der einstigen Alpenhirtinnen traten als plumpe Bauerdirnen vor uns hin, die weder für das Theater noch für die feinen Stahlstiche der eleganten goldbedruckten Taschenbücher passen wollten – und mit verächtlichem Lächeln wendete man sich ab von den naturwüchsigen Töchtern der Alpen, die man einst zu feenhaften Geschöpfen idealisirt hatte. (Stolle, *Schweizermädchen*, 567)

Auf die belletristische Literatur sind die Zeitgenossen offenbar nicht mehr angewiesen, wenn sie wissen möchten, wieviel Idylle in den Alpen steckt. Dass „wie immer [...] auch hier die Wahrheit in der Mitte [liegt]“, kann jeder feststellen, der sich auf den Weg macht, um sich direkt vor Ort oder vermittelt über die Lektüre der *Gartenlaube* einen Eindruck zu verschaffen:

Die Schweiz ist uns kein verschlossenes Wunderland mehr, wenn sie auch immer und ewig ein Wunderland bleiben wird! Es sind nicht nur wenige Auserwählte, Glückliche, welche es zu sehen bekommen. Tausende reisen alljährlich auch aus Deutschland dahin und lernen aus eigener Anschauung kennen, was früher nur von einigen Touristen gesehen und geschildert ward und was die Dichter nur aus Büchern kannten und durch ihre blühende Phantasie oft märchenhaft ergänzten. (Stolle, Schweizermädchen, 567)

Mit dem Aufkommen des Massentourismus haben sich gemäß dieser Lesart Topos und Topographie des Wunderbaren geändert, aus feenhaften Alpenhirtinnen sind – folgt man der weiteren Erzählung über das Poetische, das den Schweizer Landschaften, ihren Landestrachten und ihren Trägerinnen zugesprochen wird – zwei die Realität der Natur- und Heimatliebe repräsentierende Schweizermädchen geworden. Wunderbar sind die Alpenbewohnerinnen nun nicht mehr, weil sie so märchenhaft sind, sondern weil sie die Realität einer Alpenregion repräsentieren, die aufgrund der Schönheit und Erhabenheit ihrer Landschaften sowie der Vaterlands- und Heimatliebe ihrer Bewohnerinnen als wunderbar im Sinne von bestaunens- und bereisenswert, kurz, als touristisch attraktiv zu bezeichnen sind. Das Wunderbare, das die Affektlogiken des Erhabenen und des Idyllischen ebenso umfasst wie die Sehnsucht nach einer ursprünglich-reinen äußeren und inneren Natur, hat sich mithin von der Literatur auf den Tourismus verschoben.

Diese in Stolles Artikel vollzogene Verschiebung basiert auf dem Wissen um die Begründungsgeschichte des Schweizer Alpentourismus: Die Rezeption von Hallers Gedicht *Die Alpen* und die Lektüre von Rousseaus *Julie ou La Nouvelle Héloïse* sowie von Idyllen Gessners oder von empfindsamen Reiseberichten,¹⁶ in denen die Alpen als arkadische Hirtenwelt präsentiert wurde, sind hierfür nicht zu überschätzen.¹⁷ Gerade diese Entdeckung der Alpen auf den Spuren der Lektüre empfindsamer Reisebeschreibungen, die den ‚Mythos Schweiz‘ begründeten und mit Bezug auf den Arkadien-Topos sowie dem Mythos vom Goldenen Zeitalter das Hirtenleben in den Alpen zum paradiesischen Ursprung einer Kultur der Freiheit stilisierten, ist es jedoch, gegen die Stolle und mit ihm weitere Artikel aus der *Gartenlaube* anschreiben. Dies zeigt etwa auch der Artikel *Sennenleben in den Schweizeralpen*, der sich des touristischen Vokabulars bedient, um die Diskrepanz zwischen literarischer Schwärmerei und harter Alltagsrealität herauszustellen (Abb. 1):

¹⁶ Vgl. etwa das mehrbändige Reisehandbuch für die Schweiz *Anleitung, auf die nützlichste und genußvollste Art die Schweiz zu bereisen* von Johann Gottfried Ebel, das als „Bibel des modernen Reisens in die Schweiz“ bezeichnet wurde. (Faessler 1991, 246)

¹⁷ Vgl. dazu Hackl 2004.



Abb. 1: Anonym, *Sennhütte auf der Schweizer Alp*. Illustration zu Berlepsch, *Sennenleben in den Schweizer Alpen* (1860).

Hirtenstand ist der Urstand der Schweiz [...]. Der Tag der Alpfahrt ist das Auferstehungsfest im Wirthschaftskalender des Sennen, – der Sommeraufenthalt der Heerde und ihrer Hirten auf den „Staffeln“, gewissermaßen die Ferienzeit für eine Luftbadecur. Dieses moderne Nomadenleben eines civilisirten Volkes, seine Genüsse und Anschauungen, seine Entbehrungen und Gefahren dort droben in der Nachbarschaft des andauernden Firnschnees, mußten schon oft den wunderbaren Gedanken-Excursionen poetisch verirrter Schwärmer zum Thema für höchst unwahre Schilderungen dienen. Nachfolgende Zeilen wollen versuchen, ein treues Bild des Alpenlebens mit all seiner wirklichen und natürlichen Romantik zu geben, ohne darüber die nüchterne Kehrseite zu vergessen, – freilich oft auf die Gefahr hin, liebliche Träume der Uberschwänglichkeits-Phantasie zu zerstören. (Berlepsch, *Sennenleben*, 43)

Deutlich wird dabei auch, dass es die erotische Dimension der Schäferdichtung und der Idyllik Gessners ist, die als unzeitgemäß wahrgenommen wird:

Das Innere einer jeden Sennhütte ist eine nüchterne, prosaische Demonstration gegen allen Daphnis- und Chloe-Schwindel, eine kräftig corrigirende Strahldouche auf jedes durch sublimen arkadischen Schäfer-Phantasieen erhitzte Gehirn. (Berlepsch, *Sennenleben*, 45)

Dass diese vermeintliche Entmythisierung jedoch den ‚Mythos Schweiz‘ fort-schreibt, macht der Bezug auf Schillers *Wilhelm Tell* deutlich: Aus dem literarisch-antikisierenden wird der auf Freiheitsliebe und Nationalstolz fokussierte politische Mythos (vgl. 43), der sich bestens in die Beteiligung der *Gartenlaube* an einem Prozess des *nation building* fügt, der die Popularisierung von Idyllen strategisch nutzt.¹⁸ Diese Arbeit am Mythos gibt aber auch dem wechselseitigen Begründungszusammenhang von Idyllik und Tourismus eine neue Kontur und macht deutlich, inwiefern jene für die Konstruktion touristischer Räume generell konstitutive Opposition von Heimat und Fremde beziehungsweise vertraute Nähe und unbekannte Ferne im ‚Diskursraum Gartenlaube‘ politisch dimensioniert ist.¹⁹

3 Alpentourismus und Idyllik in der *Gartenlaube* – Abenteuer- und Kolonialgeschichten

Eindrucksvoll belegt ist die Verflechtung der Konzepte Heimat, Tourismus und Idylle in ihrer Bezogenheit auf Konstrukte des ‚Nationalen‘ wie des ‚Regionalen‘ in einer Serie von sogenannten *Alpenbildern*. Sie befasst sich zwar vornehmlich mit Artikeln zu den Schweizer Alpen, über den Zeitschriftenkontext jedoch werden auch Alpenbilder aus deutschen Regionen integriert.²⁰ Arthur Bitter (alias Samuel Haberstick) etwa publiziert eine Serie namens *Schweizer Alpen-Bilder*, die sich auf *Gartenlaube*-Hefte der Jahrgänge 1861 bis 1863 erstreckt: Die Leser:innen werden als künftige Tourist:innen adressiert, wenn die Serie die Schweizer Alpenwelt gleichermaßen als Heimatidylle und touristische Destination präsentiert; ihre Idyllensehnsucht wird jedoch auch als illusorisch ausgewiesen, und die damit verbundenen touristischen Praktiken werden in ihrem zerstörerischen Potenzial für die Alpenwelt geschildert. Katastrophengeschichten, etwa um tödlich verunglückte heimische Gems- und Wildjäger, sollen unterhalten, aber auch veranschaulichen, dass die wahre Idylle, also die Alpenwelt in ihrer ursprünglichen

¹⁸ Vgl. dazu Belgum 2003. Auf den Stellenwert der Popularisierung von Idyllen in diesem Kontext weisen Grabbe/Schmitt 2022, 504 hin.

¹⁹ Zur „Alltagsdistanz durch Orts-Wechsel“ als wesentliches „Grundversprechen“ des Tourismus vgl. Pott 2007, 25. Zur Interaktion des touristischen Blickhandelns dabei mit einer „vielfältige[n] Erfahrung der Andersartigkeit des Fremden“ vgl. Wöhler 2011, 79.

²⁰ Vgl. etwa Ferdinand Stollens Artikel zu Bad Reichenhall, der die Topoi des Schweizer Alpentourismus auf die deutsche Alpenregion überträgt. Vgl. dazu Stolle, *Alpenbilder*. Vgl. außerdem, den Regionaltourismus als Bestandteil der Serie *Land und Leute* besonders kenntlich machend, Steub 1864.

und erhabenen Schönheit, unbegehrbar ist und unbegehrbar bleiben muss, um nicht zerstört zu werden. Das Erzählen von Katastrophen konstituiert mithin ein Rettungsnarrativ, welches die Idyllensehnsucht in jene der Tourist:innen, die sich kolonisierend in Heimatidyllen ausbreiten, und in jene der kolonisierten Alpenbewohner:innen spaltet, die sich über dieses Rettungsprojekt ihrer regionalen und nationalen Identität versichern. In dieser Spaltung eröffnet sich zugleich ein Bewusstsein der ‚indigenen Alpenbewohner:innen‘ für das Unzeitgemäße ihrer Idyllensehnsucht und ein Wissen um die Notwendigkeit, sich mit den touristisch bedingten Veränderungen der Alpenregionen zu arrangieren.

Erkennbar werden diese Ambivalenzen bereits im Artikel *Schweizer Alpen-Bilder*, der die Serie eröffnet. Indem er die Alpen als eine durch Ursprünglichkeit, Heimat- und Naturverbundenheit gekennzeichnete Kindheitsidylle narrativiert, nimmt er jene Perspektive des Verlusts ein, die Schillers Idyllentheorie als konstitutiv für die sentimentalische Signatur der Idylle und für die phylogenetische Bestimmung der Kindheit als Menschheitsstadium vor aller Kultur ausgewiesen hatte.²¹ Auf diese Suche nach der Kindheit der Kultur, die der Suche nach dem „wahren König des Gebirgs“, dem Geißbuben, entspricht, werden die Leser:innen mitgenommen. (Bitter, *Schweizer Alpen*, 742; siehe Abb. 2)

Der gemeinsame Aufstieg führt zunächst in die schmalen Täler des Hochgebirgs – dorthin, „wo himmelhohe Felswände, in die Wolken emporstrebende Gletscherpyramiden das Thal umsäumen, wo die Gießbäche wie übermüthige Jungen sich von den Felsterrassen stürzen, und in tollem Laufe das trümmerreiche Bett durchrauschen“: Denn „da ist das idyllische Element des Geißbuben“, auch wenn der idyllische nicht der „echte“ Geißbub ist, weil der erst in weit unwirtlicheren Höhenregionen zu finden ist. (742) Auf dem Weg hin „zu den Rändern des letzten zwerghaften Baumwuchses, in der unmittelbaren Nachbarschaft der höchsten mit ewigem Eis gepanzerten Hochgebirgszacken“ und in der wundersamen, düster-erhabenen, „todtenhaft“ stillen Wildnis ertönt „plötzlich sanftschwellendes, märchenhaft in einander verschlingendes Läuten und Klingeln“; wer jedoch beim Anblick dieser „Gruppe leichtfüßiger, gazellenartiger Thiere“ glaubt, er befände sich „endlich einem jener von Touristen mit nutzloser Sehnsucht erspähten und ersehnten Gemsrudel gegenüber“, erfährt eine weitere Enttäuschung: „Das ist der Geißbub von echtem Schrot und Korn“, der den „vornehme[n] Herr[n]“ erblickt hat und „sich mit dem trotzigen Gleichmuth eines Indianerhäuptlings nicht von der Stelle rührt“. (742) Dieser ‚indigene‘ König des Gebirgs ist „so recht eigentlich aus demselben Stoff gemacht, wie die gewaltigen Gebirgsmassen“, und „seine gehörnten Schützlinge“ wiederum zeichnet die „gleich verwegene Kletterlust“ aus wie ihren „Hüter“, der sich dank seiner „adler-

21 Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, FA 8, 725.



Abb. 2: Anonym, *Geißbube, eine verstiegene Ziege lösend*. Illustration zu Bitter, *Schweizer Alpen-Bilder* (1861).

artig“ geschärften Augen leichtfüßig „auf Pfaden“ bewegt, „die sonst kein Menschenfuß betreten, kein Auge nur entdeckt hatte“. (742) Dort also, wo das, was „der Cultur-mensch zu dem Unentbehrlichen zählt, nicht einmal dem Namen nach“ bekannt ist, fundiert ein mehr-als-menschliches Miteinander eine „Lebensstellung“, die nicht am materiellen, sondern am geistigen Reichtum ausgerichtet ist. (743) Die Natur ist hier „droben auf den sonnigen Höhen ein trefflicher Lehrmeister für [e]ine Phantasie“, die im sympoetischen Austausch mit den „räthselhaften Tönen und Stimmen“ der Bergwelt „schauerlich hübsche Geschichten von Berggeistern, weißen Gemsen und verwunschenen Alpen“ hervorbringt und so eine Natur-Dichtung im besten Sinne schafft: Sie ist gebunden an das Wunderbare einer Kindheit, die der erwachsene Geißbub verlassen muss, um dann immer wieder sehnsüchtig auf sie als seine „ei-

gentliche Heimat“ zurückzuschauen, bevor sie dem Erwachsenen, der als Jäger und Wilderer nicht mehr mit, sondern gegen die Natur agiert, „ein schweigendes Grab“ wird. (743–744)

Der dritte Artikel der Serie mit dem Titel *Die Gemsjäger* vertieft diese Perspektive, indem er zunächst einen ironischen Blick auf die übertriebenen Erwartungen wirft, die der „langbeinige Engländer, der leichtfüßige Franzose, der neugierige Yankee und selbst der gemüth- und phantasiereiche Deutsche“ aus seiner Heimat mitbringt: Die Entrüstung, „weil es der spröden Mutter Natur nicht gefällt, ihnen von zehn zu zehn Schritten eine neunhundert Fuß hohe Felswand zu präsentiren und darüber hinab einen donnernden Gebirgsstrom im kühnsten Bogen springen zu lassen, daß er in der Luft zerstäubt, wie etwa der Staubbach im Lauterbrunnen-Thale“, (Bitter, *Gemsjäger*, 267) zeigt das fundamentale Missverständnis des touristischen Begehrens. Zweifellos gibt es die Alpenidyllen, doch nicht als leicht konsumierbare Ware. Dass „der Anblick“ ohne „Mühe“, „Muth und einen schwindelfreien Kopf“ nicht zu haben ist und dass auch die heimischen Gemsjäger regelmäßig „Opfer ihres zur dämonischen Leidenschaftlichkeit hinaufgegipfelten Jagdtriebes“ werden (267–268), beglaubigt der Artikel mit Erlebnisberichten berühmter Gemsjäger über die katastrophal-tödlichen Dimensionen ihrer Leidenschaft. Betrachtet man das narrative Verfahren des Artikels, so wird jene paradoxe Ambivalenz deutlich, die dem Verhältnis von Idyllik und Tourismus eigen ist. Einerseits basieren die Katastrophenerzählungen auf einer narrativen Inszenierung der Alpenlandschaft, die in ihrer Rhetorik der Exotisierung – etwa der Schönheit und Anmut der „schnellfüßige[n] Antilope des Hochgebirges“ – sowie der Überwältigung – wenn diese „den mehrere tausend Fuß tiefen Abgrund unter sich“ hat und „um sich nichts als das blaue Aethermeer und den Geieradler, der einsam in diesem Ocean schwimmt“ (267) –, ebenso Teil einer Tourismuswerbung sein könnte und damit der touristischen Idyllensehnsucht weitere Nahrung gibt. Andererseits wird auch in diesem Artikel der Sündenfall einer Gegenwart angeprangert, in welcher die Menschen diesen „klugen schönen Thieren, die noch bis zu Anfang dieses Jahrhunderts selbst die weniger unzugänglichen Bergkämme so reizend belebten, mit so unerbittlicher Mordlust nachgestellt [haben], daß sie jetzt ganz zurückgedrängt sind in die wildesten Einöden“. (267) Das gewaltsame Vordringen des Menschen in die unberührte Natur und die touristische Kolonialisierung der Alpen werden auf diese Weise in ein Analogieverhältnis gesetzt. Allerdings, dies markiert der Schluss des Artikels, werden seine kultur- und zivilisationskritischen Dimensionen durch Strategien einer idyllisierenden Harmonisierung beschwichtigt, die auch die Idee der Nation mit dem ökonomischen Interesse des Tourismus zu vermitteln mag. „Mit der zunehmenden Bildung“ verschwänden auch die Gefahren in den Alpenregionen (278), und der Klage, dass „die Leichtigkeit der Verkehrsmittel“ eine „Verflachung des Volkes“ und eine

„Verwischung der urfrischen Naturwüchsigkeit der Bewohner früher abgeschlossener Thalschaften“ mit sich bringe, sei der kulturelle Fortschritt einer Versöhnung im Zeichen der eidgenössischen Nation entgegenzuhalten, weshalb „denn doch allmählich das sentimentale Gewinsel um eine nichts weniger als sanfte Vergangenheit verstummen [möchte].“ (279)

In dieser Logik widmet sich der vierte Artikel der Serie mit dem Titel *Die Wildheuer* der ‚erwachsenen‘ Welt einer Gegenwart, in der sich im Modus der Verschmelzung von touristischem und idyllisierendem Blick schöne Alpenbilder produzieren lassen. Mit dem Wildheuer eröffnet sich für den der Kindheitsidylle entwachsenen Geißhirten ein weiteres Berufsbild. (Abb. 3) Der im Tal stehende Tourist, so die zu Beginn narrativ erstellte Fiktion, kann die oft auch noch als Gemsjäger tätigen Wildheuer beobachten, die ihm sein Fernglas als heldenhaft-mutige Bezwinger aller Gefahren, welche die Alpenwelt bereithält, vor Augen führt.

Der Tourist sieht dann, wie das „echte Wildheuen“, das „eigentlich nur in der Urschweiz und da besonders noch in dem an furchtbar steilen, mit allen Schrecknissen der Natur ausgerüsteten Gebirgsstöcken des Glarnerlandes, dem Tödi und dem Vorderglärnisch, vor[kommt]“, vonstatten geht und warum es „die wettergehärtete Kraft und den schwindelfreien Kopf eines Mannes [erfordert], der dem Tode in's Auge blicken kann, ohne mit der Wimper zu zucken“. (Bitter, Wildheuer, 373–374) Was von unten besehen als „saftig grüne[s] Grasplätzchen“ wie ein typischer Idyllenort erscheint, ist für den Wildheuer ein „buchstäblich hoch gehängter Brodkorb“:

Ist in jenen kalten Regionen, wo selbst der letzte Baumwuchs aufgehört hat, und nur die Legföhre noch ein zwerghaftes, verkümmertes Dasein sich zu fristen vermag, endlich gegen Ende Juli nach kaum bemerkbarem Frühling der kurze Sommer eingetreten, so hat die scheinbar starre Natur auch auf jenen isolirten Plätzchen ein feines, kurzes, dünnhalmiges Gras hervorgetrieben [...]. (Bitter, Wildheuer, 372)

Mit der Zeit kommt Dynamik in die „scheinbar starre Natur“, und das Erzählen von dieser Dynamik transformiert zugleich die raue Alpenwelt. Überdies ist es eine Frage der Wahrnehmung, wie sie erscheint. Für den Touristen, der sie nur im ausschnitthaften Blick durch das Fernglas sieht, verkleinert sich das Majestätische und lebensbedrohlich Erhabene auf ein leicht konsumierbares, exotistisch anmutendes schönes idyllisches Bildchen:

Diese luftigen, mit unbewaffnetem Auge aber kaum erkennbaren Plätzchen nehmen sich, im Gegensatz zu der grauen, monotonen Farbe der öden Felswand gar hübsch und erquickend aus, denn sie leuchten, besonders wenn ein Gewitter im Anzuge ist, oder gar die niedergehende Sonne das Gebirge in goldenen Lichtglanz hüllt, bevor das eigentliche Alpenglühen eintritt, im brennendsten Smaragdgrün wie eine Oase im gelben Wüstensande. (Bitter, Wildheuer, 373)



Abb. 3: Illustration zu Bitter, *Schweizer Alpen-Bilder*. Nr. 4. *Die Wildheuer* (1862).

Die Erzählung verschmilzt den touristischen mit dem idyllisierenden Blick, transformiert die Bedrohlichkeit des Erhabenen in ein unbeschwert konsumierbares Schönes und stellt dabei auch die medialen Bedingungen einer solchen Transformation aus – die Gebundenheit des touristisch-idyllisierenden Blicks an eine Perspektive der Distanz.²² Dadurch gelingt es ihr zugleich, die Sphären des Heimatlichen und Fremden beziehungsweise der wahren und der touristischen Idylle getrennt zu halten und an der Fiktion einer ursprünglichen, vom Tourismus nicht kontaminierten Schweiz festzuhalten: Dem Touristen ist ein Erleben der „Urschweiz“ also immer schon verwehrt, er wird der Realität der rauen, unwirtlichen und gefährlichen Alpenwelt immer als Fremder gegenüberstehen und sein Glück wird immer an die

²² Grundlegend zur Medialität des touristischen Blicks vgl. Urry 1990 sowie MacCannell 2001.

Täuschungen des touristisch-idyllisierenden Blicks gebunden sein. Ihm steht der echte Wildheuer als Naturbursche und Abenteurer gegenüber. Dass Bescheidenheit, Naturverbundenheit und Heimatliebe das wahre Idyllenglück ausmachen und jenes Familienidyll garantieren, für das die *Gartenlaube* generell wirbt, illustriert der letzte Satz des Artikels:

Kommt dann noch dazu, daß der Wildheuer noch jung und unverheirathet ist, und daß zwei hellblaue Augen seiner Rückkehr sehnend entgegenschauen, daß so eine blondhaarige Lauscherin ihm mit den Augen das Herz und mit ordinärem Feuer die Butter schmilzt, so vermögen wir nicht einzusehen, warum er nicht zu den Glücklichen dieser Erde gezählt werden sollte. (Bitter, Wildheuer, 374)

Insgesamt macht die Alpenserie deutlich, dass *Die Gartenlaube* in der Art und Weise, wie sie sich mit dem Tourismus als Phänomen einer sich beschleunigenden Moderne auseinandersetzt, eine Doppelstrategie fährt. Sie öffnet sich der neuen Reiseform und ihrem idyllisierenden Wahrnehmungsdispositiv,²³ aber doch so, dass zum einen ein Spielraum für Ironie und Kritik bleibt und zum anderen beständig der drohenden Vermischung von Heimat und Fremde, von Natur und Kultur beziehungsweise von wahrer und touristischer Idyllik entgegengearbeitet wird. Die Analyse der narrativen Verfahren hat allerdings auch die Vergänglichkeit dieser „Arbeit der Reinigung“ erkennen lassen.²⁴

In dieser Perspektive ist abschließend auf den zweiten Artikel der Serie mit dem Titel *Meister Braun* einzugehen (Abb. 4). Über das Motiv des Kletterns und die Darstellung der Alpenlandschaft im Modus des Erhabenen schließt er an die übrigen Artikel der Serie an. Mit seinen populären Bären Geschichten schert er aber auch aus der Serie aus und soll als metareflexiver Beitrag zu dieser Problemstellung gelesen werden. Seine narrative Struktur stellt die trennende Reinigungsarbeit, hier zwischen mythisch-literarischem Wissen über den Braunbären und Kenntnissen des Naturforschers über die Gefährlichkeit dieses Raubtieres, geradezu aus. Der Fortgang des Artikels zeigt aber auch, wie hier nicht nur unterschiedliche Wissenssysteme konkurrieren, sondern auch, wie eine neue Mythe erstellt wird: Er präsentiert eine Art Mini-Serie mit exemplarischen Geschichten von Bären-Abenteuern, die er, wie auch das naturkundliche Wissen über Bären, aus Friedrich von Tschudis berühmtem *Das Thierleben der Alpenwelt*, übernimmt. Anders als von Tschudi anthropomorphisiert er jedoch seinen Bären, schickt ihn in die Sommerfrische und macht ihn so zum Akteur im Feld des Tourismus.

²³ Vgl. Schneider 2017, 3.

²⁴ Latour 1995, 20.



Abb. 4: H. Jenny, *Meister Braun auf dem Ziegenstalle*. Illustration zu Bitter, *Schweizer-Alpenbilder*. Nr. 2. *Meister Braun* (1862).

„Der gute Petz“, so heißt es einleitend, ist zwar „selbst bei uns, in dem schluchtenreichen schweizerischen Hochlande, bereits ein seltener, deswegen aber immer noch kein unbedingt gern gesehener Gast geworden, weil’s um die vortrefflichen Eigenschaften des zottigen, anscheinend so bauernhaft plumpen Burschen denn doch, bei Lichte besehen, hie und da bedenklich aussieht“; und auch wenn er „vor der unermüdlichen Beutelust der Jäger dieses Revieres sich in noch wildere und unzugänglichere Gebiete zurückziehen mußte, [...] ist er noch weit entfernt, so ganz wie Cooper’s letzter Mohikaner sein ganzes edles Geschlecht aussterben zu sehen“. (Bitter, *Meister Braun*, 68–69) Im Rekurs auf James Fenimore Coopers historischen Roman *Der letzte Mohikaner* (1826) über das gewaltsame Vordringen europäischer Siedler in Nordamerika werden Kolonialismus und Tourismus analogisiert. Wenn der Bär aus den einsamen Bergregionen in die Zivilisation vordringt, weil er „das Bedürfnis nach einer guten Mahlzeit“ hat, dann begibt er sich in Todesgefahr:

Freund Braun ist nämlich ein außerordentlich fein gebildeter Gastronom, und wenn er auch ein Ziegen- oder selbst Rinderlendenstück ungebraten verzehrt, so liebt er doch einen

Salat ohne Essig und Oel, aber von feinen, fetten Wiesenkräutern dazu, und vermißt dabei nur mit schwerem Verdruß eine Nachkost von Erdbeeren, Birnen, Trauben und besonders von süßem Honig, lauter Dinge, für die er zuweilen seinem Wirthe den warmen, weichen Pelzrock in Versatz lassen muß. (Bitter, Meister Braun, 69)

„Der gute Petz“ rückt verfahrenslologisch gesehen von der Seite der Natur ganz auf die Seite der Kultur. Er ist Freund, aber auch Tourist, weshalb zu erwägen ist, ob seine Genussucht nicht zur Bedrohung für die heimische Nahrungsversorgung werden könnte. Abgewehrt wird diese Bedrohung, indem die Bärengeschichte die Natur-Kultur-Grenze über die Vermittlung von Kenntnissen des Naturforschers darüber, wo die Bären heimisch sind und wohin sie ihren angestammten Lebensraum verlassen, wieder einzieht. Den anderen Artikeln der Serie vergleichbar ist auch hier eine doppelte Lesart möglich. Die vermittelten Kenntnisse können ebenso als touristische Information über die landschaftlichen Gegebenheiten und mögliche Ausflüge ins Umland wahrgenommen werden:

Ihren beständigen Aufenthalt nehmen die Bären mit Vorliebe in einsamen, zwischen steil abfallenden Gebirgswänden liegenden, schwer zugänglichen Schluchten, die bis fast zur Schneegrenze hinauf mit finsternem Nadelholz bewachsen sind. Von da aus aber machen sie, wie bereits bemerkt, oft sehr verwegene und weitgedehnte Spaziergänge in die bewohnten Gegenden, so z. B. vom Engadin aus durch die ganze Südkette der rhätischen Alpen und von da in's traubenreiche, milde Tessin hinunter, oder vom Einfischthale, wo es hinsichtlich feiner Leckereien nur sehr mittelmäßig bestellt sein mag, abwärts in die sonnigen Rebgeleude des Walliser Landes. (Bitter, Meister Braun, 69)

Auf der Basis solcher Überblendungen naturforscherlichen und touristischen Wissens gibt der Artikel eine ganze Reihe an Bärengeschichten zum Besten, die den Hunger der *Gartenlaube*-Leser:innen nach Abenteuer, launigen Possen oder eben nach Geschichten befriedigen sollen, die ihnen im wahrsten Sinne des Wortes einen Bären aufbinden. Für den letztgenannten Fall, das heißt „für Leute [...], die das Unglaubliche im Glauben zu leisten vermögen“, hat der Verfasser „extra“ eine Geschichte geschrieben, die mit der Erdbeere, die ikonographisch zum *hortus conclusus* gehört, als „Begleitpflanze Marias“ dargestellt und mit dem Topos der Kindheit verbunden wird, ein kanonisches „Idyllenzeichen“ ins Zentrum rückt.²⁵ Es ist die ebenfalls von Tschudi *Das Thierleben der Alpenwelt* übernommene „hübsche Geschichte von dem Bären, der einem Erdbeeren suchenden Mädchen die süßen Früchte aus dem Körbchen naschte und sich dann fort trollte, ohne dem Kinde das Mindeste zu Leide zu thun“. (Bitter, Meister Braun, 70)²⁶

²⁵ Frei Gerlach 2022, 406.

²⁶ Vgl. auch Tschudi, *Thierleben*, 370.

Dass solche Bären Geschichten im populären Wissen der Zeit breit verankert sind, zeigt überdies ein Artikel aus dem *Bremer Sonntagsblatt* von 1866, der ebenfalls auf von Tschudis Abhandlung und überdies auf Schillers *Räuber* Bezug nimmt.²⁷ Bären sind, naturkundlich betrachtet, wild, gefährlich, aber im Grunde gutmütig, und Bären Geschichten sind letztlich Idyllisierungen dieses naturkundlichen Wissens und haben auch darin, dass ironische und kritische Perspektiven zwar zulässig sind, aber spätestens am Ende der Artikel wieder vermittelnd eingehegt werden müssen, eine erkennbar moralische Funktion. Sie bieten einen konstitutiven Rahmen, innerhalb dessen mögliche Szenarien der Gewalt oder der Bedrohung von außen – auch jene vom Tourist verursachte, der in die heimischen Landschaften ein- und in die letzten Idyllen der Alpenwelt vordringt – thematisiert werden können. Auch die Rhetorik der Anthropomorphisierung, die den Touristen, der „seiner ganzen gewichtigen Anlage nach zu den behäbigen Philistern unter der sonst so beweglichen Sippschaft der Alpenthiere“ zu zählen ist, auf „sommerlichen Vergnügungsreisen“ präsentiert (Bitter, Meister Braun, 69), trägt zu dieser idyllisierenden Harmonisierungsstrategie bei. Die Rhetorik der Anthropomorphisierung ist aber auch ein ausgezeichnetes Beispiel für die Paradoxie, mit der die Artikel die Programmatik der *Gartenlaube* umsetzen: Sie veranschaulicht die Effekte eines narrativen Verfahrens idyllisierender Harmonisierung, das im erkennbaren Bestreben, sauber zwischen Natur und Kultur, Heimat und Fremde beziehungsweise Idyllik und Tourismus trennen zu können, beständig neue Vermischungen produziert.

4 Resümee

Der Aufschwung, den der Tourismus im neunzehnten Jahrhundert erfährt, ist in seiner Vielgestaltigkeit und in seinen ambivalenten Bewertungen in Artikeln der *Gartenlaube* abzulesen. Zur Geltung kommen dabei ebenso die unterschiedlichen Dimensionen, in denen sich die Transformation der Gattung Idylle in Figurationen des Idyllischen vollzieht. Dabei ist die Tatsache, dass in fiktionalen wie faktualen Texten des neunzehnten Jahrhunderts häufig die Begriffe ‚Idylle‘, ‚Idyll‘ und ‚idyl-

27 Vgl. dazu Mayer, Schicksale eines gefallenen Königs, 82: „So grimmig der angegriffene, gereizte Bär auch sein mag, so sanft, gutmütig und zutraulich zeigt er sich, wenn ihm der gute Humor nicht gestört wird. Die Worte des Räubers Moor bei Schiller: ‚Das Erbarmen ist zu den Bären geflohen!‘ gründen nicht auf Wahrheit. Der genannte Tschudi berichtet von einem Bären, der vor dem Geschrei eines Kindes Kehrt machte, als ob er das arme Ding nicht habe ängstigen wollen, und von einem anderen, der auf ein kleines Mädchen, daß im Gebirge Erdbeeren suchte, zulief, die Erdbeeren aus dem Körbchen naschte und dann ruhig seines Weges ging.“

lisch' verwendet werden, ein Indiz für den reflexiven Status, den der Umgang mit der Gattung sowie den damit implizierten Zuschreibungen hat. Die Idyllik des neunzehnten Jahrhunderts zeigt ein Bewusstsein davon, dass eine ausschließliche Orientierung an der Vergangenheit und eine einseitige Fokussierung der Idyllenkonzeption auf die Kategorie des Verlusts unzeitgemäß ist. Als reflexive Idyllik ist sie mithin auf ihren imaginären Gehalt sowie auf ihren Konstruktionscharakter hin transparent. Dies gilt für die Funktionalisierung der Idyllik für das *nation building* wie für den Regionaltourismus, und es gilt gleichermaßen für die Gestaltung von Familien- und Landschaftsidyllen. Sie werden narrativ so präsentiert, dass sie den Leser:innen wie gerahmte Bilder vor Augen stehen. Im Horizont des Tourismus übernimmt diese aufs Bild berechnete Idyllik wichtige Funktionen. Es betrifft zunächst die Erschließung neuer touristischer Ziele sowie die Vermarktung bereits erschlossener Landschaften und ihrer lokalen Bevölkerung. Es betrifft dann aber auch die Auswirkungen von Phänomenen der Verzeitlichung und Verräumlichung auf die Idyllik. Sie dringen vom Außerhalb ins Zentrum der Idylle ein, die zur touristischen Idylle wird. Im Zuge dieser Transformation enthält das stillgestellte Bild auch das Versprechen, jene idyllenspezifische Fiktion raumzeitlicher Stillstellung zu gewährleisten, die im Zuge moderner Beschleunigungs- und Dynamisierungsprozesse verloren zu gehen droht.

Um dies nachzuvollziehen, ist die Alpenwelt ein ausgezeichnete Bezugspunkt: Die Entwicklung vom traditionellen Reisen hin zum modernen Tourismus erschließt sich paradigmatisch über die veränderten, das heißt auch wissenschaftlich neu formierten Konstruktionen der Alpenidyllik; und umgekehrt ist die Touristifizierung der Alpen paradigmatisch für den Rechtfertigungsdruck, der auf der traditionellen (Alpen)Idyllik des achtzehnten Jahrhunderts lastet und in dessen Zuge die Literatur ihre einstige Vormachtstellung verliert. Die hier analysierten *Gartenlaube*-Artikel nehmen gegenüber der im achtzehnten Jahrhundert erstellten literarischen Fiktionalisierung der Alpenwelt als Ursprung der Idylle eine durchweg ambivalente Haltung ein. Sie reflektieren Verhältnisbeziehungen von Tradition und Moderne, von Heimat und Fremde sowie von Ökonomie und Ökologie. Ihre Einlassungen zum Verhältnis von Tourismus und Idyllik werden mithin im Wissen um die das neunzehnte Jahrhundert charakterisierenden Prozesse der Beschleunigung und um die unauflösbaren Verflechtungen des Globalen und Regionalen formuliert. Dieses Wissen konturiert die Rettungsversuche einstiger Alpenidyllik, welche Erzählungen darüber sind, dass sich die Alpenidylle entweder in zunehmend schwerer zugängliche und immer höher gelegene Regionen der Alpen zurückziehen oder ganz neue, regionale Idyllen erschließen muss. Mit dieser Orientierung an klassischen Idyllen-Topoi der Ursprünglichkeit

und Reinheit²⁸ tritt die strukturelle Affinität hervor zwischen diesem Rettungsnarrativ und dem bereits im neunzehnten Jahrhundert formulierten touristischen Paradox, dass die Karawane des Tourismus immer weiterziehen muss, da das touristische Begehren die paradiesisch-reinen Orte, auf die es sich richtet, zugleich zerstört.²⁹

Die Idyllisierung lässt sich von der Touristifizierung der Alpenlandschaft nicht trennen. Inwiefern beide Prozesse wesentlich medial und ökonomisch bedingt sind, illustriert die Konjunktur idyllischer Bildlichkeit. Bilder, die Tourist:innen als Landschaftsbild malen beziehungsweise mit Fernglas oder Fotoapparat festhalten, ebenso die häufig oval gestalteten Vignetten, die den Gehalt der *Gartenlaube*-Artikel illustrieren, sind stets auch Werbung für den Tourismus. Wenn jedoch die touristifizierte Landschaft als idyllische wahrgenommen werden soll, ist eine Perspektive der Distanz erforderlich. Nur sie kann die Anforderungen an die Ursprünglichkeit und Reinheit der Alpenidylle gewährleisten und deren touristische Kontamination verhindern. Das touristische Begehren, das auf das Sammeln authentischer Erfahrungen zielt, muss deshalb die in dieser Wahrnehmungsstruktur angelegte Täuschung verkennen oder sie bereitwillig akzeptieren. Touristische Idyllen wollen konsumiert werden, und die Wahrnehmung der touristifizierten Landschaft im Modus des Idyllischen macht das touristische zum selbstbezüglichen Subjekt im Sinne des von Timothy Morton beschriebenen romantischen Konsumismus.³⁰ Die in den Artikeln der *Gartenlaube* entworfene Alpenidylle – so lässt sich hier zusammenfassen – ist gerade in ihrer durchgängig zu beobachtenden Ambivalenz genuin modern: Sie formiert eine touristische Idylle, für die Aspekte des Medialen, Ökonomischen und Technologischen ebenso zentral sind, wie sie ein romantisiertes und politisiertes Heimatdenken zu erkennen gibt, das auf Modernisierungsprozesse sowie damit verbundene Krisen- und Verlusterfahrungen reagiert.

28 Vgl. Thums 2022b.

29 Pointiert dazu Friedrich Spielhagens Artikel zu Interlaken von 1864: „In diese einzig schöne, paradiesische Natur hat sich die Kunst, die Cultur eingenistet, so weit es ihr nur immer gelingen wollte; in diesem Tempe, das so schön ist wie ein Dichtertraum, stehen mächtige Hotels mit ihren Dépendancen wie ebenso viel prosaische Facta; in diesem Thal, das würdig scheint die Wiege der ersten Menschen gewesen zu sein, rauscht es von seidenen Kleidern, schimmert es von elegantesten Toiletten; durch dieses Eden rasselt und schnattert die wilde Jagd, die große unendliche Touristen-Karawane: Pferde, Kameele, Menschen, Affen und was sonst dazu gehört. Das ist es eben, was Interlaken die eigenthümliche und vielleicht ganz einzige Physiognomie giebt. Vielleicht nirgendwo sonst auf der Erde gehen Natur und Kunst so seltsam Hand in Hand, vermengen sich und vermischen sich auf eine so wundersame Weise [...].“ (Belvedere im Alpenlande, 458–459)

30 Vgl. zum „Romantic Consumerism“ Morton 2007, 115.

Bibliographie

Quellen

- [Anonym]. „Auf rother Erde“. *Die Gartenlaube* 32 (1864): 502–504.
- Berlepsch, Hermann Alexander. „Sennenleben in den Schweizeralpen“. *Die Gartenlaube* 3 und 4 (1860): 43–46 und 59–62.
- Bitter, Arthur. „Schweizer Alpen-Bilder“. *Die Gartenlaube* 47 (1861): 741–744.
- Bitter, Arthur. „Nr. 2. Meister Braun“. *Die Gartenlaube* 5 (1862): 68–71.
- Bitter, Arthur. „Nr. 3. Die Gemsjäger“. *Die Gartenlaube* 17–18 (1862): 267–270 und 278–280.
- Bitter, Arthur. „Nr. 4. Die Wildheuer“. *Die Gartenlaube* 24 (1862): 372–374.
- Fontane, Theodor. „Der Stechlin“. *Große Brandenburger Ausgabe*. Bd. 17. Hg. Klaus-Peter Möller. Berlin: Aufbau Verlag, 2001. (Zitiert als GBA)
- Jean Paul. „Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit [1804/1813]“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. VII–III. Hg. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015. (Zitiert als HKA)
- Mayer, Karl August. „Schicksale eines gefallenen Königs“. *Bremer Sonntagsblatt: Organ des Künstlervereins*. 14.11 (1866): 81–84 und 14.12 (1866): 89–94.
- Michelis, Arthur. *Reiseschule für Touristen und Curgäste*. Leipzig: Verlag von Adolf Gumprecht, 1869.
- Mendelssohn, Moses. [Besprechung von J.A. Schlegels „Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie“]. *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend V. Theil (85. und 86. Brief)*. Berlin: Friedrich Nicolai, 1760: 113–136.
- Schiller, Friedrich. „Über naive und sentimentalische Dichtung“. *Sämtliche Werke in 12 Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2008: 706–810. (Zitiert als FA)
- Spielhagen, Friedrich. „Ein Belvedere im Alpenlande“. *Die Gartenlaube* 29 (1864): 458–462.
- Steub, Ludwig. „Aus der Sommerfrische im bairischen Hochland“. *Die Gartenlaube* 41 (1864): 644–647.
- Stolle, Ferdinand und Ernst Keil. „An unsere Freunde und Leser!“ *Die Gartenlaube* 1 (1853): [1].
- Stolle, Ferdinand und Ernst Keil. „Zwei Schweizermädchen“. *Die Gartenlaube* 41 (1857): 567–568.
- Stolle, Ferdinand und Ernst Keil. „Alpenbilder. 1. Ein Sommersonntag im Alpenstädtchen Reichenhall“. *Die Gartenlaube* 23 und 24 (1860): 357–359 und 376–378.
- Tschudi, Friedrich von. *Das Thierleben der Alpenwelt: Naturansichten und Thierzeichnungen aus der Schweizer Alpenwelt*. 5. verbesserte Auflage. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von Weber, 1860.
- Veldes. *Eine Idylle aus den Julischen Alpen: Geschildert von Amand Freiherr v. Schweiger-Lerchenfeld. Mit 40 Illustrationen von Ladislaus Benesch*. Wien u. a.: A. Hartleben, 1889.

Forschung

- Bastian, Andrea. *Der Heimat-Begriff: Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der Sprache*. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Belgum, Kirsten. *Popularizing the Nation: Audience, Representation and the Production of Identity in Die Gartenlaube 1853–1890*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1998.
- Berbig, Roland und Dirk Götttsche (Hg). *Metropole, Provinz und Welt: Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013.

- Böschstein-Schäfer, Renate. *Idylle*, 2. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, 1977.
- Brunner, Christine. „Arabeske als Artikulation der Idylle: Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marlitt“. *Paradigmen des Idyllischen: Ökonomien – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solveig Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 111–134.
- Costadura, Eduardo und Klaus Ries. „Heimat: Ein Problemaufriss“. *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. Eduardo Costadura und Klaus Ries. Bielefeld: transcript, 2016: 7–23.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Eine Theorie des Tourismus“. *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*. Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962: 147–168.
- Faessler, Peter. „Reiseziel Schweiz: Freiheit zwischen Idylle und ‚großer‘ Natur“. *Reisekultur: Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*. Hg. Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff. München: Beck, 1991: 243–248.
- Frei Gerlach, Franziska. „Früchte“. *Handbuch Idylle*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: J.B. Metzler, 2022: 405–406.
- Göttsch, Silke. „Sommerfrische: Zur Etablierung einer Gegenwelt am Ende des 19. Jahrhunderts“. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 98 (2002): 9–15.
- Grabbe, Katharina und Christian Schmitt. „Nation“. *Handbuch Idylle*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: J.B. Metzler, 2022: 503–505.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. „sommerfrische“. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. <https://www.dwds.de/wb/dwb/sommerfrische>. (29. Dezember 2022)
- Hachtmann, Rüdiger. *Tourismus-Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Hackl, Wolfgang. *Eingeborene im Paradies: Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 2004: 58–64.
- Hipp, Alice. *Spätrealistische Positionierungspraktiken in Kulturzeitschriften der Gründerzeit (1870/71–1890): Geschäftsverhältnisse und Werkgestaltung vom Zeitschriftenabdruck zur Buchausgabe bei Fontane, Storm und C.F. Meyer*. Karlsruhe, 2019. DOI: 10.5445/1R/1000072870.
- Jablonski, Nils. *Idylle: Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019.
- Koch, Markus. *Nationale Identität im Prozess nationalstaatlicher Orientierung: Dargestellt am Beispiel Deutschlands durch die Analyse der Familienzeitschrift „Die Gartenlaube“ von 1853–1890*. Frankfurt a. M.: Lang, 2003.
- Köstlin, Konrad. „Reisen, regionale Kultur und die Moderne: Wie die Menschen modern wurden, das Reisen lernten und dabei die Region entdeckten“. *Tourismus und Regionalkultur. Referate der Österr. Volkskundetagung 1992 in Salzburg*. Hg. Burkhard Pöttler unter Mitarbeit von Ulrike Kammerhofer-Aggermann. Wien: Verein für Volkskunde, 1994: 11–24.
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. [1991] Übers. Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- MacCannell, Dean. „Tourist Agency“. *Tourist Studies* 1 (2001): 23–37.
- Mai, Andreas. „Touristische Räume im 19. Jahrhundert: Zur Entstehung und Ausbreitung von Sommerfrischen“. *Werkstatt Geschichte* 56 (2004): 7–23.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Pott, Andreas. *Orte des Tourismus: Eine raum- und gesellschaftstheoretische Untersuchung*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Schmitt, Christian. *Labiles Gleichgewicht. Vermittlungen der Idylle im 19. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn, 2022.

- Schneider, Sabine. „Einleitung: ‚Himmelfahrten des gedrückten Lebens‘. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus* Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2017: 1–12.
- Stockinger, Claudia. *An den Ursprüngen populärer Serialität: Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Stolz, Otto. „Das Wort ‚Sommerfrische‘“. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 159 (1931): 176–179.
- Thums, Barbara. „Einleitung: Fluchten aus dem Alltag. Räume der Sehnsucht zwischen Idylle und Tourismus“. *Sprache und Literatur* 50,1 (2021): 1–15.
- Thums, Barbara. „Ethik der Transformation: Das Modell ‚Idylle‘“. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form*. Hg. Robert Matthias Erdbeer, Florian Kläger und Klaus Stierstorfer. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022: 382–398. (Zitiert als 2022a)
- Thums, Barbara. „Reinheit“. *Handbuch Idylle*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: J.B. Metzler, 2022: 521–523. (Zitiert als 2022b)
- Urry, John. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage, 1990.
- Wöhler, Karlheinz (Hg.). *Touristifizierung von Räumen: Kulturwissenschaftliche und soziologische Studien zur Konstruktion von Räumen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Berlepsch, Hermann Alexander (Text) und anonym (Bild). „Sennenleben in den Schweizeralpen“. *Die Gartenlaube* 3 und 4 (1860): 43–46 und 59–62, hier 44. Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 2** Bitter, Arthur (Text) und anonym (Bild). „Schweizer Alpen-Bilder“. *Die Gartenlaube* 47 (1861): 741–744, hier 741. Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 3** Bitter, Arthur (Text) und anonym (Bild). „Schweizer Alpen-Bilder. Nr. 4. Die Wildheuer“. *Die Gartenlaube* 24 (1862): 372–374, hier 373. Zentralbibliothek Zürich.
- Abb. 4** Bitter, Arthur (Text) und H. Jenny (Bild). „Nr. 2. Meister Braun“. *Die Gartenlaube* 5 (1862): 68–71, hier 69. Zentralbibliothek Zürich.

Christine Lötscher

Mädchenfantasien. Idyllen bei Johanna Spyri

In der Mädchenliteratur des späten neunzehnten Jahrhunderts spielen Idyllen als Räume des Fühlens und der sentimentalen Imagination eine zentrale Rolle. Dabei zeigt sich in der Gestaltung der immer schon von Tod und Gewalt kontaminierten idyllischen Szenen, dass Räume weiblich kodierten Fühlens und Imaginierens als Widerstands- und damit als Denkräume gelesen werden können.¹ Insbesondere das Werk Johanna Spyris (1827–1901) ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Spyris frühe Publikationen aus den 1870er Jahren waren anonym publizierte erbauliche Erzählungen für ein weibliches Publikum; Auftragswerke, an denen sie sich auf Anregung des Bremer Pastors Cornelius Rudolf Vietor als Autorin versuchte. Vietor hatte Spyri als Tochter der erfolgreichen pietistischen Lyrikerin Meta Heusser-Schweizer und als potenzielle Erfolgsautorin von „frommen Geschichten“ entdeckt und setzte große Hoffnungen in ihr Talent.² Auch durch die Ehe mit dem Zürcher Stadtschreiber Bernhard Spyri (1821–1884) war Johanna Spyri Teil des pietistisch geprägten, konservativen Zürichs; eines Milieus, das in der seit den 1830er Jahren liberal geprägten Stadt weiterhin präsent und in dem die Sorge um die christliche Erziehung der Jugend so ausgeprägt war, dass die Autorin mit ihrem Schreiben einen Beitrag dazu leisten wollte.³

1 Idyllen als Mädchenfantasien

Johanna Spyris Schilderungen des Land- und Berglebens im späten neunzehnten Jahrhundert, insbesondere ihre Beschwörung einer harmonischen Existenz in und mit der Natur in den beiden *Heidi*-Romanen (1880/1881), haben den Ruf, die naturverbundene Existenz der Menschen in den Alpen gegenüber dem entfremdeten Leben in der Großstadt zu idealisieren. Sie werden auch in der Kinder- und Jugendliteraturforschung als Inbegriff der idyllisierenden Kinderliteratur wahrgenommen.⁴ In der Tat beginnt praktisch jeder Roman und jede Erzählung Spyris mit einer Landschaftsbeschreibung. Bevor die Figuren vorgestellt werden, bevor

1 Vgl. Schneider 2017, 1.

2 Schindler 2015, 107.

3 Vgl. Schindler 2015, 75.

4 Vgl. Schmideler 2023, 202.

sie überhaupt ins Bild kommen, evoziert die Erzählinstanz eine stimmungsvolle Szenerie, als zoomte eine Kamera aus einer Panoramaeinstellung erst langsam auf die menschlichen Protagonisten ein – ein Verfahren, mit dem der Heimatfilm später arbeiten wird. Mit ihren Beschreibungen einer immer schon kultivierten Natur ruft Spyri die bukolische Tradition auf: „Die Lärchen Bäume am Hügel standen im ersten jungen Grün und wiegten ihre leichten Zweige hin und her im frischen Frühlingwind.“ (Spyri, Arthur und Squirrel, 5) Mit diesem Satz beginnt der Roman *Arthur und Squirrel*; die Erzählung *Vom This, der doch etwas wird*, setzt folgendermaßen ein: „Wenn man von der hinteren Seite den Seelisberg hin ansteigt, kommt man auf eine Stelle wo die grüne Weide so frisch und glänzend an dem Abhang liegt, dass man fast Lust bekommt, sich dort unter die friedlich weidenden Tiere zu mischen, und auch einmal ein wenig von dem schönen weichen Gras zu versuchen.“ (Spyri, *Vom This*, 357) Andere Anfänge, etwa der Erzählung *Die Elfe von Intra* (1889), operieren mit Verfahren des Erhabenen, wobei auch hier die kultivierte Landschaft explizit als Bezugspunkt benannt wird: „In leuchtendem Schneeweiss ragten die hohen Gipfel der Simplonkette über die sonnige Straße hin, die bei Fondo Toce an den Lago Maggiore niedersteigt und an seinen blumigen Gestaden entlang gegen Intra hinführt.“ (Spyri, *Elfe von Intra*, 105) Damit scheint Spyri Bachtins Konzept der Idylle zu bestätigen:

Das Leben und seine Ereignisse sind organisch an einen Ort – das Heimatland mit all seinen Fleckchen und Winkeln, die vertrauten Berge, Täler und Felder, Flüsse und Wälder, das Vaterhaus – gebunden, mit ihm verwachsen. Das idyllische Leben mit seinen Ereignissen ist nicht zu trennen von diesem konkreten räumlichen Fleckchen, wo die Väter und Vorväter lebten, wo die Kinder und Enkel leben werden. Diese räumliche Mikrowelt ist begrenzt und genügt sich selbst; sie ist mit anderen Orten, mit der übrigen Welt nicht auf wesentliche Weise verbunden.⁵

Vor diesem Hintergrund entfalten sich idyllische Handlungskomplexe.⁶ Nirgends wird so viel gejauchzt, gesungen und gesprungen, wenn die Sonne über den Wiesen lacht, wie in Spyris kinderliterarischen Texten, die sich mit großer Entschiedenheit und oberflächlich gesehen epigonal ins Revival der bürgerlichen Idylle im neunzehnten Jahrhunderts einschreiben. Dies nicht nur durch die Bezugnahme auf bekannte Szenen, sondern vor allem auch, weil der Idyllenraum in ihren Texten die Funktion eines Reflexionsraums einnimmt⁷ und werkbiografisch gesehen von Anfang an auch ein Todesraum war, wie ich in diesem Beitrag herausarbeiten möchte; ganz ähnlich, wie Sabine Schneider dies in Bezug auf

⁵ Bachtin 2014, 160.

⁶ Vgl. Drath 2022, 55.

⁷ Vgl. Schneider 2017, 3.

Fontanes *Cécile* beschreibt: „Der beschworene Schutzraum der Idylle, in verschiedenen Zuschreibungen auf das weibliche Innere oder die Villenarchitektur des Grunewalds projiziert, ist längst zerrüttet von den Sozialpathologien der Gesellschaft – pathologisiert zur Neurasthenie im Fall der weiblichen Seele [...]“.⁸

Spyris Idyllen sind in ihrer Selbstreflexivität weit komplexer als ihr Ruf. Nur über das Medium Kind werden sie überhaupt erfahrbar und erzählbar; für die erwachsenen Figuren der Romane und Erzählungen ist das Paradies ein immer schon verlorenes. Die soziale Wirklichkeit, die Spyri zumindest zu Beginn ihrer Texte im Sinne einer märchenhaft gattungsspezifischen Mangelsituation beschreibt, ist denn auch keineswegs idyllisch. Wo man hinschaut, pfeift der Wind durch die lecken Dächer, ernähren sich alte Frauen von trockenem Brot, werden Familienväter beim Holzhacken von Baumstämmen erschlagen. Oft bricht durch Krankheit oder Tod eine Katastrophe in den ohnehin schon kargen Alltag ein, oder die Katastrophe ist, wie bei Heidi, bereits geschehen; dass Heidi nicht als Verdingkind endet, erscheint vor dem Hintergrund ihrer familiären Situation als ein Wunder. Denn ein soziales Auffangnetz existiert nicht; der zumeist bäuerlich geprägte Alltag ist immer schon prekär. Spyris Erzählungen ist das Wissen um die Unmöglichkeit, das Kind als Residuum des Idyllischen zu begreifen, wie es Davide Giuriato für die postromantische Ära herausarbeitet, immanent;⁹ und doch halten die Texte genau daran fest. Dieser Widerspruch, diese Unvereinbarkeit prägt die Texte, und sorgt dafür, dass die idealisierten Lebenswelten brüchig werden. Die heile bürgerliche Kleinfamilie kommt in Spyris Werk nur als unerreichbares Ideal vor. Ihre Familien haben, wie Heidi Schlipphacke gezeigt hat,¹⁰ mehr mit Solidargemeinschaften als mit auf Blutsverwandtschaft beruhenden Kernfamilien zu tun; reflektierte Idyllenräume zweiten Grades, die das Brüchige anerkennen.

Der Toni vom Kandergrund (1882), *Was Sami mit den Vögeln singt* oder *Moni, der Geißbub* (beide 1886) erzählen von Kindern, die unter ärmlichen Verhältnissen als Waisen oder Halbwaisen aufwachsen und schon früh arbeiten müssen. Moni hütet die Geißen eines ganzen Dorfes und singt dabei so vergnügt, dass man sich sein Glück kaum erklären kann. In dieser Hinsicht ähnelt er Heidi, deren Enthusiasmus für die Natur und die Bergwelt, die Geißen und das Rauschen der Tannen kaum biographisch begründet werden kann. Dies liegt daran, dass Spyris Kinderfiguren idealisierte Prototypen sind, in denen sich das bürgerliche Ideal von Kindheit manifestiert.¹¹ Ihre Aufgabe besteht darin, auch in tiefster Not und größter Verzweiflung immer an das Gute zu glauben – und dies nicht aus eigener

⁸ Schneider 2017, 1.

⁹ Vgl. Giuriato 2017, 131.

¹⁰ Vgl. Schlipphacke 2023, 75.

¹¹ Vgl. Giuriato 2017, 131.

Kraft heraus, sondern aus ihrer naturhaften Beziehung zu Gott. Allerdings zeigt sich hier ein auffallender Unterschied zwischen den Geschlechtern, der mit der Rollenverteilung in Bezug auf Arbeit zu tun hat. Bei den Jungen steht die freie Berufswahl im Vordergrund, bei den Mädchen die Verwirklichung im Sozialen, über die (meist nicht oder nicht mehr vorhandene) Kernfamilie hinaus. Während Toni, der ganz allein eine Kuhherde hüten muss, obwohl er ein begabter Kunstschneider ist, und Vinzi aus dem Roman *Einer aus dem Hause Lesä* (1894), der Musiker werden möchte, aber den Hof des Vaters übernehmen soll, angesichts von Notsituationen verzweifeln und schließlich auf fremde Hilfe angewiesen sind, um ihren eigenen Weg gehen zu können, sind Spyris Mädchenfiguren viel besser in der Lage, auf ihre Umwelt verändernd einzuwirken. Angesichts der sozialen Realität Ende des neunzehnten Jahrhunderts mutet dies geradezu fantastisch an. Tatsächlich artikuliert sich darin eine utopische Position, denn die Texte trauen der weiblichen Arbeit für die Gemeinschaft – heute würde man von Care-Arbeit sprechen – wesentlich mehr transformatives Potential zu als den Versuchen der männlichen Kinder, einen Ort im Arbeitsleben zu finden. Hier artikuliert sich Spyris konservative Position in Bezug auf die Frauenbewegung, die sie im Jugendroman *Sina* (1884) explizit durchspielt. Sina träumt davon, Medizin zu studieren, einen Beruf zu lernen, „wo ich meine ganze Lebenskraft und mein ganzes Interesse einsetzen kann und der mir bleibt für immer.“ (Spyri, Sina, 52) Sie setzt ihren Willen auch durch gegen den guten Rat der Großmutter, die zu bedenken gibt:

[... W]enn du dein ganzes Interesse und deine Lebenskraft in deinen Beruf setzen würdest und du wolltest doch einmal dein eigenes Haus haben, wie käme es dann? Vor lauter Beruf ginge in deinem Haushalt alles drunter und drüber, denn Tag und Nacht, zu jeder Zeit müßtest du laufen, wohin du gerufen wirst, du wolltest ja doch dann eine begehrte Ärztin sein, nicht eine, die niemand braucht. (Spyri, Sina, 53)

Der Roman endet mit Sinas Erkenntnis, dass die Großmutter recht hatte und dass weibliche Selbstverwirklichung doch darin besteht, im häuslich-familiären Bereich tätig zu sein:

Für Sina war zur Wirklichkeit geworden, was ihr in ihren Träumen als das Schönste vorge-schwebt: sie hatte die Macht, das Leben des Mannes zu erhellen, zu stützen, froh und reich zu machen, der seine Kräfte ohne Schonung zum Heil für so Viele anwandte. Daß der Weg, den sie gefunden und der sie so glücklich machte, ein Weg nach dem Herzen der seligen Großmutter war, wußte Sina und es war ihr ein besonders lieber Gedanke. Der Geist der Großmutter sollte auch in ihrem Hause walten, das war ihr inniger Wunsch. Ihr Mann theilte ihn, war es doch derselbe Geist, der in seiner ihm unvergeßlichen Mutter lebte. (Spyri, Sina, 231)

Darin, dass die beiden Sphären Lohnarbeit und Care-Arbeit für Spyri vollständig getrennt und jeweils einem Geschlecht zugeordnet sind, zeigt sich ihre konservative politische Haltung. Und doch regt sich in ihren Texten ein Widerstand gegen das Modell, das sie so vehement vertritt, indem Sypri's Mädchen immer wieder aufs Neue aufbegehren gegen die Geschlechterrollen, die für sie vorgesehen sind, in einer nie abbrechenden Serie von Wiederholung und Variation der Geschichte, die in *Sina* bis zu Eheschließung und Familienglück durchexerziert wird. Hier realisiert sich paradigmatisch, was Marie Drath über Idyllen als populäres Phänomen schreibt: „Idyllen stehen nicht für sich allein. Sie brauchen den Zusammenhang der Reihe oder Serie.“¹²

Die Szenen mit wild spielenden oder transgressiv träumenden Mädchen in der Natur lassen sich als Serie von widerständigen Kapseln lesen.¹³ Dabei bringt Spyri ein Verfahren zum Einsatz, das ich mit dem Begriff Mädchenfantasien umschreiben möchte. Idyllische Szenen erscheinen in Verbindung mit Mädchenfiguren, in denen sich Projektionen *auf* Mädchen mit Selbstermächtigungsfantasien *von* Mädchen überlagern. Serialität ist hier nicht als Spiel von Schema und Variation zu verstehen; es geht nicht um Wiederholung *mit* Differenz, sondern um Wiederholung *als* Differenz.¹⁴

2 Mädchenfantasien und Serialität

Das Grundmuster der Idylle als sentimentaler Imaginationsraum begleitet Sypri's Werk von ihrem allerersten Text an. In der Sypri-forschung gilt die Erzählung *Ein Blatt auf Vronys Grab* (1871) als erste Fingerübung von geringer literarischer Qualität; die unglückliche Vrony, die ihrem Begehren rückhaltlos nachgibt und zu spät merkt, dass sie in der Ehe mit einem gewalttätigen Mann gefangen ist, schliesslich zu Gott findet und ihr Schicksal annimmt, ist autobiografisch geprägt und inspiriert von einer Jugendfreundin, mit der Spyri auf dem Hirzel aufgewachsen ist.¹⁵ Die zentrale Figuration der Erzählungen, betont Regine Schindler, sei religiös motivierte Wohltätigkeit:

Es ist offensichtlich: Die frühen Geschichten von Johanna Spyri, alle für Erwachsene geschrieben, passen in die Welt, die sie mit Bertha von Orelli [einer pietistischen Freundin, die in Zürich einen Salon führt, CL] verbindet: Es geht immer wieder um Menschen, die der

¹² Drath 2022, 55.

¹³ Vgl. Lötscher 2022, 240.

¹⁴ Vgl. Bronfen/Frey/Martyn 2016, 9–10.

¹⁵ Vgl. Schindler 2015, 83.

Erweckungsbewegung nahestehen, die sich der Diakonie und karitativen Aufgaben widmen und die in ihrer Religiosität vor allem das Annehmen von Leiden, das Eingestehen ihrer Schuld ernst nehmen.¹⁶

Als ebenso leidenschaftliche wie präzise Leserin hatte Spyri ein ausgeprägtes Gefühl für die Genrekonventionen¹⁷ und verstand sich darauf, die eng gesteckten Grenzen der Erbauungsliteratur, des Mädchen- beziehungsweise Kinderromans nicht nur zu respektieren, sondern so herauszustellen, dass das Muster als Meta-reflexion des beschränkten gesellschaftlichen Spielraums von Kindern, insbesondere Mädchen, und Frauen gelesen werden kann. Daraus entsteht wiederum ein für Spyris Texte spezifisches, sich seriell reproduzierendes Muster, das in *Ein Blatt auf Vrony's Grab* etabliert wird – und für das die Idylle als ambivalente Imaginations- und Reflexionsfigur eine zentrale Rolle spielt.

Dass Johanna Spyri eine streng gläubige, konservative Frau war und dies auch deutliche Spuren in ihren Texten hinterlassen hat, ist, wie gesagt, unbestritten. Religion spielt grundsätzlich eine wichtige Rolle, Kirchenlieder werden mit Inbrunst gesungen, und auch wenn die Erzählungen und Romane mit widerständigen Kapseln gespickt sind, bleibt die soziale Ordnung erhalten oder wird am Ende wiederhergestellt. Alles findet seinen gottgewollten Platz; Frauen und Männer, Arme und Reiche sind da, wo sie hingehören. Nur, dass am Ende alle etwas solidarischer, empathischer und glücklicher sind als zu Beginn. Doch auch hier glühen die subversiven Kapseln: Die Art, wie Spyri soziale Missstände beschreibt, wie sie die Folgen von sozialer Ungleichheit und Kinderarbeit schildert, steht in einem gewissen Widerspruch zur *deus-ex-machina*-Dramaturgie, die häufig einsetzt, wenn Kinder in Not gerettet werden sollen – sei es, wie in *Heidis Lehr- und Wanderjahren* (1880), durch das beherzte Eingreifen des Doktors in Frankfurt, als Heidi an Heimweh zu zerbrechen droht, oder, wie in *Der Toni vom Kandergrund*, durch die Wohltätigkeit einer reichen Dame aus Genf, die wie aus dem Nichts auftaucht.

Doch bevor ich detailliert auf Spyris idyllische Mädchenfantasien eingehe, möchte ich das kinder- und jugendliterarische Feld in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kurz umreißen. Parallel zum von Bourdieu konstatierten hohen Autonomiegrad des allgemeinliterarischen Feldes¹⁸ vollzog sich in der heteronomen Literatur eine Ausdifferenzierung der Zielgruppen. Kinder und Jugendliche wurden als separate Zielgruppen adressiert und es entstanden geschlechtsspezifi-

¹⁶ Schindler 2015, 83–84.

¹⁷ Vgl. Rutschmann 2004, 91.

¹⁸ Vgl. Bourdieu 1999, 346.

sche Genres.¹⁹ Zentral ist in diesem Zusammenhang auch die Verkoppelung von Genre, Geschlecht und dem Populären, namentlich die Stigmatisierung des seriellen sentimental Erzählens. Heike Paul hat in ihrem Aufsatz zum *Geschlecht der Serie* herausgearbeitet, wie in Serie konsumierte sentimentale Erzählungen und Romane im Lauf des neunzehnten Jahrhunderts immer stärker vom „Stigma des Trivialen, Populären, ja, um es deutlich zu sagen: des Weiblichen“²⁰ umweht waren:

Es waren die Leserinnen, die [...] seriell publizierte fiktionale Texte zu einem Erfolgsmodell haben werden lassen [...]. Die Verknüpfung von Serialität und Weiblichkeit war bereits damals so prominent, dass sich Zeitkritiker Sorgen um die vermeintlich lesesüchtige Frau machten, welche die nächste Folge ihres aktuellen Lieblingsromans fast dringender zu benötigen schien als Nahrung und Schlaf.²¹

Weiter zeigt Paul auf, wie die gerade für die kinder- und jugendliterarische Produktion zentrale Debatte um Lesesucht und Lesewut zur Stigmatisierung des Seriellen beitrug:

Die kulturellen Ängste (der Männer) angesichts der weiblichen Lesewut schlägt sich in fiktionseindlichen Polemiken nieder, die das Suchtpotenzial serieller Erzählungen beklagen, über welche die Frau (meist war hier von der weißen Frau der Mittelklasse die Rede) ihre Pflichten vergaß oder nur schlecht und beständig abgelenkt erledigte. Gleichzeitig wurden dabei die scheinbare Minderwertigkeit der Texte und die vermeintliche intellektuelle Minderwertigkeit der Frau in einen wechselseitigen Begründungszusammenhang gestellt.²²

Auch vor diesem Hintergrund ist der Fall Spyri besonders interessant. In Bezug auf populäre Genres und Serialität versuchte sich Spyri an einem Kompromiss, indem sie pädagogisch wertvolle Plots mit Mädchenfantasien spickte und so einen Weg fand, um den Selbstgenuss bis zum Selbstverlust im Fantasieren zugleich zu kritisieren und zu zelebrieren. Die Herkunft aus dem Umfeld der religiösen Erbauungsliteratur und das seriöse Image, das sie umgab, trug zur Akzeptanz bei ihrer erwachsenen Leserschaft bei.

¹⁹ Vgl. Wilkending 2002.

²⁰ Paul 2016, 151.

²¹ Paul 2016, 151.

²² Paul 2016, 151.

3 Die Idylle im Figurationsprozess: *Ein Blatt auf Vrony's Grab* (1871)

Die Erzählung beginnt mit der Rückkehr der homodiegetischen Erzählerin in die Stadt nach einem Urlaub in den Bergen. Als sie eine Freundin besuchen will, im „Krankenhaus vor der Stadt“, erfährt sie von deren Tod. „Sie schläft schon drüben“, informiert sie die Diakonissin an der Pforte – drüben auf dem Friedhof, und drüben im Jenseits, in einer Welt, von welcher der Text nicht ganz überzeugend behauptet, sie sei besser als die hiesige. (Spyri, *Vrony's Grab*, 5) Die namenlose Erzählerin macht sich daraufhin auf den Weg zum Friedhof, ein tristes Grab erwartend, und trifft überraschend eine idyllische Szene an:

Die Abendsonne warf ihre letzten Strahlen auf den grünen Grabhügel, und drüben leuchteten die Schneeberge wie ehemals, da sie mit mir in der Abendsonne über die Hügel streifte, die nun zur Ruhe gegangen war. Wie lag damals das Erdenleben so reich vor uns, so weit und voll unbekannter Herrlichkeit! (5)

Es ist bezeichnend, dass die Idylle bei Spyri von Anfang an von Tod und Vergänglichkeit gezeichnet ist, das irdische Leben aber auch transzendiert. Die Erzählerin wird im Folgenden aber gar nicht durch Vronys Tod, sondern vielmehr durch die idyllische Stimmung am Grab von ihren Erinnerungen an die gemeinsame Jugend eingeholt. Die Geschichte der gemeinsamen Kindheit, die sie erzählen wird, soll in einer selbstreflexiven Wendung als Blatt auf dem Grab an die Tote erinnern: „Ich will ein Blatt auf dein Grab legen; vielleicht liest es Einer und freut sich dann mit mir, daß du nun gefunden: ‚Zur Ruh‘ ein Bettlein in der Erd‘.“ (6)

In der nächsten Szene sitzen die beiden Mädchen im Schulzimmer in dem Bergdorf, in dem sie aufwachsen, und schauen aus dem Fenster:

Da ich den äußersten Platz auf unserer Bank ganz nahe am Fenster hatte, so schaute ich meistens über die grüne Wiese hin, wo der Sonnenschein so warm am Boden lag und wo die weißen Schmetterlinge so wonnig in die blaue Luft stiegen – und weiter hinaus nach dem schmalen Wiesenwege, der den Hügel hinunter führte unter den Eschen durch, wo der Wind so herrlich über Einem rauschte. Wenn man nur darunter stände! (8)

Der grüne Grabhügel in der Rahmenerzählung nimmt Bezug auf die grüne Wiese, die allerdings keine Ruhe verspricht, sondern durch das Rauschen der Bäume – ein wiederkehrendes Motiv bei Spyri, mit dem sie implizit, in *Vrony* jedoch explizit, Bezug auf Goethe nimmt – Unruhe, Bewegung und Abenteuer. Die beiden Mädchen teilen die Sehnsucht nach grünen Wiesen und rauschenden Wipfeln, wobei Vrony als Tochter des Küsters – die Mutter ist tot – in weniger privilegierten Verhältnissen aufwächst als die Erzählerin. Nach der Schule muss sie den

Haushalt besorgen und Heimarbeit am Spinnrad leisten, und sobald der Unterricht zu Ende ist, stürmen sie hinaus:

O welche Töne glückseliger Befreiung hatte doch jene Vier-Uhr-Glocke, die täglich ersehnte! Dann ging die Thür auf, und hinaus stürmten wir in den Abendwind, zu jauchzen und zu lachen endlich in ungehemmten Strömen. Am spätern Abend fanden wir uns gewöhnlich noch einmal zusammen, wenn der Tag sich neigte; da hatte Vrony noch einen freien Moment. Dann rannte ich den Hügel hinunter. Auf dem Rasenplatz bei der Kirche erwartete mich Vrony. Dann kletterten wir auf die Kirchhofsmauer und sprangen auf der andern Seite hinunter auf den Weg und rannten davon über die Wiesen nach dem Nasensitz, wo die Eschen rauschten, und der Himmel gegen den Abend golden glühte. Drüben standen die dunkeln Felsenspitzen des Pilatusberges auf dem lichten Abendhimmel, und die Hügel umher lagen so lockend grün im Abendschein. Dann tönte die Betglocke von der nahen Kirche herüber; wir standen still und lauschten und schauten nach dem verglimmenden Licht fern hinter den Felsenzacken. (9–10)

Was Vrony in den Augen der Erzählerin so besonders macht, ist ihr Hang zum Poetischen und ihre Fantasie, die sie „wohl unmittelbar aus der Poesie weckenden Natur“ gewonnen hatte: (12)

Der Abend war wunderbar mild und lieblich; über uns ging ein leiser Windhauch durch die Zweige der Eiche, und unter uns rauschte die frische Stille ihre Wellen in's Thal hinab. Nun ging die Sonne hinter dem fernen Jura hinab, und die Gipfel der Schneeberge vor uns fingen an zu glühen. Vrony schaute unverwandt darauf hin. (14–15)

Und dann vollzieht sich die entscheidende Bewegung in Spyris Idylleninszenierung. Die Schönheit des gegenwärtigen Augenblicks entzündet in Vrony die Sehnsucht nach einem anderen Ort, und auch hier drückt der Einfluss von Spyris Goethe-Lektüre durch. Dass Heidi Züge von Mignon trägt, hat Bettina Hurrelmann herausgearbeitet,²³ doch dass Vrony im Figurationsprozess von Heidi eine Zwischenstufe verkörpert, wurde bisher nicht wahrgenommen:

„Was glaubst Du, das hinter den hohen Bergen liegt?“ fragte sie plötzlich, und ohne eine Antwort abzuwarten fuhr sie gleich fort: ‚Sieh‘, wie das leuchtet! Ich glaube, dort hinten liegt ein großes, warmes Land, wo immer die Sonne scheint und schöne Gärten stehen mit rothen Blumen und goldgelben großen Aepfeln. Einmal habe ich das gelesen. Dort giebt es keine kleinen Häuser, wie bei uns, und so dunkle Stuben, wo man am Spulrad sitzen muß. O, ich wollte, ich könnte gleich dort hinüber fliegen über den leuchtenden Schneeberg, und ich flöge nie mehr zurück!‘ (15)

Die idyllischen Szenen lösen hier poetische Fantasien aus, die doppeldeutig erscheinen; analog zur Bemerkung der Diakonissin zu Beginn der Erzählung. Vor dem

²³ Vgl. Hurrelmann 1995.

Hintergrund von Vronys tragischer Lebensgeschichte lässt sich die Sehnsucht nach einem Ort jenseits des leuchtenden Schneebergs als Ausdruck von Todessehnsucht deuten – gleichzeitig sind die intertextuellen Bezüge zur Italiensehnsucht nicht zu übersehen. Wie sehr Spyris spätere Mädchenfiguren, allen voran Heidi, Teil einer Figuration sind, zu der die Erfahrung des Idyllischen als imaginations- und poesie-auslösender Moment unbedingt gehört, lässt sich im Verhältnis zwischen der Erzählerin, Vrony und dem Idyllischen nachvollziehen. Dass die Naturerfahrung Vrony in einen beinahe halluzinatorischen Zustand versetzt, erfahren wir von der Erzählerin, die diese Geschichte Jahre später auf der Basis ihrer Erinnerungen erzählt – und zwar in einer ganz bestimmten narrativen Form. Dass Vronys Lebensgeschichte, aufgeschrieben von der langjährigen Freundin, das fehlende Kreuz oder den Grabstein auf dem Friedhof ersetzen soll, zwingt die Erinnerungen in einen Zusammenhang von Ursache und Wirkung, Schuld und Sühne – oder anders gesagt: Vronys Geschichte wird als pietistische Spielart einer Heiligenlegende erzählt. Darin artikuliert sich eine weitere Mädchenfantasie, und zwar imaginiert die Erzählerin Vrony als potentielle Dichterin. Sie lockt mit ihren Fragen nicht nur aus Vrony heraus, dass diese Lieder erfinden und singen möchte – „Ich wollte in einem schönen Garten sitzen, wo die fremden Blumen duften, und eine Harfe wollte ich haben, dann würde ich schöne Lieder machen und singen den ganzen Tag“ (16) –, sondern lässt sie ein Lied vortragen, das als eigene Dichtung vorgestellt wird, bei dem die Leserinnen und Leser der Erzählung aber wissen, dass sie es mit einem leicht abgewandeltes Goethe-Zitat zu tun haben:

„Die Vöglein schlafen im Walde!
Warte nur, balde, balde
Schläfst auch du!“ (17)

Was am Ende bleibt – ein Blatt auf Vronys Grab –, ist ein Text, der unterschiedliche Lektüren zulässt. Die Erzählung lässt sich auch als Initiationsgeschichte einer Autorin lesen, die über und durch die Trauer um ihre tote Freundin zum Schreiben kommt, wobei die Tote als abgespaltener Teil der intradiegetisch Schreibenden gedeutet werden kann.

In der Folge arbeitet sich Spyri weiter an idyllischen Szenen als Mädchenfantasien ab, löst sie aber zunehmend und zumindest teilweise aus dem religionspädagogisch-erbaulichen Kontext. Zudem nimmt sich die Erzählerin aus den Erzählungen heraus und entfernt sich immer mehr vom bekenntnisthafter-autobiografischen Schreiben. Mädchenfiguren wie Heidi oder Cornelli (*Cornelli wird erzogen*, 1890) werden zu Medien, die dazu beitragen, die göttliche Ordnung im verkommenen irdischen Alltag zu etablieren und das soziale Zusammenleben zu verbessern. Dadurch, dass die Mädchenfantasien in einen kinderliterarischen Kontext transferiert werden, verschiebt

sich ihre transgressive Sehnsuchtsenergie weg von Sexualität und Tod. Ins Zentrum rückt die Verkoppelung von Idylle und Kindheit.²⁴ Spyris populäre Erzählungen operieren mit dem bürgerlichen Familienidyll und der Rolle des Kindes darin, verschieben das sexuelle Begehren jedoch in eine andere Serie von weiblich-kindlicher Körpererfahrung in der Natur.

4 Idylle als utopische Fiktion: Heidi

Als Heidi zu Beginn von *Heidis Lehr- und Wanderjahre* von ihrer Tante Dete auf die Alp zum Öhi geschleift wird, ist die Gemeinschaft im Dörfli von Zwist und Zwietracht geprägt. In einer der berühmtesten Szenen des Klassikers reißt sich Heidi auf dem Weg zum Alpöhi die vielen Kleiderschichten vom Leib, die Dete ihr angezogen hat. Auch hier entsteht die idyllische Szene mit dem Geißpeter und seiner Herde über die Bande. Erst nachdem Heidi das idyllische Potential erkennt und sich, ein Kleidungsstück nach dem anderen hinter sich lassend, in ein Mitglied der Herde verwandelt, lässt sich die Berglandschaft als Idylle beschreiben:

Unterdessen rückten die Kinder auf einem großen Umwege heran, denn der Peter wusste viele Stellen, wo allerhand Gutes an Sträuchern und Gebüsch für seine Geißen zu nagen war; darum machte er mit seiner Herde vielerlei Wendungen auf dem Wege. Erst war das Kind mühsam nachgeklettert, in seiner schweren Rüstung vor Hitze und Unbequemlichkeit keuchend und alle Kräfte anstrengend. Es sagte kein Wort, blickte aber unverwandt bald auf den Peter, der mit seinen nackten Füßen und leichten Höschen ohne alle Mühe hin und her sprang, bald auf die Geißen, die mit den dünnen, schlanken Beinchen noch leichter über Busch und Stein und steile Abhänge hinaufkletterten. Auf einmal setzte das Kind sich auf den Boden nieder, zog mit großer Schnelligkeit Schuhe und Strümpfe aus, stand wieder auf, zog sein rotes, dickes Halstuch weg, machte sein Röckchen auf, zog es schnell aus und hatte gleich noch eins auszuhäkeln, denn die Base Dete hatte ihm das Sonntagskleidchen über das Alltagszeug angezogen, um der Kürze willen, damit niemand es tragen müsse. Blitzschnell war auch das Alltagsröcklein weg, und nun stand das Kind im leichten Unterrockchen, die bloßen Arme aus den kurzen Hemdärmelchen vergnüglich in die Luft hinausstreckend. Dann legte es schön alles auf ein Häufchen, und nun sprang und kletterte es hinter den Geißen und neben dem Peter her, so leicht als nur eines aus der ganzen Gesellschaft. (Spyri, *Heidis Lehr- und Wanderjahre*, 13)

In weiteren Szenen mit Peter und den Geißen lernt Heidi einerseits, wie es sich auf der Alp lebt, andererseits bieten die idyllischen Szenen Raum für die Subjektivierung des Kindes in Verbindung mit Landschaft, Pflanzen und Tieren. Mit Jack Halberstam könnte man von einer ‚Verwilderung‘ sprechen, wenn Heidi sich wie

²⁴ Vgl. Giuriato 2017, 118.

eine Geiß benimmt – was ihr später von Fräulein Rottenmeier auch entsprechend vorgehalten wird.²⁵

Zu Beginn von Spyris zweitem Heidi-Roman, *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, wird wiederum ein Morgen auf der Alp beschrieben. Unterdessen hat Heidi einen Kompromiss zwischen Verwilderung und Kultivierung gefunden, dessen Charakterisierung in dieser Szene viel Raum gegeben wird. Im Vordergrund steht die Verbindung der kindlichen Protagonistin mit der Natur, den Tannen, die sie durch ihr Rauschen zum Spiel herauslocken, und durch die Geißenherde, die Heidi auch hier aufnimmt, als sei sie selbst eine Geiß. In der Beschreibung dieser Dynamik ruft Spyri Szenen aus dem ersten Band auf; die Verbindung Heidis zu den Bäumen und zum Wind etwa erscheint als geradezu magisch-verführerisches Phänomen:

Das Frührot glühte über den Bergen, und ein frischer Morgenwind rauschte durch die Tannen und wogte die alten Äste mächtig hin und her. Das Heidi schlug seine Augen auf, der Ton hatte es erweckt. Dieses Rauschen packte das Heidi immer im Innersten seines Wesens und zogen es mit Gewalt hinaus unter die Tannen. [...] [J]etzt lief das Heidi unter die Tannen und hüpfte vor Freuden über das Tosen und Sausen da droben unter den wogenden Ästen herum, und bei jedem neuen Windstoß und lauten Wipfel brausen jauchzte es auf vor Wonne und sprang noch ein wenig höher. (Spyri, *Heidi kann brauchen*, 13)

Die Tiere hingegen werden als Freunde bezeichnet, insbesondere die beiden Geißen namens Schwänli und Bärli:

Als das Heidi seine Freunde erblickte, kam es herangesprungen und fasste sie beide um den Hals, begrüßte sie zärtlich, und sie meckerten fröhlich und zutraulich, und jede von den Geißen wollte dem Heidi mehr Zuneigung beweisen und drückte ihren Kopf noch immer näher an seine Schultern heran, sodass es zwischen den zweien fast zerdrückt wurde. [...] Gleich war das Heidi wieder mitten in dem Rudel drin, und vor lauter stürmischen Begrüßungen wurde es hin und hergeschoben und dann schob es wieder ein wenig, denn es wollte zu dem schüchternen Schneehöppli vordringen, das ja von den Größeren immer wieder weggedrängt wurde wenn es dem Heidi entgegenstrebte. (Spyri, *Heidi kann brauchen*, 15)

Doch Heidi widersteht dem Drang mit der Herde mitzulaufen und macht sich in der Alphütte zu schaffen. Doch offensichtlich ringt das Pflichtgefühl in Bezug auf die Hausarbeit mit der Lust, Teil der Dynamik vor der Haustür zu sein: „Aber es währte gar nicht lange, so sauste es draußen so mächtig durch die Tannen, dass es dem Heidi in alle Glieder fuhr, es musste schon wieder hinaus und ein wenig mithüpfen, wenn alle Zweige da oben hin und her wogten und rollten.“ (Spyri, *Heidi kann brauchen*, 15)

²⁵ Vgl. Halberstam 2020.

Denn Heidis Glück, Teil der Natur zu sein, das hier so eindringlich geschildert wird, steht in hartem Kontrast zur melancholischen Präsenz des Doktors aus Frankfurt, die in die Alpidylle einbricht – und erfahrbar macht, dass diese nicht nur prekär, sondern auch eine Frage der Perspektive ist; ohne das Kind ist sie nicht zu haben. Der Doktor, obwohl Teil derselben Szene wie Heidi, befindet sich in einer ganz anderen Wirklichkeit: „Im Gefühl seiner Einsamkeit war er unter tief sinnigen Gedanken den Berg hinauf gestiegen und hatte noch nicht einmal gesehen, wie schön es um ihn hier war und dass es immer schöner wurde.“ (Spyri, Heidi kann brauchen, 18)

Der Doktor überbringt Heidi die unerfreuliche Nachricht, dass Klaras Gesundheitszustand es nicht zulasse, wie geplant diesen Sommer schon auf die Alp zu kommen, sondern dass der Aufenthalt in den Bergen auf den nächsten Frühling verschoben werden müsse. Doch Heidi spürt sofort, dass es dem Doktor nicht gut geht, und statt sich von ihm trösten zu lassen, übernimmt sie, ganz so, wie sich das die Großmutter von Sina für ihre eigene Enkelin vorgestellt hatte, die Aufgabe, den Doktor zu trösten. Heidi bewirtet den melancholischen Mann mit dampfender Milch, „goldig glänzenden Käsebraten“ und getrocknetem Fleisch. (Spyri, Heidi kann brauchen, 22) Am nächsten Tag nehmen Heidi und der Geißpeter den Doktor mit auf die Weide. Was sich dort abspielt, lässt sich als Verdichtung von Spyris bisheriger Auseinandersetzung mit der Idylle lesen. In der Behauptung, dass das Idyllische immer auch im Auge des Betrachters, der Betrachterin liegt, artikuliert sich ein selbstreflexives Moment. Und durch Wiederaufnahme und Wiederholung idyllischer Szenen, die Spyris Leser:innen schon aus dem ersten Band kennen, wird die Gemachtheit des Idyllischen herausgestellt. Die Einsicht, dass es sich bei der Erfahrung des Idyllischen keineswegs um etwas Naturgegebenes handelt, sondern um eine literarische Mädchenfantasie, wird durch die Fokalisierung auf Heidi noch einmal verstärkt:

Oben angelangt, führte das Heidi seinen guten Freund gleich auf die schöne Stelle, wohin es immer ging und sich auf den Boden setzte und umherschaute, denn da gefiel es ihm am besten. Es that, wie es gewohnt war, und der Herr Doktor ließ sich gleich auch neben das Heidi auf den sonnigen Weidboden nieder. Ringsum leuchtete der goldene Herbsttag über die Höhen und das weite, grüne Thal. Von den unteren Alpen tönnten überall die Herdenglocken herauf, so lieblich und wohlthuend, als ob sie weit und breit den Frieden einläuteten. Auf dem großen Schneefeld drüben blitzten funkelnd und flimmernd goldene Sonnenstrahlen hin und her, und der graue Falkniß hob seine Felsentürme in alter Majestät hoch in den dunkelblauen Himmel hinauf. Der Morgenwind wehte leise und wonnig über die Alp und bewegte nur sachte die letzten blauen Glockenblümchen, die noch übrig geblieben waren von der großen Schar des Sommers und nun noch wohligh ihre Köpfchen im warmen Sonnenscheine wiegten. Obenhin flog der große Raubvogel in weiten Bogen umher, aber er krächzte heute nicht; mit ausgebreiteten Flügeln schwamm er ruhig durch die Bläue und ließ sich's wohl sein. Das Heidi guckte dahin und dorthin. Die lustig nickenden Blumen der

blaue Himmel, der fröhliche Sonnenschein, der vergnügte Vogel in den Lüften, alles war so schön, so schön! Heidis Augen funkelten vor Wonne. Nun schaute es nach seinem Freunde, ob er auch alles recht sehe, was so schön war. Der Herr Doktor hatte bis jetzt still und gedankenvoll um sich geblickt. Wie er nun den freudeglänzenden Augen des Kindes begegnete, sagte er: „Ja, Heidi, es könnte schön sein hier; aber was meinst du? Wenn einer ein trauriges Herz hierher brächte, wie müßte er es wohl machen, daß er an all dem Schönen sich freuen könnte?“ „O, o!“, rief das Heidi ganz fröhlich aus; „hier hat man gar nie ein trauriges Herz, nur in Frankfurt.“ (Spyri, Heidi kann brauchen, 30–31)

Die als Idylle gerahmte Szene verwandelt sich im Folgenden in eine Seelsorgesitzung mit verkehrten Rollen. Der Doktor ist der Patient, Heidi die Seelsorgerin. Damit schafft Spyri mit der Idylle ein Setting, in dem Heidi gleichzeitig als das mit der Natur verbundene Kind und als sozialkompetente, treusorgende Ehefrau agieren kann. Der Widerspruch zwischen dem wilden Genuss des eigenen Körpers in der Natur und dem Rollenkorsett, in das Mädchen beim Erwachsenwerden zwangsläufig hineinwachsen müssen, wird für einen Moment aufgehoben. Die Idylle wird zu einer Utopie, in der Mädchenhaftigkeit und erwachsene Weiblichkeit keine unvereinbaren Gegensätze mehr sind.

Der Doktor versucht zu erklären, dass die Schönheit, die ihn hier auf der Weide umgibt, sein Leiden nur noch stärker macht, weil der große Schatten auf seinen Augen es verhindere, das Schöne überhaupt aufnehmen zu können. Das Herz sei so doppelt traurig. Da erinnert sich das Heidi an die Stunden mit Peters Großmutter, der blinden alten Frau, und schlägt dem Doktor vor, Kirchenlieder zu singen, damit es wieder hell werde. Das Kind wählt ein Lied aus, bei dem der Großmutter jeweils wieder Zuversicht ins Herz kommt. Während Heidi ihn „Ihn lass tun und walten“ singen lässt, erlebt der Doktor seinen Proust'schen Madeleine-Moment:

Er war in eine längst vergangene Zeit zurückversetzt. Da stand er hier als ein kleiner Junge neben dem Sessel seiner lieben Mutter; die hatte ihren Arm um seinen Hals gelegt und sagte ihm das Lied vor, das er eben von Heidi hörte und das er so lange nicht mehr vernommen hatte. (Spyri, Heidi kann brauchen, 35)

Das idyllische Setting erweist sich hier als Denkraum, in dem sich unterschiedliche Zeitlichkeiten kristallisieren – Erinnerung, Nostalgie und Utopie. Der Doktor ist erst dann in der Lage, das Schöne wahrzunehmen, als er es mit Erinnerungsbildern des immer schon Verlorenen, vermittelt durch ein Kind, das zugleich seine Mutter verkörpert, in Verbindung bringt.

So didaktisch diese Szene auch daherkommen mag, gerade im Vergleich zu den sehr viel berühmteren idyllischen Momenten aus dem ersten Band, so aufschlussreich ist sie in ihrer Eigenschaft als Meta-Idylle. Die Bezugnahme auf Idylle als ihren Leser:innen vertraute Gattung dient Spyri dazu, in einem vermeintlich

einfachen, märchenhaft anmutenden Erzählton hochkomplexe literarische Verfahren zusammenzuziehen. Denn Vronys Grab bleibt selbst in den immer auf ein Happy Ending angelegten Romanen und Erzählungen für Kinder latent gegenwärtig; jeder Text, den Spyri schreibt, ist ein Blatt auf Vronys Grab: Spyris Mädchenfantasien ist das Wissen um den Tod von Träumen und Wünschen eingeschrieben. Während Vrony sterben muss, damit ihre Geschichte aufgeschrieben werden kann, und Sina ihre Träume aufgeben muss, um ihre weiblichen Pflichten als Freuden anzunehmen, darf Heidi als Projektionsfläche sämtliche Widersprüche in sich vereinen. Damit verkörpert sie als kindliche Figur die Idylle als utopische Fiktion.

Bibliographie

Quellen

- Spyri, Johanna. *Ein Blatt auf Vrony's Grab: Erzählung*. Bremen: C. Ed. Müller, 1883 [1871]. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. <https://doi.org/10.3931/e-rara-16597> (11. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. *Heidis Lehr- und Wanderjahre: eine Geschichte für Kinder und auch für solche, welche die Kinder lieb haben*: mit vier Bildern. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1898 [1880]. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-117654> (11. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat: eine Geschichte für Kinder und auch für solche, welche die Kinder lieb haben*: mit vier Bildern. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1883 [1881]. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-117650> (11. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. *Sina: eine Erzählung für junge Mädchen*. Stuttgart: Carl Krabbe, 1884. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-16671> (11. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. „Der Toni vom Kandergrund“. *Kurze Geschichten für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Band 1. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1886. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM, 105–154. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-118271> (25. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. „Moni, der Geißbub“. *Kurze Geschichten für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Band 2. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1886. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM, 1–46. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-118271> (25. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. „Vom This, der doch etwas wird“. *Kurze Geschichten für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Band 2. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1886. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM, 91–140. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-118271> (11. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. *Arthur und Squirrel: Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1888. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-16712> (11. Mai 2024)

- Spyri, Johanna. „Die Elfe von Intra“. *Aus den Schweizer Bergen. Drei Geschichten für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1889. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM, 113–186. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-17007> (25. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. Spyri, Johanna. *Arthur und Squirrel: Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1888. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-16712> (11. Mai 2024)
- Spyri, Johanna. *Einer aus dem Hause Lesä: Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, 1894. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-16657> (25. Mai 2024)

Forschung

- Bachtin, Michail. *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
- Bronfen, Elisabeth, Christiane Frey und David Martyn. „Vorwort“. *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Hg. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey und David Martyn. Zürich: Diaphanes, 2016: 7–15.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Drath, Marie. „Wiederholen/Variieren“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 51–60.
- Giuriato, Davide. „Kindheit und Idylle im 19. Jahrhundert“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 118–131.
- Halberstam, Jack. *Wild Things. The Disorder of Desire*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Hurrelmann, Bettina. „Heidi – Mignons erlöste Schwester“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. Bettina Hurrelmann. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995: 191–215.
- Löttscher, Christine. „Die Augen voll Feuer und Lebenslust“. Wilde Mädchen in Serie bei Johanna Spyri“. *Analytische Fantasie. Von narrativen Welten zum guten Altern*. Eine Festschrift für Harm-Peer Zimmermann. Hg. Maximilian Jablonowski, Valerie Keller, Simone Stiefbold und Malte Völk. Weimar: Jonas, 2022: 238–245.
- Paul, Heike. „Das Geschlecht der Serie“. *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Hg. Elisabeth Bronfen, Christiane Frey und David Martyn. Zürich: Diaphanes, 2016: 151–162.
- Rutschmann, Verena. „Natur und Zivilisation oder Fortschritt und Heimweh in der Schweizer Kinder- und Jugendliteratur“. *Naturkind – Landkind – Stadtkind. Literarische Bilderwelten kindlicher Umwelt*. Hg. Ulrich Nassen. München: Fink, 1995: 25–44.
- Schindler, Regine. „Heidi – das Kunstwerk unter der Lupe“. *Johanna Spyri (1827–1901). Neue Entdeckungen und unbekannt Briefe*. Hg. Regine Schindler. Zürich: NZZ Libro, 2015: 107–134.
- Schlipphacke, Heidi. „Zur Temporalität von Bildung. Traumatisierte Männerseelen und das queere Prinzip ‚Heidi‘“. *Wiedersehen mit Heidi. Polyperspektivische Lektüren der Heidi-Romane von Johanna Spyri*. Hg. Linda Leskau und Sigrid Nieberle. Bielefeld: Transcript, 2023: 67–82.
- Schmideler, Sebastian. „Kinder- und Jugendliteratur“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 199–203.

- Schneider, Sabine. „Einleitung. ‚Himmelfahrten des gedrückten Lebens‘. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 1–12.
- Wilkending, Gisela. „Mädchenliteratur von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. Reiner Wild. Stuttgart: Metzler, 2002: 220–250.

Christine Brunner

Die Idylle als Mediendispositiv der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*: Funktionalisierung von Gattungswissen über Eugenie Marlitts Debütroman *Goldelse*

Mit ihrem Debütroman *Goldelse* landete die Autorin Eugenie Marlitt im Jahr 1866 einen Bestseller, der die Auflagenzahl des Publikationsorgans *Die Gartenlaube* in noch nie dagewesene Höhen katapultierte.¹ Die Faszination, mit der die wöchentlich erscheinenden Fortsetzungen der Erzählung und ihre Titelheldin die Leser:innen an sich zu binden vermochten, vermittelt eindrücklich ein Nachruf der Familienzeitschrift auf die 1887 verstorbene Schriftstellerin. „Wer an einem Freitag im März des Jahres 1866 die Königsstraße in Leipzig herunterging, den fesselte ein seltenes Straßenbild“ (Anonym, E. Marlitt, 472), erinnert sich die Redaktion der Familienzeitschrift. Denn „an der Ecke, wo sich das stattliche Haus der ‚Gartenlaube‘ [...] erhob, standen an Gitter gelehnt, saßen auf den Treppenstufen ‚Leute aus dem Volk‘ und lasen eifrig die neueste, soeben erschienene Nummer des illustrierten Blattes [...]“ (472) Weder der Krieg noch die Arbeitslosigkeit, die sonst für „ähnliche[...] Szenen“ bei den „Ausgabeschaltern der Tagespresse“ sorgten, seien der Grund für eine derartige Menschenansammlung, erklärt die Redaktion, sondern vielmehr läsen „die Leute mit fieberhafter Spannung – die letzten Fortsetzungen eines Romans! ‚Goldelse‘ war der Titel desselben und E. Marlitt der Name der Schriftstellerin [...]“ (472)

Diese Schilderung führt nicht nur anschaulich den kollektiven Begeisterungssturm vor Augen, den Marlitts erster Erfolgsroman auslöste, sondern steht auch sinnbildlich dafür, wie die medialen Beiträge, die ihn in Szene setzen, vom „Gattungswissen“² der Idylle geprägt sind: So führt der Artikel der *Gartenlaube* die Rezeption von Marlitts Debütroman – ein „Bild grundverschieden“ (472) – als Kontrastbild

1 Ausführlicher zur Auflagensteigerung im Zuge der Veröffentlichung von Marlitts Roman vgl. Bonter 2005, 9–13. Untersucht hat die Auflagenzahlen Barth 1974, 442. Laut seiner Untersuchung betrug die Auflage im Jahr 1860 86 000 und stieg 1866 auf 142 000, im Jahr 1867 betrug sie 210 000, 1875 die Rekordauflage 382 000.

2 Der vorliegende Aufsatz geht von Gattungen als Aussageweisen und Organisationsformen von Wissen aus, vgl. Berg 2014; ferner: Michler 2015, Bies et al. 2013. Eine wichtige Grundlage für das Gattungswissen der Idylle bildet die gattungstypologische Forschung, vgl. u. a. H. Schneider 1978, Böschstein-Schäfer 1977, Garber 1976.

zu jenen Rezeptionsszenarien an, wie sie ansonsten nur bei krisenbedingten Neuigkeiten an der Tagesordnung sind. Die für die Gattung stilbildende Konstellation der ersten Ekloge von Vergils *Bucolica*,³ in welcher der Kriegsflüchtling Meliboeus zu einer „prekären Atempause“⁴ bei dem von Muße gesegneten Hirten Tityrus im Schatten einer Buche kommt, findet ihr „Nachleben“⁵ in der Gegenüberstellung von Marlitts Poesie und den Kriegshandlungen der 1860er Jahre. Die so evozierte Gegenbildlichkeit ist keineswegs zufällig, sie ist das Resultat eines intensiv betriebenen Marketings der *Gartenlaube*: Seit ihrer Gründung im Jahr 1853 inszeniert sich das Bildungsmedium im Rückgriff auf die Wissensbestände der Gattung, die es später desgleichen für seine Zusammenarbeit mit seiner Hausautorin im literarischen Feld einsetzt. Dies hat seinen triftigen Grund: In fast allen Prosatexten Marlitts kommt der Idylle als Erzählform die zentrale Rolle zu.⁶

Einen solch potenzierten Einsatz von Idyllenwissen im medialen Kontext der *Gartenlaube* werde ich im Folgenden am Beispiel von *Goldelse* aufzeigen, da der Erstlingsroman in mehrfacher Hinsicht die Weichen für Marlitts Stellung als Hausautorin der Familienzeitschrift legte; einerseits was die literarische Wirksamkeit der Idylle in ihren Romanen betrifft, andererseits bezüglich der Positionierung ihrer Autorinnenschaft.⁷ Die systematische Bezugnahme der Zeitschrift auf die lange Gattungstradition der Idylle gilt es vorab im Kontext ihrer historischen und medialen Voraussetzungen an paradigmatischem Text- und Bildmaterial kurz zu umreißen. Davon ausgehend verstehe ich die Idylle in Anlehnung an den Foucault'schen Begriff als Mediendispositiv,⁸ insofern die multifunktionale Wirkung ihres Gattungswissens eine einzigartige Konstellation von Medium und Autorin ermächtigt.

3 Vgl. zum Nachleben dieser vergilischen Konstellation im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, H. Schneider 2017, 13–33, bes. 16–17.

4 Frei Gerlach 2020, 22.

5 In Anlehnung an Aby Warburgs Begriff soll von einem Nachleben der Idylle als antiker Gattung ausgegangen werden, vgl. Frei Gerlach 2020, 4, auch ausgehend von Didi-Hubermann 2010, 57, der „Nachleben“ als Schlüsselbegriff von Warburgs Kulturtheorie ausmacht.

6 Vgl. zu dieser These Brunner 2022, 111–134. Vgl. grundsätzlich zur Gattungswahl und Positionierung im literarischen wie sozialen Feld Michler 2015, 47–71, der in seiner Studie *Kulturen der Gattung* in Anlehnung an Pierre Bourdieus Kulturosoziologie Gattungen handlungstheoretisch untersucht.

7 Zu schriftstellerischen Inszenierungspraktiken vgl. Jürgensen/Kaiser 2011, 9–14.

8 Vgl. zum Begriff des Dispositivs: Foucault, *Dits et Ecrits*, 391–395; eine Auseinandersetzung und Erweiterung des Begriffs bietet Agamben 2008. Fruchtbar für eine literaturwissenschaftliche Studie gemacht haben diesen Frei Gerlach 2014, 1–30, bes. 6–12; dies. 2012, bes. 7–8, sowie Schneider 2017, 4: die Idylle als „Wahrnehmungsd dispositiv“.

1 Die Idylle der Gartenlaube: Zwischen Behaglichkeit und Modernisierung

Schon der erste Blick auf ein Heft der beliebtesten Familienzeitschrift der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts lässt die Bedeutung der Idylle für das erste deutschsprachige Massenmedium erahnen. Auf der Titelseite jedes der wöchentlich erscheinenden Hefte prangt die charakteristische Titelvignette, die eine bürgerliche Familie um einen runden Tisch versammelt beim Rezipieren dieser Zeitschrift im häuslichen Kreis zeigt. Die Arabeske, die die Wölbung einer Laube bildet und so den begrenzten Raum der Idylle markiert, umrankt in Form eines vegetabilen Ornaments den Namen des Mediums *Die Gartenlaube* (Abb. 1):⁹



Abb. 1: Die Titelvignette der Wochenzeitschrift *Die Gartenlaube* ab dem zweiten Jahrgang, hier ein Beispiel von 1869.

Der häusliche Kreis und die Familie bilden das Zentrum dieses bürgerlichen Glücksbilds,¹⁰ zu dessen Gelingen das Bildungsmedium seinen Beitrag zu leisten beansprucht. Ganz in diesem Sinne laden die Herausgeber Ernst Keil und Ferdinand Stolle im Editorial der ersten Ausgabe im Jahr 1853 das Lesepublikum zur gemütlichen Lektüre in der Laube ein: „Wenn Ihr im Kreise Eurer Lieben die langen Win-

⁹ Für eine ausführlichere Beschreibung und Einordnung der Titelvignette vgl. Brunner 2022, 111–115; Schöberl 1996, 219–220; Graevenitz 1993, 289–290, 296.

¹⁰ Zur Familie als Idyll vgl. Koschorke 2010.

terabende am traulichen Ofen sitzt oder im Frühlinge, wenn vom Apfelbaume die weiß und rothen Blüthen fallen, mit einigen Freunden in der schattigen Laube – dann leset unsere Schrift.“ (Stolle und Keil, An unsere Freunde, 1)

Unter dem Dach der schattigen und abgeschirmten Laube verdichtet sich ein reichhaltiges Gattungswissen, das bis zu den schattenspendenden Buchen und Eichen der antiken Gattungsbegründer zurück reicht und insbesondere die aufklärerischen Ausformulierungen der Idylle seit Salomon Gessner orchestriert. Die Laube bildet hier einen imaginären wie realen Ort aufklärerisch-empfindsamer Geselligkeit und praktizierter Freundschaft;¹¹ in der empfindsamen Lyrik kommt die Laube wiederholt als affektbesetzter Erinnerungs- und Traumraum zu Geltung, in dem Dichtkunst, Freundschaft, Liebe und Erotik thematisch im Mittelpunkt stehen.¹² Mit Johann Heinrich Voß' Familienidyllen wird die Laube zunehmend bürgerlicher. Eine solche Bewegung lässt sich an der Genese seiner Versidylle *Luise* beobachten: Zur empfindsam markierten Geißblattlaube am Bach, die in der ersten Idylle der Buchfassung von 1795 erwähnt wird, (vgl. Voß, *Luise*, I, V. 24)¹³ kommt in der späteren Fassung aus dem Jahr 1807 in der zweiten Idylle eine Art weitere Laube hinzu: Hier baut der Knecht Hans bei der Quelle am Bach dem Pfarrer von Grünau heimlich „ein[en] niedliche[n] Schoppen“ (Voß, *Luise*, II, V. 372), um diesem einen geselligen oder stillen Rückzugsort für erholsame Stunden und bildungsbürgerliche Studien zu ermöglichen. Gerade aus ihrem Stellenwert, welchen die Laube in der aufklärerischen Dichtung hat, lässt sich die Relevanz der Idylle für das Selbstverständnis der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* in ihrer ganzen Tragweite erfassen. Das in der Tradition aufklärerischer Periodika des achtzehnten Jahrhunderts stehende Familienblatt¹⁴ lässt den Glücksanspruch der aufklärerischen Idylle noch einmal aufleben und verwertet sie geschickt für ihr bildungspolitisches Programm und ihre Marketingstrategie. Die gesellige Atmosphäre von

11 Vgl. zur Laube als empfindsamem Geselligkeitsszenario Kittelmann 2021, 147–170, bes. 167–169; weitere Ausführungen zu Geselligkeit und Idylle als literarisch-kulturelle Praxis: dies. 2022, 83–109.

12 Zum Beispiel in Salomon Gessners *Daphnis* (1754), in galanter Form: Johann Peter Uz' *Die Sommerlaube* (1755), weiter: Karl Wilhelm Ramlers *Einladung in den Garten* (1774), Johann H. Voß' *Der Morgen* (1776), Ludwig C.H. Hölty's *Die Laube* (1783).

13 Da der Fokus auf den Lauben liegt, beziehe ich mich hier und im Folgenden auf die sogenannte „Vollendete Ausgabe“ bei Cotta in Tübingen von 1807. Nachweise erfolgen mit Angabe von Idylle und Vers.

14 Vgl. Graevenitz 1993, 284–287. Die periodische Bildungspresse des neunzehnten Jahrhunderts und deren Interferenzen mit realistischer Literatur untersuchen weiter auch Gretz 2011, Helmstetter 1993, Kinzel 1993; aus einer genderorientierten Perspektive Günter 2008, dies. 2007, über die Stellung schreibender Frauen im Literatur- und Pressemarkt: Hipp 2019, dies. 2016.

Freundschaft, in der ein Wissensaustausch über die Welt und die Dichtkunst stattfindet, soll die bürgerliche Familie nun über das Massenmedium nacherleben.

Eindrückliches Beispiel eines solchen Gattungsbewusstseins für das Selbstverständnis der Familienzeitschrift ist die Abbildung mit dem Titel *Traum eines Lesers der Gartenlaube* mit dem dazugehörigen Begleittext (Abb. 2). Die Illustration im letzten Heft des ersten Publikationsjahres soll die im Verlauf des Jahres massenhaft generierten Inhalte und Bilder des Mediums in ihrer Fülle vergegenwärtigen. Bemerkenswert ist diese Darstellung, weil sie die Voraussetzungen und Herausforderungen des modernen Medienkonsums aus der Perspektive der Leserschaft reflektiert.¹⁵

Der abgedruckte Begleittext erklärt und lenkt die Blickführung für die Leser:innen, wie sie durch die Darstellungsform der Arabeske schon angelegt ist. Zunächst erläutert die Ich-Erzählinstanz die Ausgangslage, in diesem Fall den realistisch vermittelten Rahmen der Arabeske: Ein mit bürgerlichen Idyllen-Insignien beschriebener Leser träumt „in traulichen-warmen Bette, die Cigarre im Munde“, wie sich sein Zimmer „in eine hellerleuchtete Laube verwandelt, deren lebendige Seitenwände sich an der Decke schlossen“. (Anonym, Traum, 572) Hiermit greift die Darstellung auf die aufklärerisch-empfindsame Tradition der Laube als affektbesetzten Erinnerungs- und Traumraum zurück, besetzt sie aber neu im Hinblick auf das seriell generierte Wissen und die damit verbundenen Herausforderungen für die Rezipient:innen im Hinblick auf ein Memorisieren der heterogenen Wissensfülle aus den unterschiedlichsten Bereichen, wie etwa der Diätetik, Biologie oder Zoologie.¹⁶ Geradezu bombardiert wird die geträumte Laube des Lesers aus einer „Kanone der Wissenschaft“, die mit „Gedanken und Thatsachen schießt“ und aus der die „wunderbarsten Figuren und Gestalten“ heraussprühen. Maschinen einer technischen Wunderwelt machen sich mit lauten Geräuschen bemerkbar, beispielsweise segelt eine „Locomotive“ durch die „Lüfte“ oder „ein Windofen“ mit Armen schreit nach Holz. (574) Diese wunderliche Masse von Gegenständen, Figuren und Maschinen erzeugt eine zunehmend bedrängende Wirkung auf den träumenden Leser. Dann aber, mit einem Blick in die Ferne, wechselt seine Gefühlslage, wie folgt:

so athmete ich wieder freier auf, und das süße Gefühl des Wohlbehagens kam über mich, als ich meine Blicke nach Oben richtete. Dort, wie in weiter Ferne, lag das Land der Romantik, das schöne Thüringen mit seinen Bergen und Burgen und von dort herauf kam ein mir wohlbekannter Storch geflogen, Blüten und Früchte bringend in wunderbarer Schöne, wie sie jetzt immer seltener werden. Mit dieser Aussicht zugleich öffnete sich ein weiter Hori-

¹⁵ Eine aufschlussreiche Analyse der Darstellung bietet Kinzel 1993, 683–685.

¹⁶ Vgl. zu den Techniken der Memoria in der Bildungspresse Graevenitz 1993, 283–304.



Abb. 2: Anonym, *Traum eines Lesers der Gartenlaube*, ganzseitige Illustration in der *Gartenlaube* (1853).

zont und als ob in der phantastischen Laube Alles verkörpert werden müßte, was die gedruckte während eines ganzen Jahres schildert, so entwickelten sich aus dem Dunstkreis das weite, weite Meer mit seinen Klippen und Schiffen, die transatlantischen Gestade mit ihren Alligatoren und kühnen Jägern, das ferne Australien mit seiner Zeltenwelt. (Anonym, Traum, 574)

Was vermag den träumenden Leser, der von der modernisierten Welt und ihrer Zeichenflut geradezu erdrückt zu werden scheint, wieder in eine wohlbehagliche Stimmung zu bringen? Es ist der Blick ins Weite, in die Ferne, welcher jenen Überblick ermöglicht, der verloren zu gehen droht; zuerst richtet sich die Aussicht auf die Landschaft Thüringens, daraufhin auf die hier entsprungene Poesie,¹⁷ die im Leser „das süße Gefühl“ und die Ruhe in die bedrohlich werdende Traumwelt bringen. Dazu macht das Erzähl-Ich von der für die Familienzeitschrift charakteristischen floralen Sprache Gebrauch, darüber hinaus krönt ein Storch, der allegorisch für den gleichnamigen Autor steht,¹⁸ die arabeske Rahmung der Laube; erst durch diese Beruhigung können sich in der Traumwelt weitere Welten in der Ferne entfalten.

In der Traumlaube wechseln die Affekte zwischen Bedrohlichem und Behaglichem, technisch-wissenschaftliche Moderne trifft auf volkstümlich-romantische Tradition, Heimatliches auf Fernes, Menschen und Maschinen verschwimmen. Die begrenzte Laube ist der Versuch, die Explosion medialer Informationen und Bilder gleichzeitig zu bewältigen, eine auffangende Erinnerungsstruktur anzubieten und Affektregulierungen vorzunehmen. Um der vom Medium generierten und ins Bewusstsein gerückten Heterogenität und Bedrohlichkeit einer zunehmend ausdifferenzierten Moderne zu begegnen, diese fassbar zu machen sowie zu reflektieren, bedient sich die Illustration des Wissensspeichers der Idylle: Als halböffener, häuslicher „Grenz- und Verbindungsraum“¹⁹ gestaltet sich die Laube empfänglich für die Fülle von Neuigkeiten, Informationen und Bildern aus den verschiedensten Wissensbereichen und Welten, vorangetrieben durch technische Errungenschaften. Zugleich stellt der begrenzte Raum der Laube dem „von der Modernisierung bedrohte[n] bürgerliche[n] Selbstverständnis“²⁰ jene Ruhe und Überschaubarkeit in Aussicht, wie sie der Raum in der Gattungstradition immer wieder geleistet hat – als ein Raum für Geselligkeit und Austausch im vertrauten Kreis sowie als einer des Rückzugs in die Innerlichkeit.

17 Gemeint sind hier Ludwig Storchs Poesie und literarische Bilder „aus dem thüringischen Volksleben“, die das Medium im Verlaufe des Jahres publizierte.

18 Vgl. Kinzel 1993, 684.

19 Graevenitz 1993, 290.

20 Schneider 2017, 4.

2 Idylle als Mediendispositiv

Die oben umrissene Aneignung von Idyllenwissen zeigt auf, wie die überlieferte Form der Idylle von der Familienzeitschrift *Gartenlaube* bildlich wie textuell aktualisiert wird und hierbei eine Vielzahl von Funktionen übernimmt. Sie bietet Überblick, schafft Orientierung und ermöglicht die Reflexion und ein Sichtbarmachen ihres medialen Selbstverständnisses. Angesichts einer solchen heterogenen Wirkmächtigkeit der Idylle im medialen Umfeld der *Gartenlaube* begreife ich die Idylle als Mediendispositiv – dies in Anlehnung an den von Michel Foucault etablierten Dispositiv-Begriff, der als „Netz“ sich über die Verknüpfungsleistung von verschiedenartigen Elementen auszeichnet und dabei „Gesagtes ebenso wie Unge-sagtes“ enthält. (Foucault, Dits et Ecrits, 392) Das Dispositiv umschreibt Foucault als eine „heterogene Gesamtheit aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen oder philanthropischen Lehrsätzen“. (392) Der Foucault'sche Dispositiv-Begriff definiert sich wesentlich über seine „strategische Funktion“. (393) Als solcher ist er stets in „ein Machtspiel eingeschrieben“ und wirkt so auf die Wissensverhältnisse ein. (395)²¹

Konstitutiv für ein solches Netz der Idylle erweist sich in erster Linie das über die Gattungstradition generierte Wissen, das in den jeweiligen historischen Settings veränderbar ist, sich durch dieselben anreichert und sich an andere Diskurse und Dispositive anschließt. Wie an konkretem Material noch zu zeigen ist, bindet sich das Mediendispositiv der Idylle im Fall der *Gartenlaube* an wirkmächtige Institutionen wie die Familie und beteiligt sich maßgeblich an kategorialen Zuschreibungen wie Geschlecht, Nation und Stand. Eingespannt in das Dispositiv der Idylle sind allgemein moralisch-philosophische Denkansätze und Haltungen des Bildungsmediums, die ihren gemeinsamen Nenner in einem bürgerlich-liberalen Selbstverständnis haben und sich hierbei der Aufklärung verpflichtet sehen. Ihre Anschaulichkeit und Bedeutsamkeit erhält das Mediendispositiv der Idylle vor allem über (imaginierte) architektonische Einrichtungen wie die *Gartenlaube* oder an sie geknüpfte Konzepte wie die Häuslichkeit.

Im Zentrum des Idyllen-Dispositivs steht das Beschwören eines bestimmten Affektspektrums: Behaglichkeit, Gemütlichkeit, Glück. Ob glückliche Fügung oder aus anthropologischer Perspektive ein folgerichtiger Schluss: Giorgio Agamben macht ausgehend von den Entfremdungserfahrungen im gegenwärtigen Kapita-

²¹ Vgl. auch die Zusammenfassung von Agamben 2008, 9.

lismus, den er als „gigantische Anhäufung und Wucherung von Dispositiven“²² umschreibt, „am Ursprung jedes Dispositivs [...] ein allzumenschliches Glücksverlangen“ aus.²³ Eine solch große Macht von Glücksversprechen und deren repressive Dimensionen arbeitet auch Sara Ahmed in ihrer feministischen Studie *The Promise of Happiness* heraus, weshalb der Dispositiv-Begriff für die Wirkmächtigkeit der Gattung Idylle mit ihrem Leitaffekt des Glücks besonders treffend erscheint.²⁴ Den medialen Einsatz der Idylle gilt es ob ihrer Wirkmächtigkeit stets auch nach seinen strategischen Funktionen zu befragen. Meine These lautet hierbei, dass das Gattungswissen als Mediendispositiv einen multifunktionalen Einsatz erfährt, um die mediale Macht der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* zu festigen und sie weiter auszubauen. Weiter dient es dem Medium dazu, eine gesellschaftliche und politische Einflussnahme im Bereich der Bildung und der Wissensvermittlung geltend zu machen, so beispielsweise, was das *nation building* und die Durchsetzung einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschafts- und Geschlechterordnung betrifft.²⁵ Aufgrund der Heterogenität der Beiträge in der Zeitschrift gehen diese dominierende Funktionen des Mediendispositivs der Idylle durchaus mit Gegenläufigkeiten einher – so in den literarischen Texten Marlitts, in denen das kritisch-selbstreflexive Potenzial der Gattung abgerufen wird,²⁶ wodurch Geschlechterrollen auch neu und anders verhandelt werden.

Marlitt ist mit ihren Romanen die mit Abstand wichtigste Akteurin in der literarischen Entfaltung und Durchsetzung des idyllischen Mediendispositivs. Bis auf ihren Erstling, die Novelle *Schulmeisters Marie*, publizierte sie alle weiteren Prosatexte zwischen 1865 und 1888 auf den ersten Seiten der Familienzeitschrift. In all ihren Erzählungen greift die Schriftstellerin systematisch auf die Idylle zurück, womit sie die idyllische Inszenierungsstrategie der Zeitschrift stets validiert und potenziert. So auch in ihren ersten eingesendeten Erzählungen *Schulmeisters Marie*

²² Agamben 2008, 29.

²³ Agamben 2008, 31.

²⁴ Vgl. Ahmed 2010; Meyer-Sickendiek 2005 untersucht die Gattungen affektpoetisch und bestimmt für die Idylle den Affekt des Glücks als gattungsbestimmend, 335–373.

²⁵ Vgl. zu den Strategien kategorialer Identitätszuschreibungen in der *Gartenlaube* Kirsten Belgum 1993: Sie zeigt in ihrer Studie *Domesticating the Reader: Women and Die Gartenlaube* auf, wie die Familienzeitschrift im Sinne des *nation building* spezifische Strategien verfolgt, um zwischen einem männlichen und weiblichen Publikum zu unterscheiden. Auch wenn mit der Familie alle angesprochen werden sollen, bietet das Medium vor allem einem weiblichen Publikum eine häusliche Identität an, 91–111.

²⁶ Vgl. zum kritisch-selbstreflexiven Potenzial der Gattung Schneider 2017, 3–5; Frei Gerlach 2017, 98–117, Thums 2014, 145–164. Wegweisend auch: E. Th. Voss, der eine Neubewertung der Idyllen von Salomon Gessner (1988) und J. H. Voß hinsichtlich ihres kritischen Gehalts vornimmt (1968, 1995).

und *Die zwölf Apostel*. In Korrespondenz zum medialen Erscheinungsbild des anvisierten Erscheinungsorts greift die erste Erzählung selbst die Laube als gattungspoetologischen Reflexionsraum auf. Gleichwohl verzichtete der Herausgeber Ernst Keil bei dieser Erzählung auf eine Veröffentlichung, wofür er ausgerechnet gattungstechnische Argumente anführt: Zu sehr gemahnt ihn die Erzählung an die Dorfgeschichten, wie sie in der Nachfolge von Berthold Auerbach populär geworden sind und als solche erscheint sie ihm nicht mehr auf der Höhe der Zeit.²⁷ Die Wahl der Gattung, im vorliegenden Fall sogar eine, die mit der Idylle eine beträchtliche Schnittmenge aufweist,²⁸ gab demnach den Ausschlag, vorläufig nur *Die zwölf Apostel* zu veröffentlichen. Der dörfliche Touch fehlt in dieser Novelle, doch der Arnstädter Lokalkolorit sowie das Idyllenwissen finden sich auch hier, etwa im „Nonnenkloster“ mit dem „blühenden Gärtchen auf der Mauer“ (Marlitt, *Die zwölf Apostel*, 561) in Form eines Paradiesgärtchens (*hortus conclusus*). An diesen beiden Erzählungen lässt sich gut bemessen, wie schmal der Grat bei der Gattungswahl – und somit die Frage danach, was ‚an der Zeit‘ ist²⁹ – für Autor:innen sein kann.

Mit dem Roman *Goldelse* gelingt Marlitt der Durchbruch als Schriftstellerin. Die Bedeutung dieses Romans für ihr weiteres Schaffen ist enorm, nicht zuletzt auch, weil er das vorgesehene Format der *Gartenlaube*, nur kürzere Texte zu publizieren, aufgebrochen und so den Weg für weitere, deutlich umfangreichere Romane, geebnet hat.³⁰ Bei den vom Medium vorgenommenen Kürzungen, wie sie bei der Veröffentlichung ihrer Novelle vorgekommen sind, trat die Autorin selbstbewusst für ihre Mitsprache ein. Keinesfalls möchte sie die „Schilderung des Äußeren, Handlung und Charakteristik“, die eng ineinander verschlungen seien, durch Brüche gestört sehen, schon gar nicht bei der „Beschreibung des alten Schlosses“ mitten im Wald.³¹ Der Hauptschauplatz – mitunter eine realistische Abarbeitung an romantischen Wissensbeständen – enthält den größten Anteil an Idyllenwissen im Roman, wofür folgende Textpassage eine erste Vorstellung davon geben soll: „Es war ein Schwirren und Summen auf diesem abgeschiede-

27 Vgl. Anonym, E. Marlitt, 475: „Ernst Keil erkannte sofort den Werth dieser Erzeugnisse, nahm ‚Die zwölf Apostel‘ an und wies ‚Schulmeisters Marie‘ mit der Entschuldigung zurück, daß die durch die Nachahmer Auerbach’s herabgebrachten ‚Dorfgeschichten‘ jetzt durch die ‚Gartenlaube‘ nicht wieder gepflegt werden dürften.“ Ihren Charakter als Dorfgeschichte bespricht Arens 1994, 151–152.

28 Zur Nähe der Genres Dorfgeschichte und Idylle: Nell 2022, 193–197; Twellmann 2019, 12–17; Böschstein-Schäfer 1977, 139.

29 Vgl. Michler 2015, der mit dieser Formulierung Goethes Gattungstexte zum Märchen und zur Novelle zitiert, 83.

30 Vgl. Günter 2007, 56; Bonter 2005, 10.

31 Marlitt an Ernst Keil am 26. September 1865, zit. nach: Jahrbuch der Interessensgemeinschaft Marlitt e.V. (2005), 41.

nen, blühenden Fleckchen Erde, als ob der Frühling seine ganzen geflügelten Heerschaaren hier versammelt hielte.“ (Marlitt, Goldelse, 33) Die idyllische Anlage von Marlitts erstem Erfolgsroman bestätigt diese als Erfolgsrezept und prägt auch alle weiteren Romane.

Die Wahl der Gattung und das mediale Selbstverständnis bestimmen die nachfolgende Positionierung von Marlitt als Hausautorin der *Gartenlaube*. Durch den hohen Wiedererkennungseffekt, sei dieser visuell oder textuell, ermöglicht das Mediendispositiv der Idylle die einmalige Erfolgskonstellation von Autorin und ihrem exklusiven Publikationsorgan darstellbar und lesbar zu machen. Dies vermittelt eindrücklich eine Abbildung der Autorin (Abb. 3) sowie der dazugehörige Begleittext mit der Überschrift *Ein Marlitt-Blatt*. In der Mitte der vielgliedrigen Komposition ist ein Porträt der Autorin zu sehen, von Szenen aus ihren fünf publizierten Romanen umrahmt.³² Dass eine solche Huldigung um 1875 publiziert wird, zu dem Zeitpunkt also, an dem sich die Familienzeitschrift mit einer Rekordauflage von 382 000 Exemplaren auf dem Höhepunkt befindet,³³ gibt Zeugnis von der privilegierten Stellung Marlitts als Hausautorin. Durch die Blätterfülle greift das *Marlitt-Blatt* das Erscheinungsbild der Familienzeitschrift mit dem idyllischen Topos der Gartenlaube auf.³⁴ Die doppelte Notation von ‚Blatt‘ bringt die dynamische Zusammenarbeit zwischen dem materialen Träger und der Poesie liefernden Autorin zum Ausdruck:³⁵ Die Autorin wird so gleichsam zu einem Blatt, das die Gartenlaube mit ihrer Literatur belaubt. Zugleich findet eine Gleichsetzung von Autorin und Zeitschrift statt: Das *Familienblatt* ist ein *Marlitt-Blatt*.

Der zugehörige Begleittext untermauert die These, wonach die Idylle den Blick auf die Autorin formt, indem die Rezeptionssituation der Titelvignette in modifizierter Weise aufgegriffen wird: Hier schildert eine Schweizer Leserin, wie sie im „kleinen bescheidenen Kreis in der alterthümlichen Glarnerstube mit ihren Wand-schränken von polirtem Nußbaumholze“ (Anonym, Marlitt-Blatt, 70) Marlitts Romane vorliest und dabei die Präsenz der Autorin imaginiert. Es zeigt sich damit, wie das mediale Feld die Idylle als Wahrnehmungsdispositiv im weiblichen – schon signifikant idyllisch markierten – Alltag verfestigt und Marlitt zur Versiche-

32 Unten links ist eine Szene ihres Erstlingsromans *Goldelse* (1866) abgebildet, darüber eine aus dem Roman *Das Geheimniß der alten Mamsell* (1867), zuoberst in der Mitte der Darstellung befindet sich eine Szene ihres zu diesem Zeitpunkt aktuellsten Romans *Die zweite Frau* (1874), es folgen die Romane *Reichsgräfin Gisela* (1869), von dessen Einnahmen sich Marlitt eine Villa kaufen konnte, und der Roman *Das Haideprinzesschen* (1872).

33 Vgl. Barth 1974, 442.

34 Für eine ausführlichere Analyse des *Marlitt-Blatts* und der Wirksamkeit des idyllisch-arabesken Paradigmas darin vgl. Brunner 2022, 121–123.

35 Die Homonymie von ‚Blatt‘, als Schrifträger und Baumblatt hat seit Vergil Tradition, um auf poetologische Zusammenhänge anzudeuten, vgl. Grüning 2012, 52–53.



Die Geisteskinder einer Dichterin
Nach dem Ölgemälde von Gustav Bartsch in Berlin.

Abb. 3: *Marlitt-Blatt* (1875), nach dem Ölgemälde *Die Geisteskinder einer Dichterin* von Gustav Bartsch.

rung gleich doppelt installiert: als Schrift und leibhaftig als Zuhörerin. Die abgebildeten Romanszenen lassen desgleichen erahnen, dass die Idylle in Marlitts Romanen eine zentrale Rolle spielt. Orientiert an der zeitgenössischen etymologischen

Herleitung der Idylle erscheinen diese als ‚kleine Bildchen‘,³⁶ die durch die florale Arabeske gerahmt dem gattungstypischen Prinzip der Begrenzung folgen. Sogar konfliktreiche Romanszenen, wie der Mordanschlag in *Goldelse*, werden dabei idyllisch vermittelt und in die Naturidylle, die häusliche oder familiale Idylle eingereiht.

3 Eine „kleine Lichtung“ im „Waldesdüster“ – Idyllenwissen in Marlitts Erstlingsroman *Goldelse*

Ein Abgleich der Romanszenen im *Marlitt-Blatt* mit ihren literarischen Vorlagen offenbart, dass der Künstler nicht nur Schlüsselmomente der Handlung über die Arabeske in ein idyllisches Setting setzt, sondern dabei auch Passagen ins Bildmedium überführt, die in gattungspoetologischer Hinsicht bedeutungsvoll erscheinen. Die vorhin erwähnte Szene aus *Goldelse* bildet so den dramaturgischen Höhepunkt der Erzählung, und zwar jenen Moment, als die gleichnamige Romanheldin in letzter Sekunde den Mord an Herrn von Walde verhindert – allerspätestens an dieser Stelle im Roman ist wohl allen klar, der gerettete Adlige wird der zukünftige Ehepartner der Hauptfigur sein. Über das räumliche Setting der Szene heißt es im Roman, dass „die Bäume weiter auseinander traten und eine kleine Lichtung begrenzten, deren grüner, heller Rasenfleck wie eine Oase mitten im Waldesdüster lag“. (Marlitt, *Goldelse*, 164) Mehrere Parameter der Gattung Idylle wie die Begrenzung, das Kleine und das kontrastive Verfahren, welches hier farb- und lichttechnisch wie auch räumlich in Szene gesetzt wird, zeigen den poetologischen Gehalt dieser Schilderung an. Mit Blick auf die gewaltvolle Handlung, die in diesem idyllisch vermittelten Setting im Wald spielt, lässt sich die idyllische Dimension nicht ohne Weiteres nachvollziehen und bedarf vorab einer Kontextualisierung der Handlung sowie einer umfassenderen Einordnung, was die Entfaltung der Idylle in *Goldelse* angeht.

Dem Wald delegiert der Text das Glücksversprechen der Idylle bereits, als er für die Titelheldin und ihre Familie noch in weiter Ferne liegt. Es ist auch kein Zufall, dass der Mann, in den sich *Goldelse* später verlieben wird, den Namen Rudolph von Walde trägt. Dass der Idylle in Marlitts erstem Bestseller eine grundlegende Rolle zukommt, macht der Roman von Beginn weg mit einer poetologischen Ansage

³⁶ Renate Böschstein hat nachgewiesen, dass diese Etymologie nicht korrekt hergeleitet ist. Die Wirkungsmacht dieser Herleitung ist deswegen aber nicht geringer einzuschätzen, vgl. Böschstein-Schäfer 1977, 2–4.

klar.³⁷ Die Handlung des Textes startet räumlich „in der großen Hauptstadt B.“ (Marlitt, Goldelse, 1), die sich mitten im tiefen Winter befindet. Hier lebt Goldelse mit ihren Eltern in einer Dachwohnung unter prekären Bedingungen: Der Vater hat durch seine politische Einstellung um 1848 und später noch einmal durch seine religionskritischen Ansichten seine Arbeit verloren. Als ihm vom „Försteronkel“ (3) eine neue Stelle als Forstschreiber beim Fürsten in Aussicht gestellt wird, wird er dazu aufgefordert, diese anzunehmen: „Ueberlege Dir’s, das Ding ist so übel nicht, und der grüne Wald ist mir doch tausend Mal lieber, als Eure vermaledeiten Dachkammern, wo Nachbars Katzen miauen und wo der Rauch aus Millionen Kamin-schlüнден Euch in die Augen beißt.“ (4)

Der Roman beginnt mit einer traditionsreichen Opposition der Gattungsgeschichte, bei der die ländliche Idylle der negativ bewerteten Stadt gegenübergestellt wird.³⁸ Goldelse, deren „Wille zur idyllischen Wahrnehmung“³⁹ schon in den prosaischen Lebensumständen der Stadt durchschimmert,⁴⁰ ist vom Umzug in den „Zwischenbau“ (4) der mütterlicherseits geerbten Schlossruine mitten im Wald mehr als angetan. Als ihre Meinung bezüglich dieser Sache eingeholt wird, meint Goldelse: „Als Compaß habe ich die Sehnsucht nach dem grünen Wald bei mir, die schon, als ich noch ein ganz, ganz kleines Kind war, einen großen Winkel in meiner Seele eingenommen hat.“ (17) Der Wald hat für die Hauptfigur somit eine affektor-ganisierende und orientierungsstiftende Funktion. Als der Entscheid gefallen ist, dass die Familie Ferber die Stadt verlassen wird, spielt Goldelse „[m]it verklärten Augen, ganz versunken in ihre Träumereien von dem demnächstigen Leben im frischen, grünen Walde“ Klavier. (17) Sie versetzt sich über die Musik an den zukünftigen Lebensort. Die Sehnsucht nach der Natur, die der Text als Gegen-Ort zur Stadt installiert, sowie der stürmische Winter, der als rahmendes Setting der Imagination

37 Graevenitz 1993 konnte am Beispiel von Fontane nachweisen, dass insbesondere den Romananfängen realistischer Literatur der „privilegiert[e] Platz“ für die poetologische Selbstreflexion zukommt, 301.

38 Stilbildend dafür ist die Vorrede *An den Leser* in Salomon Gessners Idyllen. Mehr dazu vgl. Abschnitt 5 in diesem Aufsatz; ferner: Sengle 1976, 432–460; Klein 2012, der in Marlitts Werk das Verhältnis von „[l]ändlicher Idylle und Krankheit der Großstadt“ untersucht, dabei allerdings von einem Alltagsbegriff der Idylle ausgeht, 342–355.

39 Diesen macht Schneider 2017 ausgehend von Jean Pauls Definition der Idylle als ein Krisenphänomen aus, der die „bedrängten Realitäten“ präsent hält, 3.

40 Die Figur Goldelse freut sich in der winterlichen Stadt auf das Eintreten in die Wohnung: „Während des endlosen Weges durch krumme und gerade, dunkle und helle Straßen genoß Elisabeth schon im Geiste das Behagen, das sie beim Eintritt in das heimische Stübchen stets überkam. [...] Auf der heißen Ofenplatte zischten einige Aepfel und drüben in der dunklen, behaglichen Ecke neben dem Ofen summt die kleine Theemaschine auf dem Sophatisch [...]“ (3)

des idyllischen Subjekts eingeschlossen im Innern dient, liest sich als Idyllenwissen, wie es in Salomon Gessners aufklärerischen Idyllen zu finden ist.⁴¹

Als Schauplatz hat der Wald bereits in den antiken Anfängen der Gattung einen festen Platz: In Vergils Eklogen fungieren „silvae“ wiederholt als Resonanzraum für die Lieder der musizierenden Hirten und ihre damit zum Ausdruck gebrachte Gefühlslage.⁴² Im achtzehnten Jahrhundert greift Johann Heinrich Voß in seiner Versidylle *Luise* den Wald als affektiven Echoraum für die musische Kunst, den Gesang auf: In der ersten Idylle *Das Fest im Walde* preisen Luise und ihr Vater die Natur als *locus amoenus*. In ihrem „Waldgesang“ (Voß, Luise, I, V. 508) besingen sie eine kollektive religiöse Erfahrung der Liebe, eine, die von der Erneuerung der Natur und deren Schönheit herrührt. Aus einer solchermaßen geteilten Erfahrung und einer damit einhergehenden Verklärung gehe die Einigkeit der Menschheit hervor, die die ganze Welt erfassen werde⁴³ – nirgends artikuliert die Voß'sche Idylle ihre aufklärerisch motivierte Utopie expliziter als in diesem Lied, das den „Wald zu einem Tempel der Gottheit“ (Voß, Luise, I, V. 509) erklingen lässt.⁴⁴

Von Beginn weg verspricht der grüne Wald in Marlitts *Goldelse*, aufgeladen durch die Projektionen der Hauptfigur sowie das in ihm angereicherte Gattungswissen, die Idylle. Zugleich beweist die Szene mit dem Mordanschlag, dass der Wald an sich die Idylle nicht gewährleistet und dass hier auch kulturelles Wissen, beispielsweise (romantisches) Märchenwissen, am Werk ist, das den Wald als einen bedrohlichen und unheimlichen Ort funktionalisiert.⁴⁵ Über den Schauplatz des Waldes treffen so divergierende Zuschreibungen aufeinander, die ebenso wie die darin agierenden Figuren in einem Konflikt stehen. Die Oberhand hat am Ende die Idylle.

Das Kontrastbild, das ich oben im Zusammenhang mit dem *Marlitt-Blatt* bereits als (gattungs-)poetologischen Ort eingeführt habe, soll im Folgenden als Ausgangspunkt dienen, um die verschiedenen Wirkungsweisen und Funktionen des idyllischen Paradigmas im Roman eingehender zu beleuchten. Es handelt sich dabei um die „kleine Lichtung“ im „Waldesdüster“, die als „grüner, heller Rasen-

41 Vgl. z. B. Salomon Gessners Idylle *Lycas oder Die Erfindung der Gärten* (39–40).

42 Vgl. Michael von Albrechts Kommentar zu Vergils Eklogen, der *silvae* als Schlüsselbegriff der Eklogen ausmacht und diesen funktional auf die Poesie bezogen sieht (Vergil, *Bucolica*, 117).

43 Vgl. Voß, Luise, I, V. 469–508.

44 Vgl. zur Aufklärung und Idylle in Voß' *Luise*: E. Th. Voss 1995, 47.

45 Eine Übersicht über die verschiedenen Zuschreibungen des Waldes in der Literatur bietet das *Metzler Lexikon literarischer Symbole*: Suter 2012, 470–471; das Fortwirken romantischer Landschaftsschilderungen in der realistischen Literatur beleuchtet Klimek 2012 am Beispiel der Waldeinsamkeit, 99–126.

fleck“ mit einer „Oase“ verglichen wird. (Marlitt, Goldelse, 164) Der Vergleich mit der Oase ist als Effekt der exotistischen Beiträge der Familienzeitschriften zu interpretieren, der touristische Blick formt hier das Wahrnehmungsdispositiv der Idylle.⁴⁶ Im Moment einer zunehmenden Verengung auf einen kleinen Fleck im thüringischen Wald bringt der Text die Ferne herein, womit der Text seine komplette Isolierung von der Welt aufbricht. Bezeichnet die Oase einen Vegetationsfleck in der Wüste, wirkt ein solcher Vergleich für eine Waldlichtung zunächst verkehrt, der gemeinsame Nenner liegt allerdings in deren Ermöglichung menschlicher Kulturation und in erweiterter Konsequenz: Kultur und Bildung, wozu sich das Bildungsmedium *Die Gartenlaube* berufen sieht. Raumsemantisch verweist die Lichtung im düsteren Wald auf die Aufklärung, die in der zitierten Passage im Paradigma der Idylle reflektiert wird. Der grüne Fleck erinnert zugleich an die realistische Poetik Friedrich Theodor Vischers, der die Poesie als „die Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ (Vischer, Ästhetik, 1305) begreift. Bei Marlitt erhält die Poesie, insbesondere die Idylle, über das Bild der Waldlichtung ihre dezidiert aufklärerische Stoßrichtung.

Der (gattungs-)poetologisch und mediologisch aufgeladene Schauplatz der Waldlichtung in *Goldelse* kommentiert die Romanhandlung. Es ist der Ort, an dem die Titelheldin Goldelse den Mord ihres zukünftigen Ehegatten verhindert, indem sie den Mörder, den entlassenen Verwalter, „mit aller Kraft“ (Marlitt, Goldelse, 164) daran hindert, die Pistole abzufeuern, sodass dieser sein Ziel verfehlt. Die Rettung erfolgt durch eine weibliche Figur, die als Repräsentantin einer aufklärerischen Weltsicht den Vertreter eines rückwärtsgewandten Frömmertums von seiner geplanten Gewalttat abhält. Nach der erfolgten Rettung heißt es, „ein glückliches Lächeln verklärte ihr blasses Gesicht, als sie Herrn von Walde gerettet vor sich sah“ (164). Die Liebesverbindung, zu deren Erfüllung es allerdings noch weitere Hindernisse aus dem Weg zu räumen gilt, blitzt im idyllisch kodierten Setting der Waldlichtung als einzulösendes Glücksversprechen des Romans auf. In diesem Licht präsentieren sich auch die Einstellung und die mutige Handlung der Hauptfigur als glückverheißend. So überkommt die Figur hier ein „wunderbarer Muth“ (164), der vom Text implizit außerhalb der herrschenden Geschlechternormen angesiedelt wird: Nach der erfolgten Rettung beschreibt die Erzählinstanz, wie sich die Figur zitternd an der Buche hält und „die weibliche Natur ihr Recht geltend“ macht (164). Es sind oft heldinnenhafte Handlungen, mittels derer die Protagonistinnen in Marlitts Romanen für ihr Glück eintreten. Nicht selten finden solche Überschreitungen vorherrschender Gendernormen in Marlitts Literatur an idyllisch markierten

46 Vgl. den Beitrag von Barbara Thums „Auf in die Sommerfrische“: *Idyllisierende und touristische Blicke auf einen Sehnsuchtsraum* in diesem Band.

Orten statt.⁴⁷ Die Einlösung des Glücks erfordert zunächst ein Überschreiten der Geschlechterrollen, nicht zuletzt auch derjenigen, die in der Tradition der bürgerlichen Idylle eng mit dem Glück verschränkt sind. Explizit setzt sich Goldelse mit Gendernormen auseinander, als sie sich in einem Gespräch mit ihrem Vater gegen die Abhängigkeit der Frau vom Mann ausspricht: „Du sollst sehen, daß Du Dich nicht geirrt hast, daß ich nicht schwach bin ... Ich habe von jeher das abgenützte Bild vom Epheu und der Eiche nicht leiden mögen, und werde es am allerwenigsten an mir wahr machen ...“ (51).⁴⁸

Analog zum Bildungsmedium *Die Gartenlaube* zeichnen sich Marlitts Romane durch ihren aufklärerischen Anspruch aus. Es sind dabei stets die weiblichen Figuren wie Goldelse, die „eine massive Aufklärungsarbeit“⁴⁹ leisten, sie decken Familiengeheimnisse und Machenschaften auf und kämpfen gegen Standesvorurteile, Aberglauben und religiösen Fanatismus. Desgleichen stehen sie für ihre (Aus-)Bildung, die Ausübung von Erwerbsarbeit und Selbstbestimmung ein,⁵⁰ die ihnen Repräsentant:innen überkommener Ansichten verwehren wollen. Die Idylle mit ihrem Glücksanspruch erweist sich dabei als Kompass für die weibliche Protagonistin, um deren Einlösung sie kämpft, so wie Goldelse mit ihrer Einstellung ihre ‚düstere‘ Umgebung erhellt und aufklärt. Die selbstbestimmten Handlungen der aufgeklärten Hauptfigur ermöglichen ihr eigenes Glück, mit dessen Erfüllung allerdings vielfach ein finaler Ausschlussmechanismus anderer weiblichen Nebenfiguren einhergeht: Am Ende des Romans *Goldelse* stirbt ihre Freundin Helene an ihrem körperlichen Leiden, die selektiv stumme und psychisch labile Figur Bertha verlässt mit ihrem Ehemann das Land. Für verkehrte und marginalisierte Figuren gibt es bei Marlitt oftmals kein Happy End, bestenfalls ein in die Ferne ausgelagertes. Eine derartige Elimination bestimmter Lebensrealitäten zeugt von der repressiven Seite des exklusiv für das Liebespaar vorgesehenen Familienglücks, das im Zusammenhang zum Verklärungsparadigma des poetischen Realismus zu bewerten ist.⁵¹

Gleichzeitig möchte ich festhalten, dass bei Marlitt verschiedene weibliche Realitäten Repräsentation erfahren, wohingegen in der realistischen Literatur

47 So zum Beispiel die Protagonistin Felicitas in der Mansardenidylle in Marlitts Roman *Das Geheimniß der alten Mamsell* (1867): vgl. Brunner 2022, 129.

48 Zu diesem im neunzehnten Jahrhundert bereits verfestigten Bild der Geschlechterrollen vgl. Hausen 2012, 101.

49 Liebs 2004, 174.

50 Vgl. Liebs 2004, 174.

51 Die repressiven Dynamiken von Glücksversprechen (wie jenes der Familie), denen insbesondere marginalisierte Personen ausgesetzt sind, beschreibt Ahmed 2010 in ihrer feministischen Kulturkritik *The Promise of Happiness*, 12–20.

aus der Feder männlicher Autorschaft meist das männliche Subjekt als agierendes ins Zentrum gestellt wird. Die ausgestoßenen oder versehrten Figuren erfahren von den weiblichen Heldinnen Marlitts hohe Empathie und Solidarität, die ihnen von anderen Familienangehörigen verwehrt bleiben. Obschon dies ein weiteres Mittel darstellt, um den idealen Charakter der Hauptfigur hervorzuheben, richten Marlitts Romane am Ende auffällig oft den Fokus noch einmal auf die beiseitegeschobenen Nebenfiguren, die damit trotz ihrer diegetischen Abwesenheit präsent bleiben: Beispielsweise „verdunkelt“ sich der Blick von Goldelse just, als sie „glücklich“ (292) ihr Kind im Arm hält und das Grab ihrer verstorbenen Freundin erblickt. Die bewusst gemachte An- und Abwesenheit von versehrten und alteritär markierten Nebenfiguren ermöglicht eine Reflexion über den Stellenwert und den verwehrtten Glücksanspruch für weibliche Lebensrealitäten, die als Abweichung von den idealisierten Normen der deutsch-bürgerlichen Gesellschaft und den damit verbundenen literaturästhetischen Konventionen in Erscheinung treten. Erwähnt sei an dieser Stelle auch noch, dass der Text Goldelses Happy End überdeutlich verklärt und als solches ausstellt – selbst verbleibende Figuren wie der Försteronkel können den beschriebenen Romanschluss nicht wirklich glauben: „[E]s war ihm nur sehr verwunderlich, das junge Wesen ‚mit den quecksilbernen Füßen und dem sonnigen Gesicht‘ so hingebend an der Seite des ernstesten, gereiften Mannes zu sehen.“ (292) Mit ihm wundern sich die Leser: innen.

4 „Der Frauenliebling im Festgewande“ – Goldelse als *role model* und Goldesel

Die große Aufmerksamkeit, die Marlitts Debütroman der *Gartenlaube* bescherte, weiß die Zeitschrift über längere Zeit aufrechtzuerhalten und ökonomisch für sich zu nutzen. Für das Massenmedium erweist sich Marlitts *Goldelse* auch in den Jahren nach der Erstveröffentlichung als regelrechter Goldesel. Regelmäßig berichtet *Die Gartenlaube* über „den Erfolg“, wie ihn „die novellistische Literatur Deutschlands kaum jemals aufzuweisen hatte“ (Anonym, E. Marlitt in Amerika, 336), Meldungen zu Übersetzungen und Neuauflagen in Buchform führen ihn dem Publikum wiederholt vor Augen.⁵² Eine solche „verstärkte Marktpflege“⁵³ ist

52 Beispiele sind Meldungen wie *Goldelse als Buch* (1867) oder *E. Marlitt in Amerika* (1868), die von Übersetzungen oder Buchausgaben berichten.

53 Hipp 2019, 32.

den Hausautor:innen von Familienzeitschriften vorbehalten. Demensprechend genießt Marlitt mit ihren Romanen in den Publikationsjahren eine hohe Präsenz in der *Gartenlaube*. Ein Artikel, der diesbezüglich hervorsteicht, trägt die gegenerte Überschrift *Der Frauenliebbling im Festgewande* aus dem Jahr 1871.⁵⁴ Der mehr als zwei Seiten umfassende Beitrag bewirbt eine Prachtausgabe von *Goldelse*. Üblicherweise verlegen die Publikationsorgane die erfolgreichen Texte ihrer regelmäßig publizierenden Autor:innen über den hauseigenen Verlag.⁵⁵ *Die Gartenlaube* sieht sich in diesem Werbeartikel verpflichtet, Argumente für die vergleichsweise kostspielige Prachtausgabe zu liefern, denn zuvor hat sie den Roman in erschwinglicheren Varianten veröffentlicht. Das Versilbern des Goldesels versteckt sie etwa, indem sie ausführlich das genuin vorhandene Interesse der Leserinnen hervorstreicht:

Nachdem „Goldelse“ bereits in der *Gartenlaube*, einer Durchschnittsberechnung nach, wohl von anderthalb Millionen Menschen mit unverkennbarer Theilnahme gelesen und in den verschiedensten [...] Bearbeitungen auch über unzählige große und kleine Bühnen gegangen war, stellte sich der Roman auf eigene Füße und erschien in selbstständiger Buchform. [...] Wer irgend von den Verhältnissen des Büchervertriebes nur eine oberflächliche Kenntniß hat, wird nicht behaupten wollen, daß solche Erfolge, solche dauernde Begünstigungen künstlich erzeugt oder gemacht werden können. Wo sie vorhanden sind, spricht sich in ihnen immer ein selbstständiger Antrieb, ein gänzlich unabhängiges Urtheil der Leser aus. Gebildete Damen haben uns denn auch zu unserer eigenen Ueberraschung gestanden, daß sie und viele ihrer Freundinnen „Goldelse“ bis jetzt fünf- oder sechsmal mit immer erneuertem Genusse gelesen, ja sogar in der französischen und englischen Uebersetzung gelesen haben. (Fränkel, *Frauenliebbling*, 805)

Bevor der Text seine Werbeabsicht für die Prachtausgabe explizit kundtut, schickt er eine längere Abhandlung über das Werk und dessen Wirkung bei der Leserschaft voraus. Gerade weil es sich um einen Werbebeitrag handelt, der seiner Natur nach ökonomische Absichten verfolgt, lässt sich bestens daran ablesen, wie die Autorin und ihr Werk im literarischen Feld positioniert und wahrgenommen werden soll. Ebenso führt der Artikel vor Augen, auf welche Art und Weise das Medium versucht ist, den Bogen zum Zielpublikum zu schlagen, um weiter Profit aus dem Erfolgsroman zu erzielen.

Dass dabei das Mediendispositiv der Idylle tonangebend ist, vermittelt die im Beitrag abgedruckte Illustration der Prachtausgabe (Abb. 4). Um bei den Leserinnen, selbst bei einer überfliegenden Lesepraxis einen Effekt der Wiedererkenn-

⁵⁴ Diesen Artikel untersucht Claudia Stockinger 2018 im Kontext von Leser:innenbindungsstrategien, 214–215.

⁵⁵ Vgl. Hipp 2019, 33.



Abb. 4: Paul Thumann, *Goldelse mit Onkel Oberförster*, Illustration der Prachtausgabe von Marlitts Erfolgsroman, abgedruckt im Beitrag *Der Frauenliebbling im Festgewande* (1871).

barkeit hervorzurufen, aktiviert der Beitrag auf der Bildebene bekanntes Gattungswissen: So zeigt die Illustration ein idyllisches Arrangement, das der Lebenssituation der Titelvignette des Mediums gleicht, und zugleich erinnert die Szene an die ebenfalls bekannten sowie mehrfach illustrierten Eingangsverse der *Versidylle Luise* von Voß.⁵⁶ Die Pfeife rauchende Försterfigur im Stile eines älteren Hausvaters

⁵⁶ Vgl. Voß, *Luise*: „Draußen in luftiger Kühle der zwei breitlaubigen Linden,/ Die, von gelblicher Blüte verschönt, voll Bienengesurres,/ Schattend der Mittagsstub', hinsäuselten über das Moos-

liest sich als eine Erweiterung des Grünau'schen Pfarrers. Goldelse, ließe sich behaupten, soll hier als die neue Luise positioniert werden – nur stammt sie dieses Mal aus der Feder einer Autorin. Figuriert die weibliche Figur Luise bei Voß die Idylle, ist es bei Marlitt die Figur Goldelse, die für die Wirksamkeit und das Gelingen der Idylle im Text einsteht. Wie der einstige Idyllenklassiker soll Marlitts Roman mit der illustrierten Prachtausgabe den Status als „ein willkommenes Geschenk auf unzähligen Fest- und Geburtstagstischen“ (Fränkel, *Frauenliebbling*, 805) erhalten und von da aus seine Vorbildfunktion entfalten.⁵⁷

Ins Auge fällt, dass die Kategorie Gender im Marketing eine sehr wichtige Rolle spielt: Bereits im Titel spricht die Formulierung „[d]er Frauenliebbling“ explizit ein weibliches Publikum an. Der Artikel stellt durchwegs die weibliche Hauptfigur in den Mittelpunkt, die er auf diese Weise als ein *role model* konzipiert. Eine solche „soziale Passung“⁵⁸ mit einem weiblichen Publikum forciert der Text im Paradigma der Idylle und über ihren Glücksanspruch:

Als im denkwürdigen Jahre 1866 die Vorahnungen und Stürme des damaligen Entscheidungskampfes durch alle deutschen Gemüther brausten, fühlten sich zugleich Unzählige von einem milden Seelenstrahl berührt, der aus zwei hellen blauen Augen in alle finstere Sorge und bange Wirrniß dieser heißen Tage fiel. Ein liebliches Frauenbild, ein goldhaariges deutsches Mädchen hatte ein Wunder gewirkt und die zerstreuten Blicke einer wankenden, von leidenschaftlicher Gährung und blutigem Streit erfüllten Welt auf den schlichten und stillen Glanz ihrer anmuthvollen Erscheinung gelenkt. [...] [E]s trug nicht die erhitzten Züge des politischen Tageskampfes, aber aus dem rosigen Antlitz und von der reinen und sinnigen Stirn dieser Jungfrau sprach doch anheimelnd der stolze Kampf des Jahrhunderts, das heitere Siegesbewußtsein der ringenden Zeit- und Volksgedanken. Viele Tausende unserer Leser werden den Eindruck nicht vergessen haben, sie wissen noch, daß es Marlitt's „Goldelse“ gewesen, die in jener eisernen Zeit großer Wendungen ihnen Stunden des Glückes bereitet und wie ein erquickender Sonnenblick durch ihre Herzen und Häuser geleuchtet hat. Freudiger, herzlicher und begeisterungsvoller kann eine menschliche Schöpfung nicht begrüßt werden, als diese junge Erzählung weit und breit in Hütten und Palästen sich begrüßt und aufgenommen sah, da sie zum ersten Mal auf den Schultern der „Gartenlaube“ durch die Welt getragen wurde. (Fränkel, *Frauenliebbling*, 803–804)

dach,/ Hielt der redliche Pfarrer von Grünau heiter ein Gastmahl/ Seiner Luise zur Lust, hausväterlich prangend im Schlafrock“ (I, V. 1–5). Im Jahr 1871 macht *Die Gartenlaube* im Beitrag *Literatur und Kunst für das Bürgerhaus* Werbung für eine Klassikerreihe, die mit Voß' *Luise* eröffnet wird und zu diesem Zweck diese Anfangszeilen mit der entsprechenden Illustration abgedruckt hat: A. F., *Literatur und Kunst*, 572–574.

57 Zur Popularität von Voß' *Luise* im neunzehnten Jahrhundert, die sich in unzähligen Auflagen und Prachtausgaben äußerte, vgl. Ritter 1999, 215–236.

58 Vgl. Michler 2015, 83.

Für die Erfolgsgeschichte des Fortsetzungsromans setzt der Artikel die stark idealisierte Hauptfigur in Relation zu den historischen Ereignissen zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung. Gefärbt vom Duktus der deutschen Nationalstaatsgründung, die im Jahr 1871 vollzogen wird, thematisiert diese Passage den Roman vor dem Hintergrund des zweiten deutschen Einigungskrieges, der um 1866 stattfand.⁵⁹ Der Werbetext aktiviert die eingangs angesprochene Gegenbildlichkeit in Vergils erster Ekloge, indem der Kriegszeit der Glücksanspruch der Idylle entgegenstellt wird: Über den Namen der Titelfigur stellt der Text den Bezug zum Goldenen Zeitalter her, das seinen metallischen Gegenpart durch die „eisern[e] Zeit“ erhält. Als „erquickender Sonnenblick“ in diesen finsternen und wirren Zeiten wird das Erscheinen der Goldelse-Figur eingeführt. Mit dem „Glück“, das die Lektüre während dieser Kriegszeit beschert habe, soll die Idylle die Lesenden affiziert haben, deren „Häuser und Herzen“ metaphorisch durch den Roman und dessen Heldin erleuchtet wurden. Das Publikum imaginiert der Beitrag an dieser Stelle breit und über alle Klassen hinweg („in Hütten und Palästen“), die über die gemeinsame Leseerfahrung und die Nation als harmonische Einheit zusammengeführt werden sollen.

Die Nation, die allein in der zitierten Passage zweimal als Adjektiv aufgerufen wird – im gesamten Artikel siebenmal –, dient als weitere Kategorie, um das zeitgenössische Massenpublikum gleichermaßen anzusprechen und als Habitus modellierend zu wirken. Denn seit ihren Anfängen ist die Gründung des deutschen Nationalstaates ein zentrales Anliegen der *Gartenlaube*, und als Massenmedium ist sie relevanter Akteur im Prozess des *nation building*.⁶⁰ Die mediale Aneignung von Gattungswissen der Idylle ist auch in dieser Hinsicht alles andere als beliebig: Die Idylle hat sich spätestens über die Rezeption von Goethes idyllischem Versepos *Herrmann und Dorothea* als Ausdrucksform der nationalen Selbstvergewisserung durchgesetzt, auch gegenüber Frankreich und der Französischen Revolution.⁶¹ Eine antifranzösische Haltung betont der Artikel, wenn er Marlitts Roman vom Pikanten im „undeutschen Sinne dieses zweideutigen Wortes“ abgrenzt, unter anderem deshalb, weil er „nicht in den übelriechenden Schmutz des eleganten Lasters ein Rosen- und Veilchenparfüm gemischt“ habe. (Fränkel, *Frauenliebbling*, 804) Dagegen streicht er den lokalen Bezug von Marlitts Roman hervor, und zwar mit idyllisierenden Formulierungen: So würden sich die Leser:innen erfreuen „durch die trau-

⁵⁹ Die Thematik des Deutschen Kriegs in der *Gartenlaube* und bei Marlitt behandelt Klein 2012, 116–118.

⁶⁰ Zur Rolle der *Gartenlaube* im Hinblick auf die Konstruktion einer deutschen Identität: Belgum 1998; Klein 2012, bes. 373–382.

⁶¹ Vgl. H. Schneider 2017; „Die Idylle als spezifische Gattung der deutschen Literatur“ (361) dokumentiert H. Schneider in *Idyllen der Deutschen*, 1978; zum Verhältnis von Nation und Idylle vgl. Grabbe/Schmitt 2022.

liche Eigenart liebenswürdigen Menschengestalten, durch das leuchtende Grün und den erfrischenden Sommerhauch ihres thüringischen Berg- und Waldlebens.“ (805) Die weibliche Romanfigur Goldelse installiert der Werbetext als nationale Identifikationsfigur. Ihr Erscheinungsbild und ihre Tugenden fixiert er über die Verwendung von gendernormierenden Zuschreibungen wie schlicht, still, anmutsvoll und lieblich. Diese Adjektive weisen Überschneidungen mit dem Wertekanon der bürgerlichen Gattungstradition der Idylle auf. Ihre mustergültige Weiblichkeit sieht der Text „auf dem stillen Boden des kleinen deutschen Bürgerhauses“ wachsen. (805)

Trotz einer mit Marlitt geteilten Bild- und Formsprache besteht ein beträchtlicher Unterschied zu ihren Romanen, zumal diese solche stark normativen Zuschreibungen durchaus auch kritisch verhandeln und emanzipatorisch wenden. Nicht zuletzt sieht sich der Artikel sogar gezwungen, eine Abschwächung des emanzipatorischen Potenzials in Bezug auf die Kategorie Geschlecht in Marlitts Romanen vorzunehmen. So wird Goldelse und „ihre Kraft zum Widerstande“ explizit von anderen „Emancipations-Romane[n] und ihre[n] zweifelhaften Heldinnen“ abgegrenzt. (805) Beansprucht hingegen wird für die Werbung die Widerständigkeit der Titelheldin als spezifisches Merkmal für die Konstruktion des deutsch-bürgerlichen Selbstverständnisses.

Die *Gartenlaube* nutzt das zeitgenössische Identifikationspotenzial der Romanfigur Goldelse nicht nur um die Position ihrer erfolgreichen Autorin, sondern auch um ihre eigene Stellung im massenmedialen Kommunikationsraum zu festigen und zu steigern. So versichert der Beitrag gleich am Anfang des Textes, dass es die *Gartenlaube* war, die als Medium den Roman „zum ersten Mal [...] auf den Schultern durch die Welt getragen hat.“ (804) Die Leserinnen werden für die Prachtausgabe allen voran angesprochen, weil sie als Zielgruppe das größte Absatzpotenzial für die Prachtausgabe bergen.⁶² Indem der Artikel sowohl Roman und Figur und als auch die Resonanz auf sie mehrfach in der Realität des (weiblichen) Publikums verankert, versucht die Zeitschrift über historische Referenzen und kategoriale Zuschreibungen (*gender*, *class* und *nation*) eine soziale Passung mit diesem sicherzustellen. Im Mittelpunkt steht das Mediendispositiv der Idylle, das über seine Anbindung an soziale Strukturen wie Nation, Familie respektive Bürgerhaus eine „universale Inklusion“⁶³ anstrebt, spricht über breite Schichten hinweg das Publikum ansprechen und dieses gleichermaßen formieren will. Mit dem Nachleben der Idyllentexte von Vergil über Voß bis hin zu Goethe ist ein bestimmtes Idyllenwissen aufgrund seines kanonischen Stellenwerts im kollektiven

62 Vgl. Günter 2007, 48.

63 Günter 2007, 48–50.

Bewusstsein bereits sedimentiert – insbesondere auch, was das deutschbürgerliche Selbstverständnis betrifft. Im Horizont der Idylle und ihres Glücksanspruchs gehen ökonomische Interessen – konkret die Marktvorherrschaft der *Gartenlaube* und als Teil davon: der erfolgreiche Verkauf der von ihr verlegten Prachtausgabe – und die hegemoniale Durchsetzung einer bürgerlichen Ideologie mit ihren Ordnungssystemen Hand in Hand.

5 „Bei der Verfasserin der *Gold-Else*“ – Eine Homestory im idyllischen Setting

Trotz ihrer privilegierten Stellung als Hausautorin und entsprechender Marktpflege in der *Gartenlaube* liegen zur Lebenssituation Marlitts bis zu ihrem Tod vergleichsweise wenig Informationen vor. In den ersten Publikationsjahren von 1865 bis ins Jahr 1869 bleibt den Leser:innen der *Gartenlaube* jegliche Information über die Biografie der Autorin vorenthalten.⁶⁴ Wer hinter dem genderneutralen Pseudonym E. Marlitt steckt, enthüllt die *Leipziger Zeitung* bereits im Jahr 1867.⁶⁵ Erst zwei Jahre später bringt *Die Gartenlaube* selbst die Autorin in einer Art Homestory mit dem Titel *Bei der Verfasserin der „Gold-Else“* dem Lesepublikum näher – ein solcher Beitrag zu Lebzeiten Marlitts sollte allerdings eine einmalige Sache bleiben. Weitere Angaben zur Biografie der Autorin geben die Angehörigen in Zusammenarbeit mit der Familienzeitschrift erst nach ihrem Tod.⁶⁶ In diesem exklusiven Zeitschriftenbeitrag erzählt ein *Gartenlaube*-Mitarbeiter von seinem Besuch und gewährt den Leser:innen erstmals einen Einblick in die Lebensrealität der Autorin. Auch hier fällt besonders auf, wie die Idylle die Parameter für die Inszenierung von Marlitts Autorinnenschaft vorgibt.

Für die Homestory begibt sich der „Mitarbeite[r] der *Gartenlaube*“ (Anonym, *Bei der Verfasserin*, 827) ab der ersten Zeile in einen idyllischen Modus:

⁶⁴ Vgl. Brauer 2006, 50.

⁶⁵ Vgl. Hipp 2016, 104. Im erwähnten Zeitschriftenartikel steht: „Das mysteriöse Dunkel, welches seither über dem Autor der berechtigtes Aufsehen machenden, zuerst in der ‚Gartenlaube‘ erschienenen, reizend geschriebenen Novelle: ‚Goldelse‘ schwebte, sind wir in der Lage aufzuhellen. Unter dem Pseudonym Marlitt, welcher sich als Verfasser genannt hat, birgt sich ein Fräulein John in Arnstadt in Thüringen“. (*Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung* 1867, Nr. 91, 371)

⁶⁶ Beispiele sind hier der Nachruf in der *Gartenlaube* mit dem Titel *E. Marlitt* (1887), ein biografischer Artikel mit unveröffentlichtem Material von Moritz Necker *Eugenie John-Marlitt* (1899) oder eine biografische Skizze von Marlitts Bruder [Alfred John]: *Eugenie John-Marlitt*. Ihr Leben und ihre Werke [1890]. Mehr zum Nachlassbewusstsein bei Marlitt: Mellmann 2017, 278–286.

Auch dieses Jahr zur Sommerfrische wieder nach Thüringen, das stand fest, nach jenem Stück deutscher Erde, dessen sonnige Berge und prächtige Wälder mit ihrem unsagbaren Reiz schon so viele tausend Herzen bestrickt haben und dessen poetischer Zauber wieder in alle Welt verkündet worden ist durch die E. Marlitt'schen Romane, die sich auf diesem Boden abspielen.

Das Soolbad Arnstadt, Marlitt's Geburtsort, stand ohnehin auf meiner Reiseroute verzeichnet; es lag daher der Wunsch so nahe, daß es mir vergönnt sein möchte, das Bild, welches sich mir aus ihren Werken und aus dem von der Gartenlaube gebrachten Holzschnitt aufgedrängt hatte, bei einem persönlichen Begegnen zu vervollständigen und so eine schöne Erinnerung mit heimzubringen, die mir eine Freude sein sollte für so manchen kommenden düstern Wintertag. Der Wunsch, als Besuchender an Marlitt's Thür anzuklopfen, ward bald zum festen Entschluß, trotz des hin und wieder vernommenen Munkelns, wie unmöglich es sei, bei ihr vorgelassen zu werden. (Anonym, Bei der Verfasserin, 827)

Diese Eingangspassage des Journalisten liest sich als ein vielstimmiges Echo des idyllischen Gattungsarchivs. Über die Figur des Wanderers, der von außen kommt,⁶⁷ schildert der Journalist mit einem gattungsgeschulerten Auge Thüringen als idyllische Landschaft. Geprägt ist sein „Bild“, das er von dem thüringischen Arnstadt zeichnet, von Marlitts Romanen und Eindrücken der illustrierten Familienzeitschrift. Als reisender Tourist des neunzehnten Jahrhunderts benutzt er für seinen Aufenthalt den zeitgenössisch verbreiteten Terminus der „Sommerfrische“. Laut dem Grimm'schen Wörterbuch handelt es sich dabei um eine Bezeichnung, die für einen „erholungsaufenthalt der städter auf dem lande zur sommerzeit“⁶⁸ steht. Das Land respektive die Natur als idyllischer Raum aus der Perspektive eines Städters ist eine bereits bei Theokrit zu findende Konstellation,⁶⁹ die sich spätestens mit Gessners aufklärerischen *Idyllen* zu einem wirkmächtigen Bestandteil des Gattungsarchivs etabliert: Eine Flucht von der Stadt in die Natur, aufs Land, wie sie etwa das lyrische Subjekt in Gessners Vorwort so prominent in seiner Vorstellungskraft imaginiert,⁷⁰ ist mit der „Sommerfrische“ im ausdifferenzierten neunzehnten Jahrhundert definitiv zu einem touristischen Konzept mutiert. Besonders deutlich macht die touristische Absicht des Verfassers, dass er als Reiseziel das „Soolbad Arnstadt“ nennt. Die Stadt durchläuft in dieser Zeit tiefgreifende Veränderungen, im Jahr 1867 wurde Arnstadt

⁶⁷ Vgl. Kaiser 1977, 37–38.

⁶⁸ Grimm, Wörterbuch: „sommerfrische“. Ausführlicher zur touristischen Idylle in der *Gartenlaube* vgl. Barbara Thums' Beitrag in diesem Band.

⁶⁹ Vgl. Kaiser 1977, 38. Vgl. dazu Theokrits Idyll 7, *Das Erntefest*: Simichidas berichtet in der Ich-Erzählung, wie er bei seiner Wanderung von der Stadt an ein ländliches Erntefest einem Ziegenhirten begegnet (Theokrit, Gedichte, 63–75).

⁷⁰ Vgl. Gessners Vorrede *An den Leser*: Hier flüchtet das lyrische Ich in die Natur, um sich an ihrer Schönheit zu erfreuen und sich „dem Ekel und den wiedrigen Eindrücken der Stadt“ zu entziehen (Geßner, *Idyllen*, 15).

an die Eisenbahn angeschlossen. Die Kleinstadt in Thüringen etabliert sich mit dem erwähnten „Soolbad“ als beliebter Kurort. Diesen modernen Tourismus thematisiert Marlitt auch in ihren Romanen.⁷¹ Marlitts Poesie, wie Jahre später Moritz Necker in der publizierten Biografie zur Autorin *Eugenie John-Marlitt* (1899) in der *Gartenlaube* schreibt, sei von ihrem Geburtsort und dessen touristische Entwicklungen besonders geprägt worden:

Dadurch also, daß sich Eugenie in der Stadt ihrer Jugend niederließ und unwillkürlich dem Zuge ihres Herzens folgend, sich ins Wunderland ihrer Jugenderinnerungen versenkte, gewann sie nicht bloß einen poetischen Schauplatz für ihre Geschichten – sie hat nach und nach unter mehr oder weniger leichten Verhüllungen ganz Arnstadt geschildert – sondern es gestaltete sich auch ihr Mädchenideal bei dieser Versenkung ins Paradies der Vergangenheit aus [...]. Dazu noch der sich aufdrängende Vergleich von einst und jetzt, denn Arnstadt war ja auch nicht stehen geblieben und modernisierte sich. Durch das Solbad, das Ende der sechziger Jahre darin errichtet wurde, kam es als Sommerfrische in Mode und wurde viel besucht. Mit dem Gemüt hing die Dichterin am Alten, mit dem Geist aber am Neuen, am Fortschritt. Alte Gebäude und alte Menschen, zumal Leute aus dem Volke, verklärt sie überall mit ihrer Poesie. Der Kontrast allein war schon Poesie; das ganze Zeitalter des Uebergangs, zu dem die Marlitt gehört, hat diese Poesie empfunden. [...] Die Poesie stimmungsvoller Kontraste finden wir in allen Marlittschen Romanen. Am schönsten in der „Goldelse“, wo sich die verarmte Familie in dem ruinenhaften Schlosse einnistet [...]. (Necker, Eugenie John-Marlitt, 187–188)

Das für Marlitt mehrfach als charakteristisch ausgemachte Verfahren des Kontrasts⁷² speist sich für Necker aus der Erfahrung einer Übergangszeit, die für die Autorin gerade an ihrem Geburtsort erlebbar und von ihr in Poesie umgemünzt wurde. Das dabei angeführte Beispiel aus Marlitts Roman *Goldelse* lässt erahnen, dass dieses kontrastive Verfahren bei Marlitt engstens in Verbindung mit der Reflexionsform der Idylle steht.

Nach diesem kleinen Schlenker, der vor Augen führen sollte, wie Marlitts Geburts- und Wohnort noch posthum als zentraler Referenzraum für die poetischen Verfahren der Autorin gesehen wird, sei der Fokus wieder auf den Bericht des Gartenlauben-Mitarbeiters gerichtet. Denn das idyllische Dispositiv macht auch vor Marlitts Haustür nicht halt. Dieses ebenfalls über Gessner etablierte Gattungsmus-

71 Im Roman *Das Geheimniß der alten Mamsell* (1867) heißt es: „Innerhalb der letztverflossenen neun Jahre nämlich hatte ein Ingenieur seine Wünschelruthen ziemlich nahe dem Weichbild der Stadt X. spielen lassen; der moderne Mosesstab hatte dem Boden einen bitteren Quell entlockt, der an der Luft, wenn auch nicht zu Gold und Silber, so doch zu sehr schätzenswerthen Salzkristallen erhärtete. Das war ein Fingerzeig für die Bewohner von X. Sie etablierten ein Soolbad, das im Verein mit dem ausgezeichneten Renommée der Thüringer Luft sehr bald Hülfesuchende aus aller Herren Länder herbeizog.“ (Marlitt, *Geheimniß*, 372)

72 Zum Verfahren des Kontrasts bei Marlitt vgl. u. a. Potthast 1926, 111. Grundsätzlich zum verfahrenstheoretischen Ansatz vgl. Baßler 2015.

ter eignet sich der Besucher für seine Begegnung mit der Autorin an, indem er den „Wunsch“ äußert, bei der Autorin anzuklopfen, damit er eine „schöne Erinnerung“ nachhause bringen und sie als „Freude“ für „so manchen kommenden düstern Wintertag“ imaginieren kann. Dies erinnert an das lyrische Ich in der Gessner'schen Idylle, das im Winter zurückgezogen im häuslichen Zimmer die Idyllen als im Frühling oder Sommer gesammelte Erinnerungsschätze einführt.⁷³ Noch konkreter zeigt sich die Referenz auf Gessner an dessen Idylle *Der Wunsch*, in welcher sich das Ich vorstellt, wie es „fern vom Getümmel der Stadt“ zurückgezogen „im kleinen Landhaus, bey dem ländlichen Garten, unbeneidet und unbemerkt“ (Geßner, Idyllen, 66) lebt. Andernorts stellt sich das Idyllen-Ich vor: „Zuweilen störte mich ein lautes Klopfen vor meiner Thüre, wie entzückt wär ich, wenn ein Freund bey dem Eröffnen in die offenen Arme mir eilte“. (71) Der *Gartenlaube*-Journalist wähnt sich gleichsam als ein solcher Freund der Autorin. Das zurückgezogene Leben der Autorin und damit verbunden die Schwierigkeit, die Autorin persönlich zu treffen,⁷⁴ werden im Text mit dem Gattungsschatz der Idylle übermarkiert in Szene gesetzt.

Selbst für die Beschreibung von Marlitts Schreibpraxis versetzt der Artikelschreiber die Autorin in den zuvor bereits eingeführten idyllischen Modus der Einbildungskraft, wie sie Gessner seinen Idyllen vorangestellt und zum Programm gemacht hat:

Es giebt nichts Interessanteres, als einen Blick zu werfen in die geistige Werkstätte eines Dichters, aus der das funkelnde Gold der Dichtung in wunderbar getriebenen Formen heraus in die Welt tritt – die Eigenthümlichkeiten kennen zu lernen, unter denen Schöpfungen entstanden, die zu Lieblingen aller Kreise geworden sind. So hat Marlitt z. B. vorzugsweise ihre schöpferischen Stunden, wenn der Himmel bedeckt ist und der Regen oder Schnee an die Fenster schlägt; dann, gleichsam in sich selbst zurückgeworfen, tritt jene behagliche, innerlich warme Stimmung und mit ihr die intensive Schaffungslust ein, der sie unwiderstehlich gehorchen muß. Dann schweift ihre Phantasie auf blühende Fluren, ihre Gestalten gewinnen volles pulsirendes Leben, und mächtig dehnt sich der Stoff aus, mit dem sie sich trägt. Zur Feder greift sie erst dann, wenn dieser bis auf Einzelheiten herab im Kopfe völlig ausgebaut ist, und die Charaktere in plastischer Vollendung ihr vorschweben. (Anonym, Bei der Verfasserin, 824)

Tonangebend für die mediale Inszenierungspraxis von Marlitts Autorschaft ist hier der Erfolgsroman *Goldelse*. Dies legt nicht nur der Titel des Artikels *Bei der Verfasserin*

⁷³ Beispielsweise in der Idylle *Lycas, oder die Erfindung der Gärten* (Geßner, Idyllen, 39–40).

⁷⁴ „Das klang nun freilich nicht sehr erbaulich; allein das Vertrauen auf meinen guten Stern und auf das stolze Aushängeschild, unter dem ich mich, wenn alle Stricke rissen, einzuführen entschlossen war [...], gaben mir wenigstens den Muth, das Aeußerste zu thun.“ (Anonym, Bei der Verfasserin, 824)

serin der „Gold-Else“ nahe, sondern auch die Metapher des ‚funkelnden Goldes‘ und der Rückgriff auf das Verfahren der Einbildungskraft, wie er für Marlitts Romananfang charakteristisch ist.⁷⁵ Das Nachleben der Gessner’schen Formen verdeutlicht dessen nachhaltige Wirkung auf die Wissensbestände der Gattung sowie die Positionierung der Autorin innerhalb des aufklärerischen Gattungshorizonts.

Die mediale Aufrufung des Kontrasts in Bezug auf Marlitt und ihre Romane bewegt sich auffällig oft im diskursiven Feld der Wärme und Kälte, das vor allem in Relation zur Kategorie Gender und Gattung noch systematisch zu untersuchen wäre.⁷⁶ Von *Goldelse* wurden die Leser:innen in Zeiten des Krieges mit „einem milden Seelenstrahl berührt, der aus zwei hellen blauen Augen in alle finstere Sorge und bange Wirrniß dieser heißen Tage fiel.“ (Fränkel, Frauenliebling, 803) Hier ist es Marlitts Dichtung, die weibliche Figur Goldelse und ihre idyllische Einstellung, die Milde generieren und regulierende Funktionen übernehmen. In der Homestory tritt die Autorin für die Produktion ihrer Texte selbst „in jene behagliche, innerlich warme Stimmung“ (Anonym, Bei der Verfasserin, 824). Gattung und Gender sind im häuslichen und familiären Setting angesiedelt, auf einer affektiven Ebene konstituiert die warme Behaglichkeit das Idyllenglück.

Eine solche idyllische Inszenierung der Autorin potenziert das mediale Umfeld des Artikels im Heft: So steht die ganze Ausgabe im Zeichen der Idylle mit ihrem Leitaffekt des Glücks, dies zusätzlich zum medialen Erscheinungsbild der *Gartenlaube*, denn es handelt sich um nichts weniger als die Weihnachtsausgabe. Eingebettet liegt der Beitrag zu Marlitt zwischen illustrierten Artikeln wie *Das Glück in Utopien*, *Weihnachten im Walde* oder *Weihnachten im Schlosse*.⁷⁷ Die exklusive Homestory zur Erfolgsautorin konzipiert diese als ein Weihnachtsgeschenk für die Leser:innen. Exemplarisch dafür, wie idyllische Parameter auch diese Beiträge prägen, steht eine Wild- und Waidmanns-Darstellung und der dazugehörige Text aus *Weihnachten im Walde* (Abb. 5): In Korrespondenz zum idyllischen Paradigma, wie es von und bei der Autorin Marlitt eingesetzt wird, setzt der Beitrag den Kontrast von winterlicher Kälte und häuslicher Behaglichkeit textuell wie visuell in Szene.

75 Die Figur Goldelse genoss auf ihrem langen Heimweg im Schneegestöber „im Geiste das Behagen, das sie beim Eintritt in das heimische Stübchen stets überkam“ (Marlitt, *Goldelse*, 3).

76 Vgl. die Studie über Gattung und Geschlecht von Katja Barthel (2016), die am Beispiel vom galanten Roman um 1700 Interdependenzen untersucht.

77 Zur Überblendung von Weihnachten und Idylle: Die christliche Rezeption von Vergils vierter Ekloge stellt eine solche Verbindung her, vgl. Kundert 2008. Wegbereitende Texte sind im neunzehnten Jahrhundert die Kindererzählungen von Christoph von Schmid wie der *Weihnachtsabend* (1825) oder später die *Weihnachtsidylle* (1862) von Theodor Storm, vgl. Rohmer 2022.

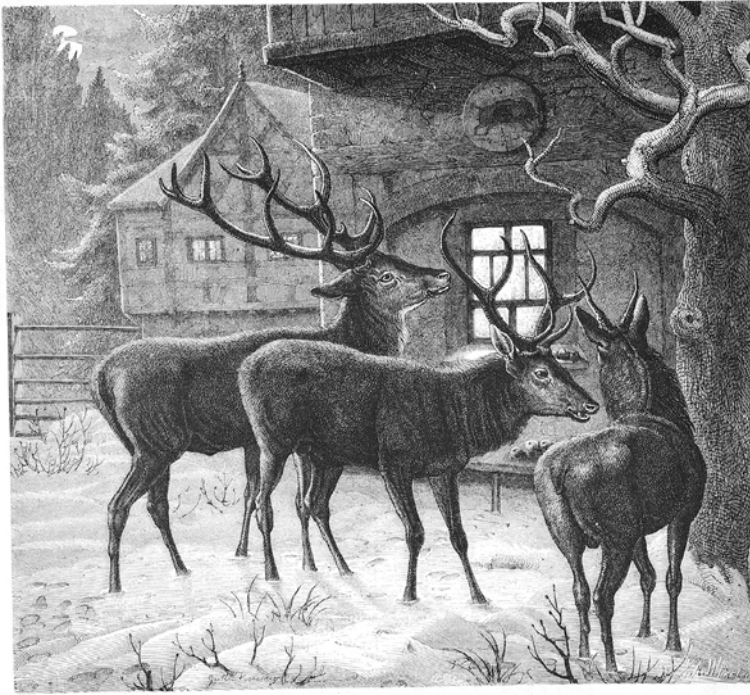


Abb. 5: Guido Hammer, *Weihnachten im Walde*, Illustration in der Weihnachtsausgabe der *Gartenlaube* (1869).

Mit dem Mediendispositiv der Idylle erschafft sich *Die Gartenlaube* eine multifunktionale Kommunikationsstruktur: Die Gattung der Idylle mit ihrem Glücksanspruch übernimmt für deren aufklärerisches Selbstverständnis und in Form einer wiederkehrenden Ordnungsstruktur grundlegende Funktionen; dies gerade innerhalb der durch das Medium mitvollzogenen Ausdifferenzierung der Moderne angesichts der von ihm selbst produzierten Wissens- und Informationsflut. Ihr reichhaltiges Nachleben erfährt die Idylle in den literarischen Texten der Zeitschrift, wobei die meistgelesenen und erfolgreichsten diejenigen von Marlitt sind. Mit ihrem Debütroman *Goldelse* setzte sie in der Familienzeitschrift neue Maßstäbe. Die Popularität des Romans korrespondiert mit einer zeitgenössischen Konjunktur idyllischer Wissensbestände im Literatursystem Realismus.⁷⁸ Anders als

⁷⁸ Vgl. Schneider/Drath 2017; systematisch untersucht die Rolle der Idylle in der realistischen Prosa das SNF Projekt Welt-im-Winkel von Franziska Frei Gerlach und Sabine Schneider, im Rahmen dessen auch der vorliegende Aufsatz verfasst wurde: <https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/welt-imwinkel/projekt.html> (17. Februar 2024).

in der realistischen Literatur der männlichen Schriftsteller steht in Marlitts Roman mit Goldelse eine weibliche Figur im Zentrum, die mit ihrem idyllischen Habitus emanzipatorische Kräfte entwickelt. Tradierte Geschlechterrollen werden neu verhandelt und perspektiviert. Die Sprengkraft des Romans erfährt durch das den medialen Konventionen folgende Happy End zwar eine Relativierung, aber eine, die im Text als solche ausgestellt wird. Das Idyllenwissen, wie es im Fortsetzungsroman *Goldelse* zum Tragen kommt, lebt in Form von Marketingmaßnahmen und nationaler Selbstvergewisserung der Familienzeitschrift weiter, womit auch deren aufklärerisch-kritische Dimension in den Hintergrund tritt. Gleichzeitig stärken sie Marlitt in ihrer Position als erfolgreichste Hausautorin der *Gartenlaube*. Der Rückgriff auf idyllische Wissensbestände ermöglicht es dem Medium, den Erfolg seiner Hausautorin sichtbar zu machen. In dieser einzigartigen Erfolgskonstellation von Medium und Autorin gibt das Gattungswissen der Idylle als die zentrale Vermittlungsstelle Parameter vor, mittels deren aktualisierender Aneignung sich Marlitt und die Familienzeitschrift gegenseitig permanent beglaubigen und ermächtigen.

Bibliographie

Quellen

- [A.F.] „Literatur und Kunst für das Bürgerhaus“. *Die Gartenlaube* 36 (1867): 572–574.
- [Anonym]. „Bei der Verfasserin der ‚Gold-Else‘“. *Die Gartenlaube* 52 (1869): 827–829.
- [Anonym]. „E. Marlitt in Amerika“. *Die Gartenlaube* 21 (1868): 336.
- [Anonym]. „E. Marlitt“. *Die Gartenlaube* 29 (1887): 472–476.
- [Anonym]. „Ein Marlitt-Blatt“. *Die Gartenlaube* 4 (1875): 68–70.
- [Anonym]. „Goldelse als Buch“. *Die Gartenlaube* 21 (1867): 336.
- [Anonym]. „Traum eines Lesers der Gartenlaube“. *Die Gartenlaube* 52 (1853): 572–574.
- [Anonym]. [Ohne Titel]. *Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung* 91 (1867): 371.
- [John, Alfred]. „Eugenie John-Marlitt. Ihr Leben und ihre Werke“. *E. Marlitt's gesammelte Romane und Novellen*. 10 Bde. Leipzig [o.].
- Foucault, Michel. *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. III. 1976–1979*. Hg. Daniel Defert und François Ewald. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003: 391–395.
- Fränkel, Albert. „Der Frauenliebbling im Festgewande“. *Die Gartenlaube* 48 (1871): 803–806.
- Geßner, Salomon. *Idyllen [1756; 1772]. Kritische Ausgabe*. Hg. E. Theodor Voss. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Marlitt, Eugenie. „Das Geheimniß der alten Mamsell“. *Die Gartenlaube* 21–38 (1867).
- Marlitt, Eugenie. „Die zwölf Apostel“. *Die Gartenlaube* 36–19 (1865).
- Marlitt, Eugenie. „Goldelse“. *Die Gartenlaube* 1–19 (1866).
- Marlitt, Eugenie. „Schulmeisters Marie“. *Gesammelte Romane und Novellen. Bd. Thüringer Erzählungen*. Leipzig: Verlag von Ernst Keil's Nachfolger [o.].

- Necker, Moritz. „Eugenie John-Marlitt. Mit bisher ungedruckten Briefen und Mitteilungen“. *Die Gartenlaube* 5 (1899): 144–152, 186–192.
- Grimm, Jacob und Wilhelm. „sommerfrische“. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/dwb/sommerfrische>. (17. Februar 2024)
- Stolle, Ferdinand und Ernst Keil. „An unsere Freunde und Leser!“ *Die Gartenlaube* 1 (1853): 1. Theokrit. *Eidyllia/Gedichte. Griechisch/Deutsch*. Übers. und Hg. Regina Höschele. Stuttgart: Reclam, 2016.
- Vergil. *Bucolica/Hirtengedichte*. Studienausgabe Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Vischer, Friedrich T. *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Dritter Theil, Zweiter Abschnitt, Fünftes Heft. Stuttgart: Macken, 1857.
- Voß, Johann Heinrich. *Luse. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen. Vollendete Ausgabe*. Tübingen: J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1807.

Forschung

- Agamben, Giorgio. *Was ist ein Dispositiv?* Aus dem Italienischen von Andreas Hiepkö. Zürich, Berlin: diaphanes, 2008.
- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Arens, Hans. *E. Marlitt. Eine kritische Würdigung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994.
- Barth, Dieter. *Zeitschrift für alle. Das Familienblatt im 19. Jahrhundert. Ein sozialhistorischer Beitrag zur Massenpresse in Deutschland*. Münster: Institut für Publizistik der Universität Münster, 1974.
- Barthel, Katja. *Gattung und Geschlecht. Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.
- Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Belgium, Kristen. *Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in „Die Gartenlaube“ 1853–1900*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1998.
- Belgium, Kristen. „Domesticating the Reader: Women and *Die Gartenlaube*“. *Women in German Yearbook* 9 (1993): 91–111.
- Berg, Gunhild (Hg.). *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014.
- Bies, Michael, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg (Hg.). *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- Bonter, Urszula. *Der Populärroman in der Nachfolge von E. Marlitt, Wilhelmine Heimbürg, Valeska Gräfin Bethusy-Huc, Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Böschenstein-Schäfer, Renate. *Idylle*, 2. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, 1977.
- Brauer, Cornelia. *Eugenie Marlitt – Bürgerliche, Christin, Liberale, Autorin. Eine Analyse ihres Werkes im Kontext der Gartenlaube und der Entwicklung des bürgerlichen Realismus*. Leipzig: Ed. Marlitt, 2006.
- Brunner, Christine. „Arabesque als Artikulation der Idylle: Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marlitt“. *Paradigmen des Idyllischen: Ökonomien – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solveig Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 111–134.
- Didi-Huberman, Georges. *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2010.

- Frei Gerlach, Franziska. „Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg“. *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 55 (2020): 1–33.
- Frei Gerlach, Franziska. „Jeremias Gotthelf auf der Spur der Jean-Paul’schen Doppelschreibweise: ‚Erdbeer‘-Idylle gegen ‚Zeitgeist‘-Satire“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017: 98–117.
- Frei Gerlach, Franziska. „„Antik? Oh, nee“. Antigone und die Folgen: Sophokles, Hegel, Freud, Butler“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39.1 (2014): 1–30.
- Frei Gerlach, Franziska. „Wybervolk. Intersektionalität von Geschlecht, Stand und Nation bei Jeremias Gotthelf“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86.2 (2012): 293–309.
- Garber, Klaus (Hg.). *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Grabbe, Katharina und Christian Schmitt. „Nation“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: J.B. Metzler, 2022: 503–505.
- Graevenitz, Gerhart v. „Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse‘ des 19. Jahrhunderts“. *Vergessen und Erinnern*. Hg. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. München: Fink, 1993: 283–304.
- Gretz, Daniela. „Einleitung: ‚Medien des Realismus‘ – ‚Medien im Realismus‘ – ‚medialer Realismus‘“. *Medialer Realismus*. Hg. Daniela Gretz. Freiburg: Rombach, 2011: 7–16.
- Grüning, Hans G. „Blatt/Laub“. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: J.B. Metzler, 2012: 52–53.
- Günter, Manuela. *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Günter, Manuela. „Die Medien des Realismus“. *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*. Hg. Christian Begemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007: 45–62.
- Hausen, Karin. *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck, 2012.
- Helmstetter, Rudolf. *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink, 1998.
- Hipp, Alice. *Spätrealistische Positionierungspraktiken in Kulturzeitschriften der Gründerzeit (1870/71–1890): Geschäftsverhältnisse und Werkgestaltung vom Zeitschriftenabdruck zur Buchausgabe bei Fontane, Storm und C.F. Meyer*. Karlsruhe, 2019. DOI: 10.5445/IR/1000072870.
- Hipp, Alice. „Prosaistinnen in Kulturzeitschriften der Jahre 1871 bis 1890. Zur statistischen Repräsentanz und Autorennamenwahl schreibender Frauen in ‚Die Gartenlaube‘, ‚Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte‘ und ‚Deutsche Rundschau‘“. *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*. Hg. Katja Mellmann und Jesko Reiling. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016: 81–106.
- Interessensgemeinschaft Marlitt e.V. *Jahrbuch der Interessensgemeinschaft Marlitt e.V. Eugenie Marlitt 1825–1887*. Jg. 6 (2005), Arnstadt: Edition Marlitt.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser (Hg.). *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011.
- Kaiser, Gerhard. *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller*. Göttingen: Vandenhoeck, 1977.
- Kinzel, Ulrich. „Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomik. Zur ‚Bildungspresse‘ im 19. Jahrhundert“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67.4 (1993): 669–716.

- Kittelmann, Jana. „Gesellige Idyllen/Idyllische Geselligkeit als literarisch-kulturelle Praxis um 1750“. *Paradigmen des Idyllischen: Ökonomien – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solveig Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 83–109.
- Kittelmann, Jana. „Aufklärerisch-empfindsame Geselligkeit bei Theodor Fontane? Eine Spurensuche“. *Theodor Fontane und das Erbe der Aufklärung*. Hg. Matthias Grüne und Jana Kittelmann. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021: 147–170.
- Klein, Tobias. *Von deutschen Herzen – Familie, Heimat und Nation in den Romanen und Erzählungen E. Marlitts*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2012.
- Klimek, Sonja. „Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe“. *Jahrbuch der Raabe Gesellschaft* 53 (2012): 99–126.
- Koschorke, Albrecht, Nacim Ghanbari, Eva Eßlinger, Sebastian Susteck und Michael Thomas Tylor. *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*. München: Fink, 2010: 16–21.
- Kundert, Ursula. „Bukolik. Dichtende Schäferinnen und Hirten zwischen Weihnachten, Utopie und Revolution“. *Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikerezeption*. Hg. Dorothea Klein und Lutz Küppel. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008: 272–305.
- Liebs, Elke. „Wer hat Angst vor ‚Trivialliteratur‘? Eugenie Marlitts ruhige Revolution“. *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 22 (2004), Nr. 2: 167–179.
- Mellmann, Katja. „Vom ‚Andenken für Freunde‘ zur autobiografischen Auskunft über ‚Dichtung und Wahrheit‘. Vier Stichproben zur Nachlasspraxis bei Romanschriftstellerinnen des Realismus (Marie Nathusius, E. Marlitt, Wilhelmine von Hillern, Gabriele Reuter)“. *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie. 1750–2000*. Hg. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen: Wallstein, 2017: 270–293.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Nell, Werner. „Idylle, Dorfgeschichte und Bauernroman“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: J.B. Metzler, 2022: 193–197.
- Potthast, Bertha. *Eugenie Marlitt (Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Frauenromans)*. Bielefeld: Rennebohm & Hausknecht, 1926.
- Ritter, Heidi. „Resonanz und Popularität der ‚Luise‘ im 19. Jahrhundert“. *Johann Heinrich Voß: Kulturräume in Dichtung und Wirkung*. Hg. Andrea Rudolph. Dettelbach: Röhl, 1999: 215–236.
- Rohmer, Ernst. „Fest“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: J.B. Metzler, 2022: 395–397.
- Schneider, Helmut J. „Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadische Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017: 34–60.
- Schneider, Helmut J. „Die sanfte Utopie. Zu einer bürgerlichen Tradition literarischer Glücksbilder“. *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*. Hg. Helmut J. Schneider. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1978: 355–418.
- Schneider, Sabine. „Einleitung: ‚Himmelfahrten des gedrückten Lebens‘. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017: 1–12.
- Schneider, Sabine und Marie Drath (Hg.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.
- Schöberl, Joachim. „Verzierende und erklärende Abbildung“. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel der *Gartenlaube*. *Die*

- Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.* Hg. Harro Segeberg. München: Fink, 1996: 207–234.
- Sengle, Friedrich. „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt“. *Europäische Bukolik und Georgik.* Hg. Klaus Garber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976: 432–460.
- Stockinger, Claudia. *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt „Die Gartenlaube“.* Göttingen: Wallstein, 2018.
- Suter, Robert. „Wald“. *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart: J.B. Metzler, 2012: 470–471.
- Thums, Barbara. „Wissen vom (Un)Reinen: Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne“. *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen.* Hg. Gunhild Berg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014: 145–164.
- Twellmann, Marcus. *Dorfgeschichten. Wie die Welt zur Literatur kommt.* Göttingen: Wallstein, 2019.
- Voss, Ernst Theodor. „Idylle und Aufklärung. Über die Rolle einer verkannten Gattung im Werk von Johann Heinrich Voß.“ *Freiheit durch Aufklärung: Johann Heinrich Voß (1751–1826). Materialien einer Tagung der Stiftung Mecklenburg (Ratzeburg) und des Verbandes Deutscher Schriftsteller (Landesbezirk Nord) in Lauenburg/Elbe am 23.–25. April 1993.* Hg. Wolfgang Beutin und Klaus Lüders. Frankfurt a. M., Berlin, Bern: Peter Lang, 1995: 35–54.
- Voss, Ernst Theodor. „Nachwort zur 3. Auflage 1988“. *Salomon Gessner. Idyllen. Kritische Ausgabe.* 3. Aufl. Hg. von Ernst Theodor Voss. Stuttgart: Reclam, 1988: 323–364.
- Voss, Ernst Theodor. „Nachwort“. *Johann Heinrich Voß. Idyllen. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1801.* Heidelberg: Lambert Schneider, 1968: 29–79.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Anonym (Bild). Titelvignette der Gartenlaube. *Die Gartenlaube* 52 (1869), 819. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1869\)_819.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1869)_819.jpg) (17.2.2024)
- Abb. 2** Anonym (Text und Bild). „Traum eines Lesers der Gartenlaube“. *Die Gartenlaube* 52 (1853), 572–574, hier 573. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1853\)_b_573.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_\(1853\)_b_573.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1853)_b_573.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_(1853)_b_573.jpg) (17.2.2024)
- Abb. 3** Anonym (Text) und Gustav Bartsch (Bild). „Ein Marlitt-Blatt“. *Die Gartenlaube* 4 (1875), 68–70, hier 69. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1875\)_b_069.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_\(1875\)_b_069.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1875)_b_069.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_(1875)_b_069.jpg) (17.2.2024)
- Abb. 4** Fränkel, Albert (Text) und Paul Thumann (Bild). „Der Frauenliebbling im Festgewande“. *Die Gartenlaube* 48 (1871), 803–806, hier 805. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1871\)_b_805.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_\(1871\)_b_805.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1871)_b_805.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_(1871)_b_805.jpg) (17.2.2024)
- Abb. 5** Hammer, Guido (Text und Bild). „Weihnachten im Walde“. *Die Gartenlaube* 52 (1869), 823–825, hier 823. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1869\)_b_823.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_\(1869\)_b_823.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1869)_b_823.jpg#/media/Datei:Die_Gartenlaube_(1869)_b_823.jpg) (17.2.2024)

Evi Zemanek

Störung der Behaglichkeit im Zeitalter des Realismus. Sanfte Satiren auf die Idylle in den *Fliegenden Blättern*

Sucht man in Zeitschriften-Datenbanken nach der „Idylle“, so erzielt man ausgerechnet in einer Satirezeitschrift eine besonders hohe Trefferzahl: Die in München herausgegebenen *Fliegenden Blätter* (1845–1944) zählen zu den bekanntesten und langlebigsten humoristischen Wochenschriften. Während andere deutschsprachige Witzblätter in der Nachfolge des Pariser *Le Charivari* (1832–1927) und des *Punch, or the London Charivari* (1841–1996) nur eine kurze Lebensdauer besaßen, konnten sich die *Fliegenden Blätter* schon im Jahrzehnt nach ihrer Gründung zum „europäischen Prototyp des unterhaltenden, von jeder politischen Tendenz unabhängigen ‚Familienwitzblattes‘“ entwickeln.¹ Die Satirezeitschrift spiegelt nicht nur den Zeitgeist im wechselvollen Jahrhundert zwischen Deutscher Revolution und Zweitem Weltkrieg wider, sondern partizipiert auch kulturkritisch an dessen Deutung, etwa durch Erfindung der Serienfigur des schwäbischen Dorfschullehrers Weiland Gottlieb Biedermaier, nach der rückwirkend die Epoche benannt wurde. Die von Ludwig Eichrodt und Adolf Kußmaul erdachte Figur wird durch die ihm zugeschriebenen, illustrierten Gedichte als braver, häuslicher, unpolitischer Mann charakterisiert, der sich am liebsten gemütlich mit Buch und Pfeife hinter dem Ofen verkriecht.² Der hier sanft ridikülisierte Rückzug ins Private wird nicht in den Biedermaier-Gedichten, wohl aber in vielen anderen Beiträgen explizit mit der Idylle assoziiert,³ die Jean Paul bekanntermaßen als „Vollglück in der Beschränkung“ (HKA W V/II, 159)⁴ definiert hat.

1 Zur Geschichte der *Fliegenden Blätter* siehe Koch 2010, hier 200. Die Charakterisierung als „Familienwitzblatt“ stammt aus einer frühen Studie zur *Soziologie des Witzblatts* (1915) von Henriette Moos.

2 Siehe exemplarisch Ille (Bild), Eichrodt und Kußmaul (Text). „Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermaier. Winterfreuden“. *Fliegende Blätter* Nr. 499 (1855): 151–152. Die Gedichte des fiktiven Biedermaier erschienen zwischen 1855 und 1857.

3 Zur „besondere[n] Affinität des Biedermeiers zur Idylle“ vgl. Sengle 1980, Bd. I, 134 und zur Idyllik in Vor- und Nachmärz Schmitt 2022b, der die Biedermeier-Satire als Abrechnung mit dem Eskapismus versteht.

4 Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* wird nach der neuen historisch-kritischen Ausgabe unter der Sigle HKA, mit Nennung von Abteilung, Band und Seitenzahl zitiert.

1 Vorüberlegungen zum Verhältnis von Idylle und Satire

Da Idylle und Satire konzeptionell einige Berührungspunkte aufweisen, sind diesbezügliche Vorbemerkungen angebracht. Einige Eigenschaften und Funktionen, die man der Idylle beziehungsweise dem Idyllischen zuschreibt, gelten auch für die Satire beziehungsweise das Satirische und umgekehrt. In der Gattungsgeschichte verbindet sie seit dem späten achtzehnten Jahrhundert, ausgehend von Schiller und Jean Paul, eine gemeinsame Theoriedebatte. Im vorliegenden Beitrag werden Idylle und Satire als transgenerische und transmediale ästhetische Verfahren verstanden,⁵ auch wenn im Anschluss an allgemeine Vorüberlegungen konkrete Realisierungen als Fallbeispiele betrachtet werden.

Theorien der Idylle begreifen diese als eine „spezifische Form von Utopie“.⁶ Die Satire hingegen wird als „Utopie ex negativo“⁷ angesehen. Schon Schiller relationiert Idylle und Satire, wenn er festlegt, dass erstere einen verlorenen Idealzustand imaginiert und letztere „die Wirklichkeit als Mangel“ begreift. (NA 20, 442)⁸ Daran knüpft Wilhelm von Humboldts Verständnis der „Idylle als Empfindungsweise“ und „Inversion der Satire“ an.⁹ Laut Bloch besteht die Spezifik der Idylle darin, dass sie mit ihrer „Freundlichkeit, Friedlichkeit, Menschlichkeit“ als ein „Korrektiv“¹⁰ fungiere, gerade auch hinsichtlich „der totalitären Tendenzen rationaler Sozialutopien.“¹¹ Wie die Idylle, so kennzeichnet auch die Satire der Bezug auf ein Wertesystem – sei es affirmativ oder kritisch. Indem Satiren ihr Objekt negativieren, verweisen sie implizit auf ein Ideal respektive eine Gegenform, die von den Urheber:innen der Satire als höherwertig erachtet wird.¹² Bildsatiren in Gestalt von Karikaturen wurden schon früh als „Spott- oder Zerrbild“ und „verkehrtes Ideal“ definiert.¹³ Bei Schiller heißt es: „Satyrisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [...]

5 Zur Satire vgl. Meyer-Sickendiek 2010, hier 332. Für Überlegungen zur „Idylle als Verfahren“ vgl. Gerstner, Heller und Schmitt 2022, bes. 19.

6 Böschstein 2001, 119.

7 Arntzen 2010, 363.

8 Schillers *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* wird hier und im Folgenden zitiert nach der Nationalausgabe unter der Sigle NA, mit Nennung von Band und Seitenzahl. Vgl. auch Schiller NA 20, 467 und 469.

9 So die Formulierung bei Böschstein 2001 mit Bezug auf Wilhelm von Humboldts *Über Göthes Herrmann und Dorothea* [1799], 130.

10 Bloch 1976 [1968], 6.

11 Mit Bezug auf Bloch: Böschstein 2001, 119.

12 Vgl. Schönert 2011, 9.

13 Brockhaus 1843 („Caricatur“), 201.

zu seinem Gegenstand macht.“ (NA 20, 442) In der Satire wird die Wirklichkeit überzeichnet als ‚verkehrte Welt‘ präsentiert, die korrigiert werden müsste. Entrüstung (*indignatio*), so heißt es, sei „die Kreativität des Satirikers“. ¹⁴ Einen Konnex von Satire und Idylle deutet Arntzen an, wenn er im Rahmen seiner Satire-Definition erklärt: „Die aus der *indignatio* hervorgehende Darstellung des ‚Verkehrten‘ könnte also das Negativ der Darstellung des *locus paradisiacus* sein.“ ¹⁵ Auf den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Ideal wird häufig im Modus der rhetorischen Ironie verwiesen, die als die „stärkste Waffe“ der Satire gilt. ¹⁶

Wenn für viele Satiren zutrifft, dass sie auf dem Gegensatz von Schein und Sein gründen, ¹⁷ ist zu überlegen, inwiefern das nicht ebenso für die Idylle gilt, die den Anschein einer heilen Welt erweckt, indem sie sich auf einen Ausschnitt beschränkt und die ausgegrenzte soziale und politische Realität ausblendet. Wenn die Idylle als „eine spezifische Form von Utopie“ fungiert und, „indem sie den jeweiligen korrupten gesellschaftlichen Verhältnissen ein fiktional vereinfachtes Bild harmonischer menschlicher Gemeinschaft gegenüberstellt, zur Verwirklichung einer solchen in der außertextuellen Welt aufruft“, ¹⁸ so nehmen die Satiren die gegenteilige Stoßrichtung ein, indem sie diese Idealbilder ‚harmonischer Gemeinschaften‘ hinterfragen, ridikulisieren und ihre Unmöglichkeit konstatieren oder zu ihrer Reformierung aufrufen. Gemeinsam ist Idylle und Satire die sozial- und kulturkritische Dimension, im ersten Fall implizit und sanfter, im zweiten Fall explizit und aggressiver artikuliert. Für Idyllen und Satiren lässt sich konstatieren, dass sie eine „Reform der gesellschaftlichen Realität“ ¹⁹ imaginieren und fordern. Sowohl die Idylle als auch die Satire werden in den jeweils eigenen Forschungskontexten in anthropologischer Perspektive gar als eine „Welthaltung“ ²⁰ begriffen.

Ein Topos der Idyllen-Forschung besagt, dass die Funktion der Idylle als ‚Gegenbild‘ im neunzehnten Jahrhundert mit zunehmender Urbanisierung und Industrialisierung immer dringlicher wurde. ²¹ Diese Ansicht wird schon im zeitgenössischen *Brockhaus-Konversationslexikon* vertreten, in dem man zwischen Mitte des neun-

14 Arntzen 2010, 347.

15 Vgl. Arntzen 2010, 348.

16 Müller 2007, 188.

17 Vgl. Arntzen 2010, 351.

18 Böschstein 2001, 119.

19 Böschstein 2001, 119. Zum utopischen Moment kulturkritischer Idyllen mit Fokus auf das achtzehnte Jahrhundert vgl. Rohner/Winkler 2022, 143–148. Zur geteilten kritischen Funktion von Idylle und Satire und deren Reflex im neunzehnten Jahrhundert, ausgehend von Schiller, vgl. Hönold 2011; ausgehend von Jean Paul, vgl. Frei Gerlach 2017.

20 Meyer-Sickendiek 2010, 332, mit Bezug auf Arntzen 2003, 345, der von „Weltbetrachtung“ spricht.

21 Vgl. Böschstein 2001, 131.

zehnten Jahrhunderts und frühem zwanzigsten Jahrhundert in sämtlichen Auflagen die durchweg gleichlautende Erklärung für die Beliebtheit der Idylle findet:

Je mehr die Menschen von dem Naturleben und der Sitteneinfalt sich entfernten und je stärker der Gegensatz der beengenden Verhältnisse der bürgerlichen Convenienz hervortrat, um so sehnächtiger mußten sie auf das ursprüngliche Naturleben als verlorenes ideales Dasein, als ein Leben voll Unschuld zurückblicken, das in der Befriedigung der einfachen Bedürfnisse Genüge fand.²²

Der rezeptionsästhetischen Perspektive entsprechend wurde in der jüngeren Forschung auch für die produktionsästhetische konstatiert: „Der Wille zur Idylle“ sei „ein Krisenphänomen, das die bedrängenden Realitäten, denen sich die Idyllisierung verdankt, präsent hält“ und der idyllische Chronotopos werde zu „einer Art energetischem Speicher für das von Modernisierung bedrohte Bürgertum“.²³ Die folgenden Analysen werden zeigen, dass sich der von den Herausgeberinnen dieses Bandes formulierte Befund, die Idylle leiste „die Regulierung affektiver sozialer Energien“ und erfülle eine „kritische Reflexionsfunktion“,²⁴ gleichermaßen auch für die Satire geltend machen lässt.

2 Satiren auf die Idylle in den *Fliegenden Blättern*

Satirische Zeitschriften greifen nicht nur Diskurse aus anderen Printmedien, einschließlich fiktionaler Literatur, intertextuell auf. Jedes neue Heft reagiert auch intratextuell auf vorgängige Hefte derselben Zeitschrift. Das mag zur Erklärung beitragen, warum im Vergleich zu anderen Satirezeitschriften speziell in den *Fliegenden Blättern* über einen Zeitraum von einem halben Jahrhundert besonders viele satirische „Idyllen“ erschienen. Im Unterschied zu Funden aus anderen Satirezeitschriften handelt es sich bei den Beiträgen unter dieser Überschrift in den *Fliegenden Blättern* um künstlerisch meist anspruchsvolle Text-Bild-Kombinationen, deren Komponenten in diversen Stilen und Techniken realisiert sein können und an unterschiedliche Gattungstraditionen anknüpfen. Auch ihr Bildanteil steht also in interpikturaler Relation zu vorgängigen und zeitgenössischen pikturalen idylli-

²² Brockhaus 1853 („Idylle“), 189. Der Eintrag zur Idylle erscheint unverändert auch in der 11. Aufl. (1864–68), die oben zitierte Basisdefinition findet sich so auch noch in der 12. Aufl. (1875–79), 13. Aufl. (1882–87), 14. Aufl. (1892–96) und deren Nachdrucken bis mindestens 1908.

²³ Frei Gerlach/Schneider, Einleitung in diesen Band, 3.

²⁴ Frei Gerlach/Schneider, Einleitung, 3. Vgl. dazu auch Schneider 2017, 1–5. Als „Reflexionsraum der Moderne“ bezeichnet die Idylle in diesem Sinne Thums 2014, 146.

schen Szenerien und arkadischen Landschaften.²⁵ Man denke exemplarisch an die biedermeierliche Motivik – die familiären kleinbürgerlich-häuslichen und friedlich-ländlichen Szenerien, die bescheidenes Glück visualisieren – in Gemälden von Carl Spitzweg, der selbst Mitarbeiter der *Fliegenden Blätter* war.²⁶ Er steuerte Bildsatiren und Karikaturen bei, die gleichsam Vorstudien für seine Idyllen in Öl waren.²⁷ Nicht zufällig sticht diese Zeitschrift durch die hohe Qualität des Drucks – zum Verlag gehörte eine „Anstalt für Xylographie“ – und der Beiträge von namhaften Künstlern heraus.²⁸ Zugleich veröffentlichte sie aber auch Eingesandtes und setzte Anregungen von Leser:innen um.²⁹ Entsprechend breit war das Themenspektrum der Gesellschaftskritik in Text und Bild.³⁰

Geht man davon aus, dass satirische Darstellungen auf die affirmativen Repräsentationen bürgerlicher ‚Idyllen‘ in anderen Printmedien reagieren, so lohnt ein diesbezüglicher Seitenblick. Ab Mitte des neunzehnten Jahrhunderts seien Unterhaltungszeitschriften die „wohl wichtigsten Medien der Idylle“, weil sie der „Vermittlung eines idyllisch geprägten Weltbildes“ dienen, so Jablonski.³¹ Denkt man an die Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*, so leuchtet dies unmittelbar ein, da das Blatt zum einen schon qua Titel und in der berühmten Titelvignette programmatisch eine idyllische, familiäre Leseszenarie in einer Laube vorstellt und zum anderen Texte abdruckt, die – im affirmativen Modus präsentierte – idylli-

25 Zur pikturalen Idylle vgl. Dorgerloh 2022. Dass zahlreiche Text-Bild-Kombinationen in der Satirezeitschrift als „Idylle“ betitelt sind, mag die etymologische Assoziation mit dem ‚Bildchen‘ wecken, aber erklärt sich nicht maßgeblich dadurch.

26 Siehe z. B. *Der Arme Poet* (1839), *Der Sonntagsspaziergang* (1841), *Der Lieblingsplatz* (um 1849), *Im Dachstübchen* (um 1848), *Der Maler auf einer Waldlichtung, unter einem Schirm liegend* (um 1850), *Der Kaktusliebhaber* (um 1860), *Der Gartenfreund* (um 1865).

27 Für exemplarische Typenkarikaturen von Spitzweg siehe *Der glückliche Handwerksbursch* oder *Der Renegat*, vgl. Koch 2010, 214 und 223–224, sowie 208, Anm. 40.

28 Vgl. Koch 2010, 206. Neben den Gründern der *Fliegenden Blätter*, dem Schriftsteller und Buchhändler Friedrich Schneider und dem Maler, Holzstecher und Karikaturisten Caspar Braun, zählten im vorliegenden Untersuchungszeitraum zu den Mitarbeitern Carl Stauber, Anton Muttenthaler, Carl Hermann Schmolzé, Eduard Ille, Moritz von Schwind, Hermann Dyck, Franz Graf von Pocci, Carl Storch, Kaspar Kögler, Franz Kreuzer, René Reinicke, Adolf Oberländer, Hermann Stockmann, Carl Reinhardt, Gustav Adolf Closs und der bereits erwähnte Carl Spitzweg ebenso wie Wilhelm Busch sowie weitere.

29 Vgl. Pecht 1888, 462, der die *Fliegenden Blätter* „wie absolut kein zweites Unternehmen“ als „ganz unmittelbares Erzeugnis des Volksgeistes selber“ ansah und hinsichtlich der Auflage für den Zeitraum 1844 bis 1869 eine Steigerung von 4600 auf 12.500 Exemplare notiert. 1880 sind es 35.000, 1885 dann bereits 70.000, und schließlich, kurz vor der Publikation seiner Studie, 75.000 Exemplare, die weltweit vertrieben wurden. Weitere Zahlen für die Folgezeit waren leider nicht ermittelbar.

30 Vgl. auch den Beitrag von Reinhard Wegner in diesem Band.

31 Jablonski 2022, 31.

sche Motive enthalten, welche oft dank zugehörigen Illustrationen ins Auge stechen. In der ersten Ausgabe aus dem Jahr 1853 imaginieren Redakteur Ferdinand Stolle und Verleger Ernst Keil in ihrer Adresse an die „Freunde und Leser“ folgende Lesesituation:

Wenn Ihr im Kreise Eurer Lieben die langen Winterabende am traulichen Ofen sitzt oder im Frühlinge, wenn vom Apfelbaume die weiß und rothen Blüten fallen, mit einigen Freunden in der schattigen Laube – dann leset unsere Schrift. Ein Blatt soll's werden [...] für jeden, dem ein warmes Herz an den Rippen pocht, der noch Lust hat am Guten und Edlen! Fern von aller räsionnierenden Politik und allem Meinungsstreit in Religions- und anderen Sachen [...] (Keil/Stolle, An unsere Freunde und Leser, 1).³²

Die Beiträge des Blattes brächten ihre Leser:innen unter anderem „in die freie Natur, zu den Sternen des Himmels, zu den Blumen des Gartens, in die Wälder [...]“ (1). Die erbauliche, harmlose Lektüre der imaginierten Lesegemeinschaft findet im Freien statt, aber im geschützten eingehegten Raum. Andere zu jener Zeit populäre Zeitschriften wie *Über Land und Meer* scheinen die Grenzen der idyllischen Szenerie (Familienkreis, trautes Heim, Heimatlandschaft) gezielt sprengen zu wollen, doch bliebe zu untersuchen, inwiefern sie in verschiedener Hinsicht nicht doch zu idyllisierenden Verfahren neigen. Um diese beiden Zeitschriften wird es im Folgenden nicht gehen, sie bilden jedoch einen wichtigen Bezugshorizont.

Anders als andere humoristische Zeitschriften boten die *Fliegenden Blätter* fast keine Individualkarikaturen, sondern eine breite Palette an Typenkarikaturen, die prinzipiell alle Gesellschaftsklassen und Berufsgruppen mitsamt deren Eigenheiten aufs Korn nahmen.³³ Die älteste hier betrachtete Idyllen-Satire erschien 1854, also zehn Jahre nach Gründung der Zeitschrift, die in ihrem ersten Jahrzehnt vor allem die Vor- und Nachwehen der Märzrevolution sowie die Reaktion beziehungsweise Konterrevolution verarbeitete.³⁴ Um infolge des strengen Pressegesetzes von 1850 einem Publikationsverbot zu entgehen, verzichtete die Zeitschrift mehrere Jahrzehnte lang auf allzu riskante politische Satire. Vielmehr gilt sie als „Zerrspiegel der ‚guten Gesellschaft‘ wie der bürgerlichen und bäuerlichen ‚kleinen Welt‘“.³⁵ Aus den genannten Gründen schöpft dieser Aufsatz ausschließlich aus den *Fliegenden Blättern* und fokussiert den Zeitraum von ungefähr 1850 bis 1900. Die Frage, welche semantischen Konturen und Konnotationen der Begriff ‚Idylle‘ in der zwei-

³² Ausführlicher zum Editorial der ersten Ausgabe vgl. Stockinger 2018, 41–53. – Zur strittigen Frage nach den von der Zeitschrift vertretenen Werthehaltungen vgl. Brunner 2022, die emanzipative Momente untersucht, sowie die jeweiligen Beiträge zur *Gartenlaube* von Christine Brunner und von Barbara Thums in diesem Band.

³³ Vgl. Koch 2010, 221–222.

³⁴ Vgl. Koch 2010, die auch über die Zensurproblematik in jener Zeit informiert.

³⁵ Koch 2010, 255.

ten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im populären Diskurs hatte, lässt sich mit einem Blick auf die diesbezüglichen Satiren annäherungsweise beantworten. Gleichwohl ist festzuhalten, dass die Dekodierung von Satiren aus jener Zeit stets eine Herausforderung bleibt und von der (nur partiellen) Kenntnis der historischen Sprechsituation und ihres Wissens- und Wertehorizonts abhängt.³⁶

Um die große Vielzahl an Text-Bild-Kombinationen, die idyllische Motive (trautes Heim, Familienkreis, Garten, liebliche Landschaft) thematisieren und visualisieren, sinnvoll einzugrenzen, werden im Folgenden nur Beiträge angesprochen, in denen der Begriff explizit fällt, meist sogar im Titel, so dass die Ironisierung der Idylle besonders nachdrücklich signalisiert wird. Zeigt eine Text-Bild-Kombination unter dem Titel „Idylle“ das Gegenteil einer idealtypischen Idylle, so hat man es gar mit einer „Ein-Wort-Ironie“ oder Antiphrasis zu tun.³⁷ Eine „Flut epigonaler Idyllentexte im 19. Jahrhundert“ führte nicht nur zu einer Trivialisierung des Begriffs ‚Idylle‘ in der Alltagskommunikation, sondern auch zu dessen ironischer Verwendung.³⁸ Was dieser Beitrag konsequent beiseite lässt, sind Idyllen „[f]rei nach Geßner“,³⁹ die man als Parodien und Kontrafakturen nach anderen Kriterien untersuchen müsste und die aufgrund ihres vorrangigen Ziels einer *imitatio* und *aemulatio* nur bedingt Aufschluss über Wertesystem, Wertekonflikte und Wertewandel im Zeitalter des Realismus geben.

Meine zahlreichen Funde richten ihren Spott vor allem *erstens* gegen eine Verklärung des ‚beschaulichen‘ Land- und Dorflebens, *zweitens* insbesondere gegen touristische Offerten für Sommeraufenthalte in ‚idyllischer‘ Umgebung, *drittens* gegen ‚häusliche Idyllen‘ im Sinne einer bestimmten Ordnung im Haushalt und Familienleben (Regeln, Zuständigkeiten und Geschlechterhierarchie), *viertens* gegen vermeintlich ‚harmonische‘, konfliktfreie Beziehungen zwischen Menschen sowie artenübergreifend zwischen Mensch und Tier, besonders innerhalb von Familien und Dorfgemeinschaften, sowie *fünftens* gegen eine romantische, nicht mehr als zeitgemäß erachtete Art von Liebesdichtung, wobei die Anbetung der Geliebten und der schönen Natur oftmals vermischt werden. Manchmal werden mehrere der genannten Stoßrichtungen kombiniert. Die folgende Darstellung versucht, motivisch-thematische sowie formale Aspekte zu systematisieren.

³⁶ Vgl. zu diesem Problem auch Spoerhase 2020, 314.

³⁷ Vgl. Müller 2007, 185.

³⁸ Böschstein 2001, 120.

³⁹ Anonym. „Idylle. Frei nach Geßner“. *Fliegende Blätter* Nr. 38 (1846): 110–111.

3 Exemplarische verbale und pikturale Idyllen-Satiren: Motivische und formale Variationen

3.1 Desillusionierung

Personalisiert wird eine Haltung, welche Idyllen sucht und konstruiert, in Satiren aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts oft in der Figur des ‚Schwärmers‘. Meist konzentrieren sich einzelne Satiren auf nur ein einzelnes Objekt seiner Schwärmerei (z. B. die Natur, die Kunst oder eine Person). Der älteste hier betrachtete Beitrag, *Herr Schwärmer, oder der Frieden des Landlebens* (1854), nimmt jedoch gleich ein ganzes Bündel von unrealistischen Vorstellungen in den Blick und stellt aufgrund seiner Form einen besonderen Fund dar. Die (so auch im Untertitel ausgewiesene) *Idylle in Bildern* besteht aus zwölf Holzstichen, die jeweils mit wenig Text kommentiert sind. (Abb. 1)

Jene „Idylle“ erschien als Serie verteilt auf drei Ausgaben im Jahr 1854.⁴⁰ Das sequentielle, bilddominante Erzählen kann man als Frühform eines Comics ansehen. Unter dem ersten Bild wird in einem Erzählerblock in die Handlung eingeführt: „Herr Schwärmer, von Weltschmerz und Ueberdruß getrieben, zerreiſt seine Verbindungen mit der Stadt und zieht sich in die Wälder, um dort den Frieden und die Ruhe zu finden, welche das unschätzbare Erbtheil des harmlosen Landmanns sind.“⁴¹ Ab dem zweiten Bild wird durch die semantische Divergenz von Bild und Text eine bissige Ironie erzeugt. Konträr zum titelgebenden „Frieden des Landlebens“ sehen wir etwa, dass sich die „harmlosen Landbewohner“ prügeln und er die „idyllischen Folgen seiner Galanterie gegen die Hirtinnen des Thales“⁴² als Gewaltakt gegen ihn erleben muss. Die Landarbeit erweist sich als hart und die ersehnte Ruhe tritt freilich nie ein. Der Schwärmer hat alle Hände voll zu tun, um sein idyllisches Häuslein gegen Naturgewalten zu verteidigen – wobei er letztlich scheitert: das vorletzte Bild zeigt nurmehr eine völlig zerstörte Behausung.⁴³ Bei der Urbarmachung des Bodens per Axt verletzt er sich die zarten Hände, so dass er nicht mehr Flöte spielen kann. Hier bricht also die Realität notwendiger Arbeit in die Idylle ein und verdrängt die Muße.

40 Anonym. „Herr Schwärmer, oder der Frieden des Landlebens. Eine Idylle in Bildern“. *Fliegende Blätter* Nr. 473 (1854): 134–135, Nr. 474 (1854): 141, sowie Nr. 476 (1854): 155–156.

41 Anonym. „Herr Schwärmer“. *Fliegende Blätter* Nr. 473 (1854): 134.

42 Anonym. „Herr Schwärmer“. *Fliegende Blätter* Nr. 474 (1854): 141.

43 Zum Motiv der Hütte als Rückzugsort und Schutzraum vgl. Wennerscheid 2022.

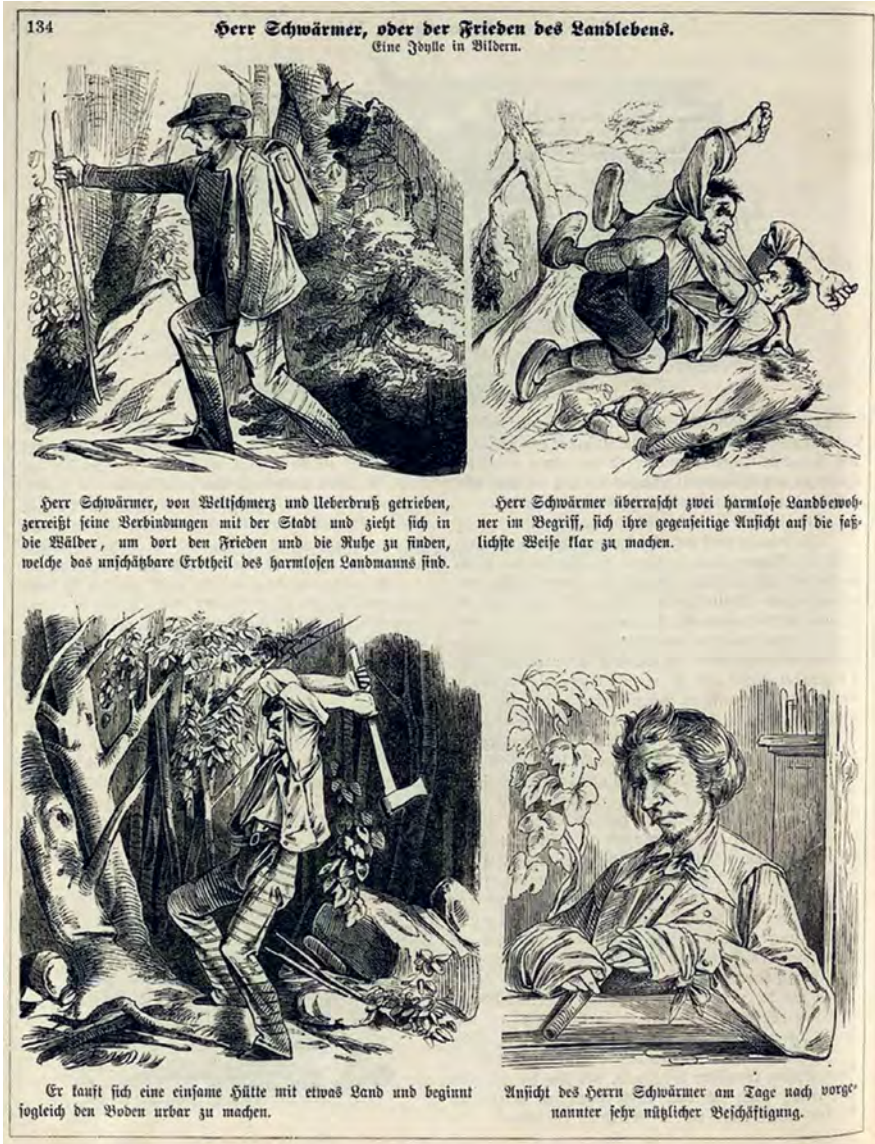


Abb. 1: Anonym, *Herr Schwärmer, oder der Frieden des Landlebens. Eine Idylle in Bildern* (1854).

Die Satire verletzt gezielt die Forderung, dass notwendige Arbeit dergestalt sein müsste, „daß sie nicht die Aggressivität harter Mühe in den Schutzraum der Idylle hineinträgt“.⁴⁴ Das satirische Artefakt entspricht damit einer Tendenz in der realistischen Literatur, das Landleben nicht mehr pauschal zu idealisieren, sondern differenzierter darzustellen. Die Satire endet mit der Information, dass „der Herr Schwärmer den Frieden des Landlebens wieder mit der Unruhe des Stadtlebens vertauscht“,⁴⁵ also notgedrungen desillusioniert an den Ort zurückkehrt, an dem er sich der umfassenden Beschleunigung⁴⁶ nicht entziehen kann. Beim genaueren Hinsehen richtet sich die Kritik der Satire durchaus auf unterschiedliche Wunschvorstellungen und Praktiken. Während die meisten Elemente intertextuell und intermedial noch auf die Motivik und Vorstellungswelt der Hirten- und auch Landlebendichtung zurückverweisen, enthält die Sequenz auch anschauliche Kritik an Waldrodungen – der auf die Waldromantik anspielende ironische Kommentar zu zeichnerisch dargestellten Fällarbeiten lautet *Waldeslust und Waldesfreude*.⁴⁷ Die zweifache Visualisierung der Baumvernichtung kann man als direktes Gegenprogramm zur Baumzucht verstehen, die Gessner als eine sanfte Arbeit in seine Idyllen integriert.⁴⁸ In den nachfolgenden Jahrzehnten wird die im Modus der Satire formulierte Kritik an fortschreitender Naturzerstörung vielfach durch Gegenüberstellung intakter idyllischer Wälder und degradierter Landschaften visualisiert und in zugehörigen Versen artikuliert. Da solche Satiren jedoch nicht die Idylle attackieren, sondern ihre Zerstörung, werden sie in diesem Beitrag nicht weiter berücksichtigt.⁴⁹

3.2 Ruhestörung

Die häufigste Form der Idyllen-Satire ist eine Text-Bild-Kombination, bestehend aus einem humoristischen Gedicht und meist mehreren Bildern, wobei oftmals eines der Bilder das Klischee einer idyllischen Szenerie – also das Idealbild –

44 Böschenstein 2001, 126.

45 Anonym. „Herr Schwärmer“. *Fliegende Blätter* Nr. 476 (1854): 156.

46 Siehe dazu Hartmut Rosas Ausführungen zur veränderten Zeiterfahrung in der Moderne: Rosa 2017.

47 Anonym. „Herr Schwärmer“. *Fliegende Blätter* Nr. 473 (1854): 135.

48 Vgl. dazu Böschenstein 2001, 126.

49 Solche Satiren erscheinen nicht nur in den *Fliegenden Blättern*, sondern auch im *Kladderadatsch* und anderen Satirezeitschriften. Vgl. dazu ausführlicher Zemanek 2018, v. a. 160–166 und Zemanek 2017, bes. 131–134. Zur Idylle als ökologischem Genre vgl. auch Heller 2018 und Zemanek 2015.

zeigt, während (mindestens) ein anderes die Störfaktoren oder die verkehrten Verhältnisse visualisiert und damit den Witz erzeugt. Analog widmet sich bei einem mehrstrophigen Gedicht oft die erste Hälfte der poetischen Evokation einer Idylle, während die zweite Hälfte den Einbruch des Störfaktors und die Desillusionierung schildert. Je größer der Textanteil ausfällt, desto differenzierter ist die Idyllen-Kritik. Ein typisches Beispiel hierfür ist eine kunstvoll gestaltete *Gebirgs-Idylle* (1878).⁵⁰

Hierin wird zunächst in viereinhalb Strophen mit sämtlichem gängigen Vokabular die titelgebende Idylle konstruiert: Das lyrische Ich liegt zur stillen Mittagszeit behaglich „unter duftenden Tannen,/ Am träumerisch schattigen Ort“, zu seinen Füßen ein regungsloser blauer See, in der Ferne die Gletscher, es herrscht tiefer Frieden. Bis plötzlich die „heilige Stille“ durch einen Glockenton unterbrochen wird. Wie beim Pawlowschen Hund – das bekannte Experiment fand übrigens 1890 statt – macht sich beim Träumer reflexartig ein Hungergefühl spürbar („Wie wird mir’s so seltsam im Innern,/ So weit, und – ach! So leer!“). Dass es sich bei der physischen Empfindung banalerweise um Hunger handelt und das Glockengeläut nicht von einem fernen Kirchlein stammt, sondern das Signal nur die untätigen Feriengäste an den Mittagstisch ruft, wird erst in den letzten Versen enthüllt. Das Gedicht und die Bilder sind so verteilt, dass die Desillusionierung der Leser:innen in der letzten Strophe erst nach dem Umblättern erfolgt; ein Bild des Kellners vor dem Speisesaal des Hotels erscheint oben auf der nächsten Seite. (Abb. 2) Damit wird die idyllische Verklärung auf den Boden der Tatsachen, nämlich des modernen Tourismus, geholt. Am Rande bemerkt: Hartmut Rosa würde solche touristischen Idyllen im Rahmen seiner soziologischen Theorie zu Mensch-Welt-Beziehungen als „standardisierte und kommodifizierte Resonanz-oasen“ bezeichnen und damit auf den Befund verweisen, wonach moderne Menschen vor allem in der Natur nach einer wechselseitig responsiven Welt-Erfahrung suchen, das so genannte Resonanzereignis jedoch an ein Moment der Unverfügbarkeit gebunden ist und durch Kommodifizierung verunmöglicht wird.⁵¹

Wie sehr die Idylle idealtypisch durch Frieden und Stille ebenso wie Stillstand definiert wird und dem Menschen (meist nachmittags) Raum für Erholung und Muße gewähren soll, belegen die satirischen Gegenbilder. Die das vorangehende

50 Kunhardt (Text) und Bechstein (Bild). „Gebirgs-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1714 (1878): 169–170.

51 Rosa 2019, 469. Es würde sich lohnen, die Idylle als Konzept einmal in der oben genannten theoretischen Perspektive zu betrachten.

Fliegende Blätter

N^o 1714.

189

170

Gebirgs-Idylle.

Dieß ist der Berggipfel
Wel' Höhen, Höhen und Höh',
Es ist die in den Höhen,
Wald ist die der Höhe der.

Dieß ist ein herrlicher Ort,
Der schönsten Gegend Ort;
Der schönsten Gegend Ort;
Der schönsten Gegend Ort;

Geist immer dort's Kopf ein Bilden,
Nicht liegt und immer dort.

Rein durch den Berg die Höhe,
Rein durch den Berg die Höhe,
Rein durch den Berg die Höhe,
Rein durch den Berg die Höhe;

In der Höhe der Höhe liegt
Die Höhen der Höhe liegt
Die Höhen der Höhe liegt
Die Höhen der Höhe liegt;

Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort;

Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort;

Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort;

Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort,
Nicht ist der höchste Ort;

170

Gebirgs-Idylle.

Der Mann im Hügel steht
Der Mann im Hügel steht
Der Mann im Hügel steht
Der Mann im Hügel steht;

Ein trauerndes Tobel.
Ein trauerndes Tobel.
Ein trauerndes Tobel.
Ein trauerndes Tobel;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Ein trauerndes Tobel.
Ein trauerndes Tobel.
Ein trauerndes Tobel.
Ein trauerndes Tobel;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal
Die Jahre sind die Zeit der Trübsal;

Abb. 2: D. Kunhardt (Text) und Ludwig Bechstein (Bild), Gebirgs-Idylle (1878).

Beispiel kennzeichnende Störung der Stille durch Lärm ist keine Seltenheit. In einer anderen Satire von 1882 sind es „die Trompeter der Garnison“, welche die Mittagsruhe des lyrischen Ichs stören, das schön doppeldeutig „trunken vom Begeist'rungsraum“ im Gras liegt und sich mit anderen Störfaktoren wie Mücken, einem Esel, einem Käfersammler schon fast arrangiert hatte, bis das Tönen des Militärs alle in die Flucht schlägt.⁵² Zwischen erwünschten Naturlauten (Bächlein, Quelle, lauer Wind, Vogelgezwitscher) und störenden Geräuschen wird in der idealtypischen Idylle eine Grenze gezogen. Als menschengemachter Lärm wird im strengeren Sinn nur das kirchliche Glockengeläut, das alles Irdische transzendiert, toleriert (bisweilen noch das Geräusch der Glocken von Herdentieren). Die Verklärung des Kirchengeläuts nimmt wiederum eine „Idylle“ aus den *Fliegenden Blättern* aufs Korn, die das Kirchlein apostrophiert und den nicht-menschlichen „stillen Hain“ in die Rolle des andächtigen Zuhörers versetzt.⁵³

3.3 Auszeiten

Seltener finden sich Beiträge mit dem Titel „Idylle“ ohne Textanteil, obwohl manche Bilder für sich sprechen und nicht unbedingt erklärender Verse bedürften. Eine rein piktural realisierte *Idylle* (1879) stammt von Lothar Meggendorfer, dem Herausgeber einer humoristischen Zeitschrift, die auch unter dem Namen *Meggendorfer Blätter* bekannt war.⁵⁴ Die Bildfolge zeigt ein Bauernpaar bei der Arbeit, deren Harken sich bei der Arbeit auf dem Acker ‚verhaken‘. (Abb. 3) Einen Moment lang sieht es so aus, als führe dies zu Streit, doch es endet, im Gegenteil, mit einem Kuss. Einerseits spielt der Beitrag auf die Verklärung des Landlebens als Idylle an und zeigt die harte Arbeit, andererseits bedient es satirisch die Vorstellung, dass auf dem Land selbst die Arbeit in Harmonie und mit Freude erledigt werde.

Abgesehen von gemäßigten, entschleunigten Landarbeiten und außerhalb des übersichtlichen Familienhaushalts findet Arbeit keinen Platz in der herkömmlichen Idylle⁵⁵ – jedenfalls suggerieren dies die Satirenfunde. Ein mit dem Schwärmer verwandter Typus, der ebenso explizit mit der Idylle assoziiert wird, ist der „Privatier“, der keiner Erwerbstätigkeit nachgehen muss und sich im Mü-

52 Anonym. „Im Frühling“. *Fliegende Blätter*, Nr. 1921 (1882): 165–166.

53 Bonn und Skell. „Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2367 (1890): 205.

54 Meggendorfer. „Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 1792 (1879): 176.

55 Vgl. dazu allgemeiner Böschenstein 1981 sowie Gerstner 2017.



Abb. 3: Lothar Meggendorfer, *Idylle* (1879).

biggang ergehen kann, obzwar er vorgibt, sehr beschäftigt und fleißig zu sein.⁵⁶ Auch er steht für eine kritisch bewertete Realitätsflucht, fehlendes soziales Engagement und Verantwortungslosigkeit – und konterkariert das bürgerliche Ideal von Tüchtigkeit und Tätigkeit. Allgemein wird Untätigkeit – oft geradeheraus als Faulheit – in Satiren besonders häufig mit dem Idyllen-Begriff assoziiert, in verschiedensten Wortschöpfungen, wie zum Beispiel im illustrierten satirischen Gedicht *Büreau-Idylle*.⁵⁷ Das Gedicht mokiert sich über einen Kanzleirath Wilhelm Tintenfisch, der sich als hart arbeitender Beamter gibt, jedoch tatsächlich seine Dienstzeit durchschläft. Ein typisches Motiv pikturaler ‚Idyllen‘ sind Schlafende, sei es im Lehnstuhl sitzend oder an einen Baum gelehnt in freier Natur.⁵⁸ Nicht selten wird die idyllische ‚Gemütlichkeit‘ auch mit der Hingabe an den Alkohol in Verbindung gebracht.⁵⁹ Andere Satiren spielen freilich auf das Schäferstündchen zu zweit an; ein Beispiel trägt den Untertitel *Eine Waschhaus-Idylle*⁶⁰ und zeigt ein Paar am genannten Ort, der eigentlich mit Arbeit assoziiert wird; ein anderes ist mit *Stall-Idylle* überschrieben, zeigt ein Liebespaar bei der Arbeit im Stall und beschönigt ebenfalls die Landarbeit.⁶¹ Bei den genannten Titeln wurzelt der Witz

56 Anonym. „Ländliche Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2440 (1892): 162–163. – Unter diesem vielfach vorkommenden Titel verbirgt sich ein illustriertes Gedicht über einen vorgeblich fleißigen Privatier, den man die meiste Zeit im Wirtshaus antrifft, wo er die anderen bäuerlichen Gäste gewöhnlich großzügig einlädt, mit ihm zu trinken. Tut er dies einmal nicht, so erweisen sich die Bauern als undankbar und werfen ihn gewaltsam aus dem Wirtshaus. Die ironische Charakterisierung der Situation als „ländliche Idylle“ bezieht sich sowohl auf die gemütliche Trinkrunde als auch auf den gewalttätigen Rausschmiss. – Angesichts der hier genannten Typen, die mit der Idylle in Zusammenhang gebracht werden, ist zu erwähnen, dass jenseits des Idyllischen im neunzehnten Jahrhundert Satiren ihren Spott auf ‚Bourgeois‘, ‚Spießbürger‘, ‚Krämer‘ und ‚Philister‘ richten, denen Engstirnigkeit, Selbstgefälligkeit und Materialismus vorgehalten wird. Vgl. Clamor 2010, die eine Bildsatire anspricht, welche unter dem Titel *Pastorales* (hier gleichbedeutend mit Idylle) einen bürgerlichen Leser zeigt, der dermaßen in die Lektüre der Zeitung *Le Constitutionnel* vertieft ist, dass er die äußere Realität nicht mehr wahrnimmt und unbemerkt in einen sprichwörtlichen Sumpf gerät (vgl. 52–53).

57 Granarius. „Büreau-Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2445 (1892): 204. Ein Verständnis der Idylle als untätiges familiäres Beisammensein findet sich auch in Anonym. „Ländliche Sonntags-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2337 (1890): 171–172.

58 Z. B. Stockmann (Bild) und Th. G. (Text). „Familien-Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2937 (1901): 238, oder Roeseler. „Wald-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2840 (1900): 4.

59 Siehe u. a. Legwarth. „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1885 (1881): 86, sowie Oberländer „Idylle aus dem Straßengraben“. *Fliegende Blätter* Nr. 2303 (1889): 97.

60 Oberländer. „Der dienstfertige Liebhaber. Eine Waschhaus-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1968 (1883): 125.

61 E. Heine. „Stall-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2716 (1897): 62.

bereits in der Wortschöpfung, die semantisch konträre Räume – man könnte metaphorisch sagen prosaische und poetische Orte – kombiniert.

3.4 Trugbilder

Die vergleichsweise viel häufigeren Titelkombinationen „häusliche Idylle“ und „ländliche Idylle“ hingegen bedürfen der ironischen Lesart. Häufig entsteht die Ironisierung maßgeblich durch den Kontrast von Text und Bild: Wenn die Texte scheinbar affirmativ Verfahren der Idyllisierung nachahmen, die zugehörigen Bilder jedoch das Gegenteil zeigen, wie im Fall der fingierten Annonce von 1866: *Eine Sommerwohnung zu vermieten*.⁶² Hierin preist ein Text die Vorzüge des Angebots mit sämtlichen Merkmalen der Idylle an („reinliche[s] Dörfchen“, „reizend[e] Aussicht“, „liebliches Wäldchen“, „romantisches klares Bächlein“) und verspricht, „die idyllische Ruhe und Stille wird nie durch ein städtisches Geräusch gestört“. Das Begleitbild zeigt jedoch ein verwahrlostes, baufälliges Haus, vor dem sich ein Misthaufen auftürmt und frei umherlaufende Tiere tummeln; es verweist so auf den Kontrast zwischen Realität und einem Ideal, das als Trugbild entlarvt wird. „Für ein krankes Gemüth, das der Täuschungen der großen Welt überdrüssig ist, würde der Aufenthalt hier gewiß von der heilsamsten Wirkung sein“, lautet explizit die Schlussfolgerung der Annonce. Letztere besitzt einen doppelten Sinn, denn die ‚heilsame Wirkung‘, von ‚Täuschungen‘ zu befreien, beansprucht der Satiriker für seine alle Merkmale einer Idylle umkehrende Zeichnung.

Abstrahierend betrachtet geht es stets darum, dass reale Zustände nicht den bürgerlichen Idealvorstellungen entsprechen, dass der Anschein von Frieden und Harmonie (Ehe- und Familienglück, Dorfgemeinschaft, Aufenthalt in unberührter, schöner Natur) durch widrige Umstände, prekäre Lebensverhältnisse, unmoralisches Handeln („Sittenverfall“) und Einbruch von Unerwartetem oder gar Gewalt gestört wird. Daher findet man so verschiedene ‚Anti-Idyllen‘ wie den verkaterten Betrunknen, dessen Anblick das Bild der schönen Landschaft stört,⁶³ ebenso wie die Einbrecher, die im wahrsten Sinne des Wortes in die Ordnung eines Hauses ‚einbrechen‘, dann aber dem schreienden Kind ein Schlaflied singen.⁶⁴

62 Anonym. „Eine Sommerwohnung zu vermieten“. *Fliegende Blätter* Nr. 1086 (1866): 144.

63 Oberländer. „Idylle aus dem Straßengraben, oder: Der angetriebene Cylinder“. *Fliegende Blätter* Nr. 2303 (1889): 146.

64 Oberländer. „Einbrecher-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2997 (1903): 12.

3.5 Unordnung

Unter dem Titel *Häusliche Idylle* (1894)⁶⁵ findet man – hinsichtlich der Semantik vielleicht erwartbar, aber mit Blick auf die ästhetische Gestaltung der Text-Bild-Kombination außergewöhnlich – eine ganzseitige Darstellung eines Haushalts in großer Unordnung, ein Bild also, in dem nichts so ist, wie es gemäß bürgerlichem Ideal sein sollte (Abb. 4).⁶⁶ „Doch nichts in Ordnung!“ lautet der erste Vers, der *in medias res* einsteigt.

Interessant sind weniger die Details des Chaos (überkochende Milch, schreiendes Kleinkind, herumliegende Gegenstände und Kleidungsstücke) als vielmehr die Betrachterperspektive des von der Arbeit heimkehrenden, empörten Mannes und die Schuldzuweisung an die Ehefrau, die sich unerlaubterweise der Muße, in diesem Fall der Dichtung, hingibt. „Die Hausfrau – dichtet/ Ein Lenzsonett!“ heißt es im Gestus gespielter Empörung. Die expressive Zeichnung von Thomas Theodor Heine, der zwei Jahre nach Erscheinen dieser Karikatur in den *Fliegenden Blättern* an der Gründung des *Simplicissimus* beteiligt war, frönt geradezu der Unordnung und feiert die Befreiung der Frau aus ihrer Rolle. Hier trifft zu, was Schönert abstrakt beschreibt: Indem die Satire vorherrschende Normen negativiert, kann sie eine „Entlastungsfunktion [...] im Abbau eines Affektstaus gegenüber den Ansprüchen der gesellschaftlich etablierten Objektnorm“ erfüllen, also eine „affektive Erleichterung“ bieten.⁶⁷

Der Witz wurzelt im vorliegenden Fall allerdings nicht nur in der Verkehrung einer geordneten häuslichen Idylle in ihr unordentliches Gegenteil, sondern auch in der Karikatur der dichtenden Hausfrau, die mit ihrer Lyra den Bezug zur idyllischen Dichtung herstellt. Beachtenswert sind in diesem Beitrag Details wie das pikurale Zitat zeitgemäßer Jugendstil-Ornamentik, das ebenfalls im Zeichen der Satire Leier, Lorbeerkranz und Kaffeemühle verbindet. Die Bildsatire steht in der Tradition des Motivs ‚verkehrte Welt‘, in der studierende, malende oder dichtende ‚emanzipierte Frauen‘ die Männer zu einem Rollentausch zwingen und die man in den *Fliegenden Blättern* in Orientierung am französischen *Charivari* schon vor der

65 Th. Heine (Bild) und O. E. W. (Text). „Häusliche Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2551 (1894): 234. – Ein weiteres Beispiel für dargestellte Unordnung ist: Oberländer (Bild) und Bötticher (Text). „Haus-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2664 (1896): 73–74. In diesem illustrierten satirischen Gedicht ist es ein Dachshund, der ein Wohnzimmer verwüstet und dadurch alle Familienmitglieder in Aufregung versetzt hat.

66 Für ein einflussreiches konservativ-patriarchalisches Modell von „Haus und Familie“ siehe Wilhelm Heinrich Riehls Abhandlung *Die Familie*, die er im Vorwort ein „Idyll vom deutschen Hause“ nennt (Riehl 1855, IX).

67 Schönert 2011, 40.



Abb. 4: Thomas Theodor Heine (Bild) und O. E. W. (Text), *Häusliche Idylle* (1894).

Jahrhundertmitte findet.⁶⁸ An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass der eingangs schon zitierte Brockhaus auch zur Erscheinungszeit dieser Satire kurz vor der Jahr-

⁶⁸ Siehe exemplarisch Stauber. „Emancipirte Frauen. Die Dichterin“. *Fliegende Blätter* Nr. 89 (1846), Nr. 89: 135; vgl. dazu Koch 2010, 226. Literarische Verstöße gegen die bürgerliche Familienideologie, sei es durch die ‚rebellische Ehefrau‘ oder auch den Junggesellen, wie er in einer nachfolgend besprochenen Satire karikiert wird (Abb. 6), untersucht auch Schmitt 2022a, Kap. VII, und 2022b, 189.

hundertwende noch an der Grunddefinition der Idylle als einer „dichterische[n] Darstellung einfach-patriarchalischer Lebensumstände“ festhält.⁶⁹

3.6 Inspiration

Traditionsgemäß wird die Idylle beziehungsweise der idyllische *locus amoenus* als Voraussetzung für Dichtung angesehen, zum einen als ideales Modell, das zur Dichtung inspiriert, zum anderen im räumlichen Sinne als geschützter Ort, an dem Muße möglich ist.⁷⁰ Jener Vorstellung widerspricht die Idee eines Berufsdichters, der in einer Satire mit dem Titel *Der moderne Dichter* (1897, Abb. 5) karikiert wird. Als jener, der als „Leithammel der Poesie“ und „patientiertes Genie“ bezeichnet wird, weil er ungerührt jedes Thema bedienen kann, einmal von „Lenz und Liebe,/ von seligem Herzeleid“ singen will, fehlt es ihm an echter „Empfindung“:

Da ritt er bergauf und nieder
 Mit seinem Patentreiß schnell,
 Zu suchen für seine Lieder
 Sich ein geeignet' Modell.
 Doch als er in Waldesstille
 Nun endlich das passende fand,
 Da ist vor ihm die Idylle
 Voll Schrecken – davongerannt!⁷¹

Primäres Objekt des Spottes ist fraglos der Dichter respektive seine Annahme, man könne die Empfindung manipulieren und die Idylle kommodifizieren. Beim Eindringen des gefühllosen Vertreters der Moderne auf seinem geflügelten Pegasus – eine interpikturale Referenz auf dasselbe Dichterross in der zuvor besprochenen *Häuslichen Idylle* – zerfällt die Idylle in ihre Bestandteile (Knabe, Mädchen, Schäfelein, Hasen) und verliert ihren Zauber. Zu bedenken wäre, inwiefern nicht auch sekundär die Vorstellung, Inspiration müsse einem bestimmten tradierten Modell folgen, ridikülisiert wird.

⁶⁹ Brockhaus 1853 („Idylle“), 189.

⁷⁰ Die Vorstellung wird auch in einem langen, illustrierten Gedicht karikiert: Oberle. „Eine Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 821 (1861): 102–103. Zur Muße in der Idylle siehe Gerstner 2022.

⁷¹ Elleder. „Der moderne Dichter“. *Fliegende Blätter* Nr. 2705 (1897): 206.



Es lebte dereinst ein Dichter,
Ein patentirtes Genie;
Es war dies der anerkannte
Leithammel der Poesie.

Er sang über jegliches Thema
Mit bröhnendem Ohrausenschwing
Und erutete Titel und Orden
Und Geld und Begeisterung.

Da kam ihm einst das Begehren
Zu blühender Frühlingszeit,
Zu singen von 'Lenz und Liebe,
Von selbigem Herzgeleid.

Doch wie er die Wunder wollt'
Künden
Tiefinnerster Frühlingswelt,
Da hat's ihm an sinnigen Reimen
Und an — Empfindung gefehlt.



Da ritt er bergauf und nieder
Mit seinem Patentros schnell,
Zu suchen für seine Lieder
Sich ein geeignert' Modell.

Doch als er in Waldesstille
Tun endlich das Passende fand,
Da ist vor ihm die Idylle
Voll Schrecken — davon
gerannt!
z. z.



Abb. 5: Karl Elleder, *Der moderne Dichter* (1897).

3.7 (Dis-)Harmonische Beziehungen

Entsprechend wird in Satiren oftmals das tradierte Modell in Hinblick auf Personal und Ort modifiziert. In der *Urwald-Idylle*⁷² schaukeln Elefanten-Eltern fröhlich ihr Kind und in der *Wüsten-Idylle*⁷³ lassen die Löwen-Eltern ihren Nachwuchs seilspringen. Das Modell des harmonischen, familiären Zusammenlebens wird auch artenübergreifend imaginiert, so in einer *Idylle*, in der ein Mädchen gemeinsam mit ihren Dackeln Mittagsschlaf hält,⁷⁴ oder in einer *Bräuhaus-Idylle*,⁷⁵ in der sich Herr und Hund (ebenfalls ein Dackel als Symbol bürgerlicher Behaglichkeit) ein Bier teilen.

Während letzteres Bild für sich spricht, verbalisiert ein weiteres Gedicht das Glück der täglichen Routinen einer eingespielten Lebensgemeinschaft eines Mannes und seines Kanarienvogels. Der Sprecher dieser *Idylle*,⁷⁶ ein Junggeselle, beschreibt das harmonische, bescheidene Zusammenleben unter Ausblendung von „dieser Erden Sorgen“, bevor er seine Furcht vor einem Ende dieser trauten Zweisamkeit artikuliert, die in seiner Vorstellung nicht einmal eine Liebesbeziehung zu einer Frau ersetzen könnte. Entsprechend visualisiert die zugehörige Illustration (Abb. 6) das traute Beisammensein von Mann und Vogel im Kontrast zum spazierenden Liebespaar. Jene Satire zeigt besonders eindrücklich das von Jean Paul geprägte, eingangs bereits zitierte „Vollglück“ in seiner „Beschränkung“, die heftige Leidenschaften, „die Menge der Mitspieler und die Gewalt der großen Staatsräder“ ausschließt. (HKA W V/II, 159, 161)

Was hier als Abweichung von der bürgerlichen Norm vorgestellt wird, nämlich die „Schilderung vertraulichen Umgangs der Menschen mit Naturwesen“ war in den antiken Modellen der Idylle ein Hauptmerkmal, „ohne daß dem eine Ideologie zugrunde lag“.⁷⁷ In der Perspektive der aktuellen *human animal studies* und zum Beispiel mit Blick auf Donna Haraways Überlegungen zu *companion species* ist die geschilderte speziesübergreifende Beziehung auch keineswegs lächerlich, selbst wenn hier eine anthropozentrische Übertragung stattfindet. Insofern könnte man sagen, dass eine solche satirische Idylle im neunzehnten Jahrhundert durchaus etwas „Freiraum für ‚abweichendes Verhalten‘“ schaffen konnte, auch wenn die Norm im Prinzip weiterhin gilt.⁷⁸ Der unbekannte Urheber dieser Satire mokiert sich jedoch über die hier beschriebene Realitätsferne des Junggesellen und seine Furcht vor Veränderungen. Die Satire beschwört sozusagen den Einbruch der Realität herauf.

72 Oberländer. „Urwald-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2418 (1891): 189.

73 Hengeler. „Wüsten-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2637 (1896): 58.

74 Roeseler. „Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2640 (1896): 88.

75 Roeseler. „Bräuhaus-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2878 (1900): 146.

76 Walter (Bild) und Anonym (Text). „Idylle“. *Fliegende Blätter*, Nr. 2146 (1886): 85–86.

77 Böschenstein 2001, 125.

78 Schönert 2011, 40.



Abb. 6: Joseph Walter (Bild) und Anonym (Text), *Idylle* (1886).

Nicht selten figurieren Tiere als Störfaktoren, indem sie den ihnen zugewiesenen Platz verlassen und den Menschen zu nahetreten, wie zum Beispiel in *Die getäuschte Laura. Prosaische Idylle* (1878).⁷⁹ Der Laura in den Mund gelegte Subtext lautet: „Aber, Emil, warum blasest Du mich denn immer so an? Male doch lieber Deine Studie fertig!“

⁷⁹ Megendorfer. „Die getäuschte Laura. Prosaische Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1719 (1878): 1.

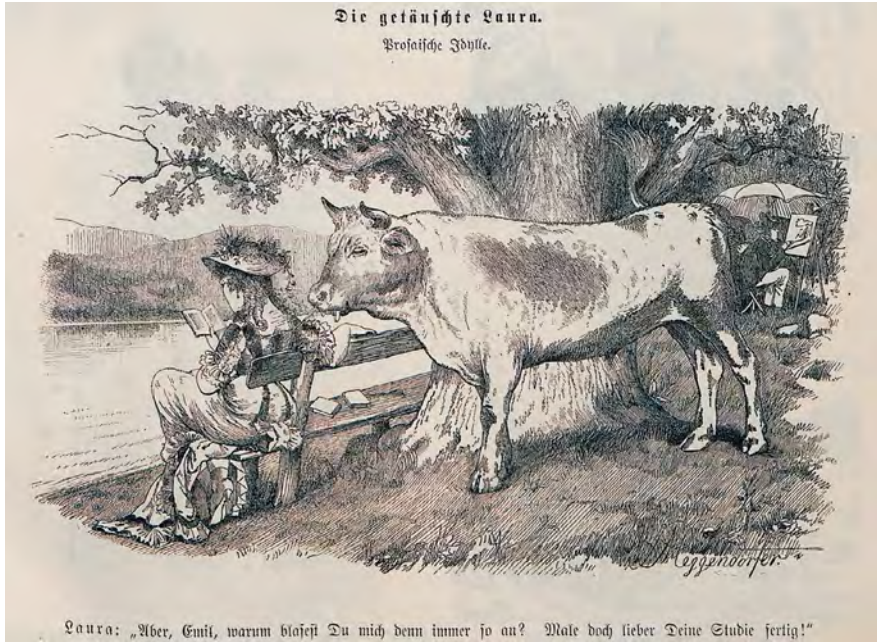


Abb. 7: Lothar Meggendorfer, *Die getäuschte Laura. Prosaische Idylle* (1878).

Der Witz der Text-Bild-Kombination (Abb. 7) – die Verwechslung des malenden Gatten (der im Bildhintergrund rechts mit seiner Staffelei zu sehen ist) mit einem Rind – ist denkbar banal. ‚Rinder‘ tauchen in Landleben-Satiren häufig auf und firmieren dabei oftmals in bayrischer Mundart als ‚Rindviecher‘, wobei der Begriff bekanntlich auch für menschliche Idioten verwendet wird. Beachtenswert ist der Beitrag jedoch deshalb, weil zum einen das Konzept der Täuschung (erneut) explizit auftaucht, das in jede Konstruktion einer Idylle hineinspielt, und zum anderen, weil auch hier die Idylle implizit mit ‚Poesie‘ assoziiert wird, indem die unerwartete Begegnung mit der Kuh als prosaisches, also realistisches Moment identifiziert wird. Man beachte, dass hier ähnlich wie in der Titelvignette der *Gartenlaube* das Lesen als mühevoll beschäftigende Tätigkeit in idyllischer Natur inszeniert wird. Im starken Kontrast zum Bildprogramm der *Gartenlaube* figuriert hier das Rind sinngemäß und visuell eindrücklich als ‚Elefant im Raum‘. Dass die Leserin den Namen Laura trägt, dürfte auch kein Zufall sein, wenn man bedenkt, dass sich Spott auf ‚idyllische Liebesdichtung‘ oft auf Petrarca’s modellbildende Verehrung der Gleichnamigen bezieht.

4 Fazit: Sanfte Satiren

In der Zusammenschau erweisen sich die betrachteten Idyllen-Satiren als ziemlich harmlos, denn ihr Objekt des Spottes – eine bürgerliche Neigung zu Schwärmerie oder die Sehnsucht nach „einfachem Glück“ und „sanfter Gemeinschaft“, wie Bloch das Arkadische beschrieb⁸⁰ – ist weniger brisant als die ansonsten in Satirezeitschriften in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts angeprangerten Zustände, nämlich soziale Ungleichheit, die Zerstörung der Natur als Folge der Industrialisierung⁸¹ sowie gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend Militarismus und Imperialismus. Kennt man jene anderen Satiren, so fällt die fehlende Schärfe der Idyllen-Satiren sogleich ins Auge, sind sie doch kaum je mit einem politischen Impetus verbunden.

Die hier betrachteten Idyllen-Satiren kann man mehrheitlich ansehen als einen mit Stilisierung und Fiktionalisierung operierenden „Ausdruck der Anstoßnahme“ und als „Darstellung eines Gegenstandes, der in den Augen des Satirikers einen Missstand ausmache“, wobei letzterer freilich als solcher erkannt werden soll.⁸² Jedoch ginge es in den hier besprochenen Fällen deutlich zu weit, wenn man sie als „Appell [...] zu seiner Abschaffung beizutragen“ lesen würde.⁸³ Anders formuliert, kennzeichnet die Fallbeispiele kein „handlungsbezogener Impetus“.⁸⁴ Noch weniger als um eine „Abschaffung“ geht es um die Realisierung einer implizierten Norm, denn die Sehnsucht nach der Idylle wird in ihren übertriebenen Auswüchsen kritisiert, nicht aber radikal abgelehnt.

Satirische Darstellungen werden gemeinhin als Ausdruck einer zielgerichteten ‚Aggression‘ verstanden, die „der Negativierung des Satire-Objekts und seiner Objektnorm“ gilt.⁸⁵ Pragmatisch geht es den Urheber:innen der Text- und Bildsatire also darum, für ihren Akt der Aggression und ihre Kritik an Zuständen und Verhaltensweisen die Zustimmung der Rezipient:innen zu erreichen.⁸⁶ Die zuvor besprochenen Satiren überlassen Deutung und Urteilsbildung allerdings weitestgehend den Leser:innen. Die Mehrzahl könnte man als „darstellende bzw. un gelenkte Satiren“ bezeichnen, gemäß der in der Satire-Theorie gängigen Differenzierung zwischen letzteren und „nennenden bzw. gelenkten Satiren“.⁸⁷ Hinsichtlich der rhetorischen

⁸⁰ Bloch 1976, 1.

⁸¹ Vgl. dazu Zemanek 2017.

⁸² Meyer-Sickendiek 2010, 332.

⁸³ Meyer-Sickendiek 2010, 332.

⁸⁴ Schönert 2011, 28.

⁸⁵ Schönert 2011, 9.

⁸⁶ Vgl. Schönert 2011, 9.

⁸⁷ Meyer-Sickendiek 2010, 333, mit Bezug auf vorgängige Satiretheorien.

Wirkungsziele ist festzuhalten, dass sich die betrachteten Fälle meist nicht klar zuordnen lassen, sondern Belehrung (*docere*), Emotionalisierung (*movere*) sowie Unterhaltung (*delectare*) kombinieren. Geht man von einem Spielraum zwischen ‚Infragestellung‘ und gar ‚Vernichtung‘ des Satireobjekts aus,⁸⁸ so zielen die Fallbeispiele klar nur auf die erstgenannte Wirkung. Das hängt auch damit zusammen, dass in diesem Fall – dessen sind sich die Urheber:innen der Satiren bewusst – die bürgerliche Leserschaft (mit der die Urheber:innen der Satiren sympathisieren) selbst zur Sehnsucht nach der Idylle neigt. Die in den Satiren auftretenden weltfremden Träumer und Freunde der häuslichen Behaglichkeit werden also mit Nachsicht behandelt, obwohl die Überzeichnung idyllischer Lebenspraktiken der Leserschaft abschreckend mögliche negative Folgen vor Augen führt.

Indem die in Bild und Text dargestellten Zustände meistens schon im Titel durch das Label ‚Idylle‘ ein *framing* erfahren, wird ein Ideal, das mit dem Bürgertum assoziiert wird, zur Disposition gestellt. Selbst wenn in einer Satire vordergründig beispielsweise eine der Landbevölkerung zugeschriebene Rohheit und Rauflust verspottet wird, so ist auch in solchen Fällen das eigentliche Ziel des Spottes die dem Bürgertum unterstellte Verklärung des friedlichen Landlebens, wie man sie auch in Romanen des bürgerlichen Realismus findet. Die Satiren erinnern daran, dass die ersehnte Behaglichkeit mit eher ‚kleinen Verhältnissen‘, überschaubaren Räumen und kostengünstigem Zeitvertreib verbunden ist. Dem entspricht, dass sie besonders häufig Untätigkeit und Müßiggang anprangern und implizit ein Arbeitsethos propagieren. Gleichwohl scheint es unzutreffend, wenn man die Sehnsucht nach einer stereotypen Idylle pauschal nur dem Bürgertum zuschreibt. Störfaktoren einer normativen idyllischen Ordnung können in den Satiren alles und jeder sein, der Unordnung verkörpert: der faule Privatier, der streitlustige Bauer, die chaotische Hausfrau sowie lästige Tiere. Aber auch diejenigen, welche gewissermaßen auf der Seite der Ordnung stehen, wie die biedere Familie insgesamt oder der spießige Ehemann, werden Objekt des Spottes.

Eine beliebte Strategie der Satire ist die Kontrastierung eines in Frage gestellten Ideals (Ordnung, Stille, Unschuld, Harmonie) mit der gänzlich gegenteiligen Realität (Unordnung, Lärm, Lasterhaftigkeit, Gewalt). Grundsätzlich unterscheiden kann man einerseits die Satiren, die unter dem ironisch zu lesenden Titel *Idylle* negative Zustände verbalisieren und visualisieren oder die schlichtweg das realitätsnähere oder amüsantere Gegenteil darstellen, aber keinesfalls ein positives Gegenprogramm und damit auch keine ernstzunehmende Kritik am Ideal der Idylle darstellen. Man denke zum Beispiel an die ‚Idyllen‘, in denen betrunkene Männer, wild gewordene Tiere und Lärm den Genuss einer schönen Landschaft

⁸⁸ Vgl. Schönert 2011, 28.

stören. Hier zielt der Spott auf eine Verklärung (unter anderem des Landlebens, der Dorfgemeinschaft) und die Satire partizipiert an der Desillusionierung. Demgegenüber gibt es andererseits satirische ‚Idyllen‘, die gezielt einen bestimmten Aspekt des Idealkomplexes Idylle kritisieren, zum Beispiel normative Vorstellung eines Familienlebens und ordentlichen Haushalts. Man denke beispielsweise an die *Häusliche Idylle*, in der zwar der Haushalt im Chaos versinkt, sich die Frau jedoch künstlerisch verwirklicht, oder an die satirischen Verse des Mannes, der lieber in der ereignislosen trauten Zweisamkeit mit dem Kanarienvogel weiterleben wollen würde, anstatt zu heiraten. Solche Satiren mokieren sich zwar vordergründig über die Figuren, die von den dominanten Normen und Rollenbildern abweichen, bieten aber zugleich ein positives Gegenprogramm und werfen die Frage auf, wie zeitgemäß die Normen und Ideale überhaupt noch sind. Sie können sowohl die Verfechter jener Ideale als auch ihre Kritiker amüsieren.

Abstrahierend formuliert zielt der erste Typus von Idyllen-Satiren auf Desillusionierung und will zu einem gesunden Realismus erziehen, weil das Ideal nicht erfüllbar ist oder weil die ersehnte Ordnung nicht mehr vorzufinden und der Normalzustand Unordnung ist. Der zweite Typus modifiziert und aktualisiert das tradierte Ideal der Ordnung. Inwiefern letztere Satiren einen „Freiraum für abweichendes Verhalten“ erweitern oder gar „die Geltung neuer Normen vorbereiten“,⁸⁹ bliebe am Einzelfall zu diskutieren. Wenn man ihnen eine „reformierende Funktion“⁹⁰ zugestehen würde, so keineswegs in dem Sinne, dass die untersuchten Beispiele etwa ernstzunehmende explizite Vorschläge für soziale Reformen unterbreiteten.

Übergreifend lässt sich festhalten, dass das ‚Verkehrte‘ meist so dargestellt ist, dass es Lachen oder wenigstens ein Schmunzeln erzeugen will. Bedenkt man, dass sich die *Fliegenden Blätter* im Untertitel als „Humoristische Wochenschrift“ bezeichnen, so trifft die Auffassung zu, dass sich das ‚Humoristische‘ dadurch charakterisiere, dass es mit den thematisierten Missverhältnissen tendenziell sympathisiere, sie eventuell sogar affirmiere.⁹¹ Das Hauptziel dieser sanften Satiren ist schließlich die Unterhaltung, die nur erfolgreich ist, wenn die Leserschaft nicht grob beleidigt und scharf verurteilt wird, sondern sich in Komplizenschaft mit den Urheber:innen sowohl über die eigenen Ideale und Neigungen als auch über den sprach- und bildmächtigen Witz amüsieren kann.

⁸⁹ So formuliert es allgemein Schönert 2011, 40.

⁹⁰ Schönert 2011, 40.

⁹¹ Vgl. Arntzen 2010, 348. Ich würde Arntzen allerdings nicht darin folgen, dass Humor und Satire zu trennen seien, weil ersteres eine affirmierende und letzteres eine destruiierende Wirkung besäße. Vielmehr ist Humor meist eine Ingredienz von Satire.

Bibliographie

Quellen

Die Angabe der für dieses Verzeichnis recherchierten Namen von Bildkünstlern und Textern erfolgt ohne Gewähr.

- [Anonym]. „Idylle. Frei nach Geßner“. *Fliegende Blätter* Nr. 38 (1846): 110–111. <https://doi.org/10.11588/digit.2120.14> (30. April 2023).
- [Anonym]. „Herr Schwärmer, oder der Frieden des Landlebens. Eine Idylle in Bildern“. *Fliegende Blätter* Nr. 473 (1854): 134–135. <https://doi.org/10.11588/digit.2139#0134>; Fortsetzungen unter demselben Titel: *Fliegende Blätter* Nr. 474: 141. <https://doi.org/10.11588/digit.2139.18>; *Fliegende Blätter* Nr. 476: 155–156. <https://doi.org/10.11588/digit.2139.20> (30. April 2023).
- [Anonym]. „Eine Sommerwohnung zu vermieten“. *Fliegende Blätter* Nr. 1086 (1866): 144. <https://doi.org/10.11588/digit.3289#0147> (30. April 2023).
- [Anonym]. „Im Frühling“. *Fliegende Blätter* Nr. 1921 (1882): 165–166. <https://doi.org/10.11588/digit.3319#0169> (30. April 2023).
- [Anonym]. „Ländliche Sonntags-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2337 (1890): 171–172. <https://doi.org/10.11588/digit.3422#0177> (30. April 2023).
- [Anonym]. „Ländliche Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2440 (1892): 162–163. <https://doi.org/10.11588/digit.2136#0162> (30. April 2023).
- Bonn, Franz (Text) und Ludwig Skell (Bild). „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2367 (1890): 205. <https://doi.org/10.11588/digit.3423#0211> (30. April 2023).
- Granarius, Dr. „Büreau-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2445 (1892): 204. <https://doi.org/10.11588/digit.2136#0204> (30. April 2023).
- Elleder, Karl. „Der moderne Dichter“. *Fliegende Blätter* Nr. 2705 (1897): 206. <https://doi.org/10.11588/digit.4964#0212> (30. April 2023).
- Heine, Edwin. „Stall-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2716 (1897): 62. <https://doi.org/10.11588/digit.4965#0067> (30. April 2023).
- Heine, Thomas Theodor (Bild) und O. E. W. (Text). „Häusliche Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2551 (1894): 234. <https://doi.org/10.11588/digit.3521#0239> (30. April 2023).
- Hengeler, Adolf. „Wüsten-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2637 (1896): 58. <https://doi.org/10.11588/digit.4962#0062> (30. April 2023).
- Humboldt, Wilhelm von. *Ästhetische Versuche. Erster Theil: Über Göthe's Herrmann und Dorothea*. Braunschweig: Friedrich Vieweg, 1799.
- Ille, Eduard (Bild) und Ludwig Eichrodt oder Adolf Kußmaul (Text). „Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermaier. Winterfreuden“. *Fliegende Blätter* Nr. 499 (1855): 151–152. <https://doi.org/10.11588/digit.2140.19> (30. April 2023).
- Jean Paul. „Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit [1804/1813]“. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. V/I–III. Hg. Florian Bambeck. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2015. (Zitiert als HKA)
- Keil, Ernst und Ferdinand Stolle. „An unsere Freunde und Leser!“ *Die Gartenlaube* 1 (1853): 1.
- Kunhardt, D. (Text) und Ludwig Bechstein (Bild). „Gebirgs-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1714 (1878): 169–170. <https://doi.org/10.11588/digit.3317#0174> (30. April 2023).
- Legwarth, Franz. „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1885 (1881): 86. <https://doi.org/10.11588/digit.3316#0090> (30. April 2023).

- Meggendorfer, Lothar. „Die getäuschte Laura. Prosaische Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1719 (1878): 1. <https://doi.org/10.11588/diglit.3318#0004> (30. April 2023).
- Meggendorfer, Lothar. „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1792 (1879): 176. <https://doi.org/10.11588/diglit.4942#0180> (30. April 2023).
- Oberländer, Adolf. „Der dienstfertige Liebhaber. Eine Waschhaus-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1968 (1883): 125. <https://doi.org/10.11588/diglit.3355#0129> (30. April 2023).
- Oberländer, Adolf. „Idylle aus dem Straßengraben, oder: Der angetriebene Cylinder“. *Fliegende Blätter* Nr. 2303 (1889): 97. <https://doi.org/10.11588/diglit.3418#0102> (30. April 2023).
- Oberländer, Adolf. „Urwald-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2418 (1891): 189. <https://doi.org/10.11588/diglit.2135#0189> (30. April 2023).
- Oberländer, Adolf (Bild) und Georg Bötticher (Text). „Haus-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2664 (1896): 73–74. <https://doi.org/10.11588/diglit.4963#0078> (30. April 2023).
- Oberländer, Adolf. „Einbrecher-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2997 (1903): 12. <https://doi.org/10.11588/diglit.4875#0017> (30. April 2023).
- Oberle, R. „Eine Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 821 (1861): 102–103. <https://doi.org/10.11588/diglit.3268#0107> (30. April 2023).
- Riehl, Wilhelm Heinrich. *Die Familie*. (= Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik, Bd. 3) Stuttgart und Augsburg: Cotta'scher Verlag, 1855.
- Roeseler, August. „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2640 (1896): 88. <https://doi.org/10.11588/diglit.4962#0092> (30. April 2023).
- Roeseler, August. „Wald-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2840 (1900): 4. <https://doi.org/10.11588/diglit.4908#0009> (30. April 2023).
- Roeseler, August. „Bräuhaus-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2878 (1900): 146. <https://doi.org/10.11588/diglit.4909#0151> (30. April 2023).
- Schiller, Friedrich. „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ [1795]. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 20. *Philosophische Schriften* 1. Hg. Benno von Wiese unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar: Böhlau, 1962: 413–503. (Zitiert als NA)
- Stauber, Carl. „Emancipirte Frauen. Die Dichterin“. *Fliegende Blätter* Nr. 89 (1846): 135. <https://doi.org/10.11588/diglit.2126#0139> (30. April 2023).
- Stockmann, Hermann (Bild) und Th. G. (Text). „Familien-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2937 (1901): 238. <https://doi.org/10.11588/diglit.4894#0244> (30. April 2023).
- Walter, Joseph (Bild) und Anonym (Text). „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2146 (1886): 85–86. <https://doi.org/10.11588/diglit.3354#0089> (30. April 2023).

Forschung

- [Anonym]. „Caricatur“. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände: Conversations-Lexikon*. Bd. 3. Leipzig: Brockhaus, 1843: 201.
- [Anonym]. „Satire“. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände: Conversations-Lexikon*. Bd. 12. Leipzig: Brockhaus, 1843: 558.
- [Anonym]. „Idylle“. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände: Conversations-Lexikon*. Bd. 8. Leipzig: Brockhaus, 1853: 189.
- Adler, Hans. „Gattungswissen: Die Idylle als Gnoseotop“. *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Hg. Gunhild Berg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014: 23–42.

- Arntzen, Helmut. „Satire“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Hg. Karl Heinz Barck. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010: 345–364.
- Bloch, Ernst. „Arkadien und Utopien“. *Europäische Bukolik und Georgik*. Hg. Klaus Garber. Darmstadt: 1976 [1968]: 1–7.
- Böschenstein, Renate. „Arbeit und Muße in der Idyllendichtung des 18. Jahrhunderts“. *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen: Festschrift für Stuart Atkins*. Hg. Gerhart Hoffmeister. Bern/München: Francke, 1981: 9–30.
- Böschenstein, Renate. „Art. Idyllisch/Idylle“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Hg. Karl Heinz Barck. Stuttgart: Metzler, 2001: 119–138.
- Brunner, Christine. „Arabeske als Artikulation der Idylle. Korrespondenzen von Gattung, Medium und Gender bei E. Marliitt.“ *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomien – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. Nils Jablonski und Solveig Nitzke. Bielefeld: transcript, 2022: 111–134.
- Dorgerloh, Annette. „Idylle in der Kunst des 18. Jahrhunderts und ihre Vorläufer“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 119–124.
- Frei Gerlach, Franziska. „Jeremias Gotthelf auf der Spur der Jean-Paul’schen Doppelschreibweise: ‚Erdbeer-Idylle gegen ‚Zeitgeist‘-Satire.“ *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 98–117.
- Gerstner, Jan. „Natur oder Arbeit. Die Idylle und ihre Kritik um 1800“. *Arbeit und Natur. Reflexionen in Literatur und Medien*. Hg. Judith Ellenbürger und Hans-Joachim Schott. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017: 13–39.
- Gerstner, Jan. „Muße“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 495–498.
- Heller, Jakob Christoph. „Die stillen Schatten fruchtbarer Bäume“. Die Idylle als ökologisches Genre?“. *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Hg. Evi Zemanek. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018: 73–89.
- Honold, Alexander. „Wilhelm Raabe, Pfisters Mühle. Das Idyll als Zirkulationsort ungleichzeitiger Gegenwart“. *Gleichzeitigkeiten des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. München: Fink, 2011: 7–35.
- Jablonski, Nils. „Medien der Idylle im 19. Jahrhundert: Familien- und Unterhaltungszeitschriften“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 205–210.
- Koch, Ursula E. „Die Münchner Fliegenden Blätter vor, während und nach der Märzrevolution 1848. Ein deutscher Charivari und Punch?“. *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz*. Hg. Hubertus Fischer und Florian Vassen. Bielefeld: Aisthesis, 2010: 199–255.
- Meyer-Sickendiek, Burkard. „Theorien des Satirischen“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart: Metzler, 2010: 331–334.
- Moos, Henriette. *Soziologie des Witzblatts*. München: Steinbach, 1915.
- Müller, Wolfgang G. „Ironie“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. Harald Fricke et al. Berlin, New York: De Gruyter, 2007: 185–189.
- Pecht, Friedrich. *Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888.
- Rohner, Melanie und Markus Winkler. „Die Idylle als Vehikel von Kulturkritik und Gemeinschaftsutopie im 18. Jahrhundert“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 143–148.

- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Rosa, Hartmut. *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2019 [2016].
- Schmitt, Christian. *Labiles Gleichgewicht. Vermittlungen der Idylle im 19. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn, 2022 (zitiert als 2022a).
- Schmitt, Christian. „Idyllik im Vor- und Nachmärz“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022 (zitiert als 2022b): 185–192.
- Schneider, Sabine. „Einleitung. „Himmelfahrten des gedrückten Lebens“. *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hg. Sabine Schneider und Marie Drath. Stuttgart: Metzler, 2017: 1–12.
- Schönert, Jörg. „Theorie der (literarischen) Satire: ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung“. *Textpraxis* 2 (1.2011). <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire> (18. Januar 2023).
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler, 1971–1980.
- Spoerhase, Carlos. „Methodenskizze zur systematischen Rekonstruktion der literarischen Satire“. *Scientia Poetica* 24.1 (2020): 307–320.
- Stockinger, Claudia. *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt „Die Gartenlaube“*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Thums, Barbara. „Wissen vom (Un)Reinen: Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne“. *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Hg. Gunhild Berg. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2014: 145–164.
- Wennerscheid, Sophie. „Hütte/Haus“. *Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien*. Hg. Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 449–452.
- Zemanek, Evi. „Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015: 187–204.
- Zemanek, Evi. „Mocking the Anthropocene. Caricatures of Man-made Landscapes in German Satirical Magazines from the Fin de Siècle.“ *Readings in the Anthropocene: The Environmental Humanities, German Studies, and beyond*. Hg. Sabine Wilke und Japhet Johnstone. New York: Bloomsbury, 2017: 124–147.
- Zemanek, Evi. „An Entangled History of Environmental and Cultural Sustainability: Satirical Reflections on the German Forest and the German Oak as Resources of Cultural Energy“. *Cultural Dimensions of Sustainability: Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. Hg. Gabriele Rippl und Torsten Meireis. New York: Routledge, 2018: 153–182.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Anonym. „Herr Schwärmer, oder der Frieden des Landlebens. Eine Idylle in Bildern“. *Fliegende Blätter* Nr. 473 (1854): 134–135. <https://doi.org/10.11588/diglit.2139#0134>; Fortsetzungen unter demselben Titel: *Fliegende Blätter* Nr. 474: 141. <https://doi.org/10.11588/diglit.2139.18>; *Fliegende Blätter* Nr. 476: 155–156. <https://doi.org/10.11588/diglit.2139.20> (30. April 2023).
- Abb. 2** Kunhardt, D. (Text) und Ludwig Bechstein (Bild). „Gebirgs-Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1714 (1878): 169–170. <https://doi.org/10.11588/diglit.3317#0174> (30. April 2023).
- Abb. 3** Meggendorfer, Lothar. „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1792 (1879): 176. <https://doi.org/10.11588/diglit.4942#0180> (30. April 2023).
- Abb. 4** Heine, Thomas Theodor (Bild) und O. E. W. (Text). „Häusliche Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2551 (1894): 234. <https://doi.org/10.11588/diglit.3521#0239> (30. April 2023).
- Abb. 5** Elleder, Karl. „Der moderne Dichter“. *Fliegende Blätter* Nr. 2705 (1897): 206. <https://doi.org/10.11588/diglit.4964#0212> (30. April 2023).
- Abb. 6** Walter, Joseph (Bild) und Anonym (Text). „Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 2146 (1886): 85–86. <https://doi.org/10.11588/diglit.3354#0089> (30. April 2023).
- Abb. 7** Meggendorfer, Lothar. „Die getäuschte Laura. Prosaische Idylle“. *Fliegende Blätter* Nr. 1719 (1878): 1. <https://doi.org/10.11588/diglit.3318#0004> (30. April 2023).

Reinhard Wegner

Die paradoxe Idylle. Traum und Trauma der Gegenwart im Werk von Wilhelm Busch und Adrian Ludwig Richter

Der vierte von den sieben Streichen der „bösen Kinder“ Max und Moritz hatte es in sich.¹ Als ihr Lehrer Lämpel wie gewöhnlich sonntags „brav und bieder“ (24) an der Orgel saß, schlichen sich die beiden Buben in sein Haus, um dessen Meer-schaumpfeife mit Flintenpulver zu füllen. Dann nahm das Unheil seinen Lauf:

– Eben schließt in sanfter Ruh'
Lämpel seine Kirche zu;
Und mit Buch und Notenheften,
Nach besorgten Amtsgeschäften
Lenkt er freudig seine Schritte
Zu der heimathlichen Hütte,

Und voll Dankbarkeit sodann
Zündet er sein Pfeifchen an.

„Ach!“ – spricht er – „die größte Freud'
Ist doch die Zufriedenheit!!!“

Rums!! – Da geht die Pfeife los
Mit Getöse, schrecklich groß.
Kaffeetopf und Wasserglas,
Tobakdose, Tintenfaß,
Ofen, Tisch und Sorgensitz –
Alles fliegt im Pulverblitz. –
(Busch, Max und Moritz, 25–27)

Mit einem Knall ist die behagliche Idylle des braven und biedereren Bürgers dahin. (Abb. 1) Er kommt mit dem Leben davon, „[d]och er hat was abgekriegt“. (28) Den Leserinnen und Lesern der Geschichte musste der Schreck erst recht in die Glieder gefahren sein, da es Lämpel selbst ist, der die Katastrophe ausgelöst hat, und zwar im Moment größter Zufriedenheit, zuhause im bequemen Lehnstuhl. Ganz unerwartet fliegt ihm sein heimisches Glück um die Ohren. Man mag dieses Er-

¹ Wilhelm Buschs *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in sieben Streichen* wird hier und im Folgenden zitiert nach der Erstausgabe, in München bei Braun und Schneider 1865 erschienen: hier Vorwort, I.

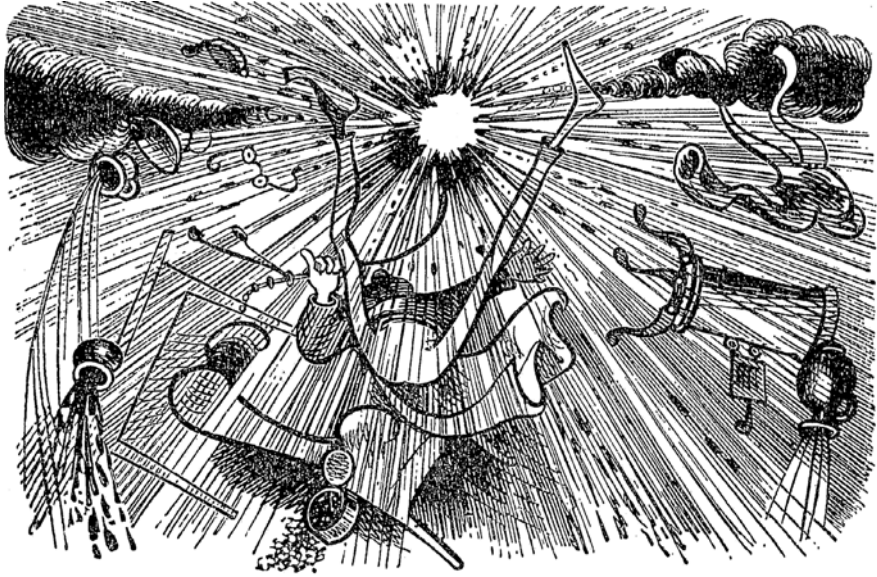


Abb. 1: Wilhelm Busch, aus *Max und Moritz* (1865).

eignis als ein Signal für die Zerstörung der Idylle durch die hereinbrechende Moderne deuten.² Die Kritik an einer romantisierenden Sicht auf die Mentalitäten des Biedermeier gehört zum wichtigen Repertoire der Bildergeschichten von Wilhelm Busch. Sein Buch über *Max und Moritz* erschien erstmals 1865 und gehört damit zu den frühesten Werken des Karikaturisten, Zeichners und Malers aus Wiedensahl im Schaumburger Land. Die ‚prekäre Idylle‘³ wird zu einem vielfach wiederkehrenden Motiv in Buschs Zeichnungen wie in seinen Gemälden und Ölstudien.⁴ Stets greift das Unglück als eine Realität des Alltags in die ideal geordnete enge Existenz kleinbürgerlicher Wunschbilder ein und entwickelt die Kraft, jene fiktive Welt aus den Angeln zu heben. Dazu braucht es nicht einmal das Schwarzpulver. Gelegentlich genügt auch eine einzelne Fliege oder ein Schwarm Maikäfer. Selbst das Landleben, Inbegriff unschuldiger Idylle, hat seine Tücken. *Die Fromme Helene* wird aus Sorge vor den Gefahren der Stadt zu ihren Verwandten aufs Land gebracht:

² Zur Idyllentheorie im neunzehnten Jahrhundert siehe: Bernhard 1977; Schmitt 2022; Gerstner/Heller/Schmitt 2022.

³ Vgl. zum Status der prekären Idylle im Realismus Schneider/Drath 2017.

⁴ Vgl. Ueding 1977; Ueding 1982; Traeger 1982; Siepmann 2007; Winzen 2018.

„Komm Helenchen!“ sprach der brave
Vormund – „Komm, mein liebes Kind!
Komm aufs Land, wo sanfte Schafe
Und die frommen Lämmer sind.

Da ist Onkel, da ist Tante,
Da ist Tugend und Verstand,
Da sind deine Anverwandte!“
So kam Lenchen auf das Land.
(Busch, HKG II, 205)⁵

Die frommen Lämmer und die tugendhaften Anverwandten erweisen sich schließlich als ironisch gewendete Parodien auf das Landleben, nachdem Helene mit entsprechendem Abstand zu einer Pilgerfahrt Zwillinge gebärt, deren Vater offensichtlich nicht ihr Ehemann Schmöck, sondern Vetter Franz ist. Beide Männer werden bald vom Tod dahingerafft. Der frommen Helene bleibt als Trost nur ein Rosenkranz und der Alkohol. Betrunknen stürzt sie in eine Petroleumlampe:

Und hilflos und mit Angstgewimmer
Verkohlt dies fromme Frauenzimmer.

Hier sieht man ihre Trümmer rauchen.
Der Rest ist nicht mehr zu gebrauchen.
(Busch, HKG II, 287)

Auch für Adele hat der Ausflug aufs Land Folgen. Die Tradition bukolischer Schäferdichtung wendet Busch sarkastisch in ihr Gegenteil. Im *Münchener Bilderbogen* aus dem Jahr 1864 erscheint die Geschichte von *Adelens Spaziergang*:

Ein Mädchen, schön und voll Gemüt,
Geht hier spazieren, wie man sieht.

Sie pflückt auf frühlinggrüner Au
Vergißmeinnicht, das Blümlein blau.

Ach Gott! Da hupft ein grüner, nasser,
Erschrecklich großer Frosch ins Wasser.

Adele, die ihn hupfen sah,
Fällt um und ist der Ohnmacht nah.

⁵ Hier und im Folgenden wird Wilhelm Busch zitiert nach der Historisch-kritischen Gesamtausgabe (HKG) mit Nennung von Band und Seitenzahl.

Ameisenbisse tun gar weh;
schnell springt Adele in die Höh'.

Ein Schäfer weidet in der Fern';
Den Ziegenbock hat man nicht gern.

Es stößt der Bock; Adele schreit;
Der Hirt ist in Verlegenheit.

Auf seine Hörner nimmt der Bock
Adelens Krinolinenrock,

Hund, Hirt und Herde stehen stumm
Um diesen Unglücksfall herum.

Der Schäfer trägt Adelen fort;
Ein Storch kommt auch an diesen Ort.

Schnapp! faßt der Storch die Krinoline
Und fliegt davon mit froher Miene.

Hier sitzt das Ding im Baume fest
Als wunderschönes Storchennest.
(Busch, HKG I, 280–285)

Unglücke sind verlässliche Begleiter durch den Alltag in Buschs Bildergeschichten. Ihre Dramatik wird noch gesteigert, wenn Katastrophen in die heile Welt bürgerlicher Idylle einbrechen. Aus dem Kontrast zwischen kanonischem Glücksgefühl und dem als Realität empfundenen Unheil speist sich die Komik, die sowohl auf sprachlicher Ebene unter dem Einsatz besonders witziger Formulierungen wie auf der Bildebene durch karikaturhafte Überzeichnungen entsteht.

Die satirischen Zeitschriften *Münchener Bilderbogen*, *Fliegende Blätter*⁶ oder *Simplizissimus* gewinnen die Gunst ihrer Leserinnen und Leser, indem sie eben jene Widersprüche zwischen einem als brüchig geschilderten Ideal und der harten Lebenswirklichkeit einer modernen Gesellschaft zum Thema machen. Eine Vielzahl von Publikationen bedient allerdings auch die Sehnsucht nach einer intakten Welt. Dazu gehören die zahlreichen von Adrian Ludwig Richter illustrierten Bücher. Busch und Richter eint die Strategie, in der Kombination von Text und Bild möglichst breite Leserkreise zu erreichen. Die Texte sind eingängige Schilderungen aus dem Erfahrungsschatz bürgerlichen Alltags und die Zeichnungen liefern die dazu passenden leicht zu entschlüsselnden Bilder. Oft handelt es sich um Randzeichnungen zu

⁶ Zur Verbindung von Idylle und Satire in den *Fliegenden Blättern* vgl. den Beitrag von Evi Zemanek in diesem Band.

Gedichten, Liedtexten, Märchen oder Balladen. Richter verbindet mit seinen naiv wirkenden Darstellungen die Botschaft von der Bedeutung christlicher Werte in einer zunehmend säkularen Gesellschaft. Die illustrierte Hausväterliteratur des neunzehnten Jahrhunderts bot reichlich Anschauungsmaterial für eine harmonische Ordnung von Familie und Gesellschaft in einem ideal-ländlichen Umfeld. Handwerker, Schäfer, Müller oder die um den Tisch versammelte Familie halten die Sehnsucht nach dem Lande aufrecht. (Abb. 2) Mit Bildtiteln wie *Ländliche Idylle*, *Feierabend* oder *Heimkehr vom Felde* – selbstredend ist damit nicht ein Kriegsschauplatz gemeint – erfüllt Richter die Erwartungen eines bürgerlichen Publikums.⁷ Vielsagend sind auch die Titel jener Bücher, für die der Dresdener Maler graphische Vorlagen lieferte: *Beschauliches und Erbauliches* (1851–1855), *Christenfreude in Lied und Bild* (1855), *Fürs Haus* (1858–1861), *Der gute Hirte* (1860), *Der Familienschatz* (1877).

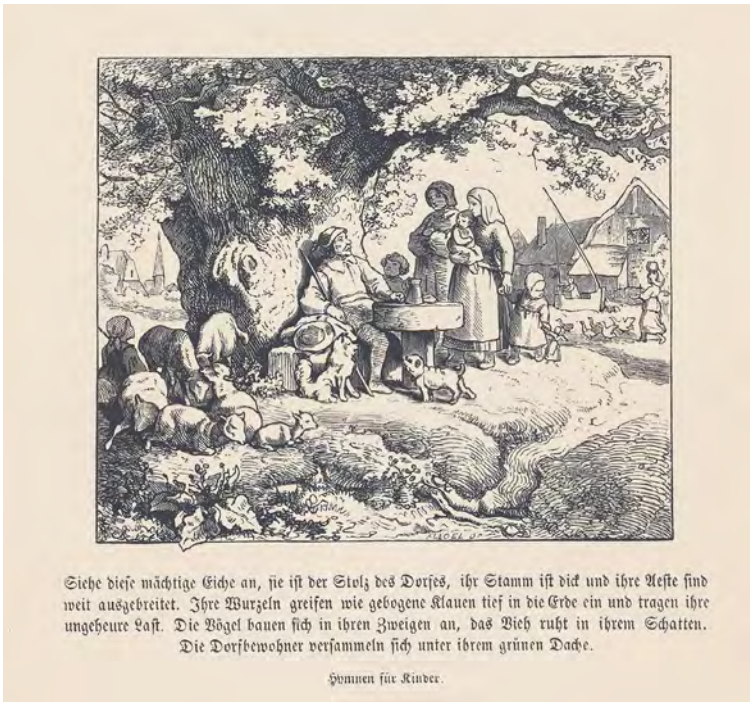


Abb. 2: Ludwig Richter, „Hymnen für Kinder“, aus *Richter-Album*, Bd. 2 (1855).

⁷ Vgl. Kruse 2013.

Der große Erfolg solcher Erbauungsliteratur lässt sich mit dem rasanten Wandel der Lebensverhältnisse und den Entwicklungsdynamiken des späteren neunzehnten Jahrhunderts erklären. Sowohl Busch wie auch Richter reagieren auf eine Öffentlichkeit, die über ihre Gegenwart den Schleier einer fiktiven Vergangenheit ausbreitet. Beiden Zeichnern dient die Idylle als eine Schablone für ihre Zeitkritik und beide wissen um die Wirkmacht von Erzählungen in und mit Bildern. Busch erreichte über die populären Magazine einen großen Leserkreis. Zwischen 1860 und 1863 verfasste er nur für die *Münchener Bilderbogen* und die *Fliegenden Blätter* bereits über hundert Beiträge.⁸ Richter schrieb in der Regel keine Texte, er bevorzugte Lesebücher, für die er die Vorlagen lieferte. Gemeinsam mit seinem Sohn Heinrich betrieb er in Dresden einen kleinen Verlag für Kinderbücher und Erbauungsliteratur. Die Suche nach einer Gelegenheit, seine Bildergeschichten zu veröffentlichen, führte den Münchener Künstler mit Vater und Sohn Richter zusammen.

Nachdem sich Busch mit seinem Verleger Kaspar Braun überworfen hatte, nahm er das Angebot Heinrich Richters an, bei ihm ein Bilderbuch mit Kindergeschichten herauszugeben. Jedoch gerieten beide Seiten in Streit über die Interpretation der Erziehungsmethoden in der Geschichte von *Hänsel und Gretel*. Busch wollte sich nicht an der harmonisierten zweiten Fassung des Grimm'schen Märchens orientieren und zeichnete die Mutter der beiden Geschwister deutlich hartherziger.⁹ Dies widersprach dem von Ludwig Richter propagierten Familienbild, worauf er dem Karikaturisten Busch mangelnde künstlerische Qualität vorwarf. Jener antwortete in einem entschieden offenen Ton: „Ich betrachte meine Sachen einfach als das was sie sind, als Nürnberger Tand, als Schnurrpfeifereien, deren Werth nicht in ihrem künstlerischen Gehalt, sondern in der Nachfrage des Publikums zu suchen ist.“¹⁰

Im Gegensatz zu Richter unterscheidet Busch streng zwischen der Karikatur als einer Form der Kritik und der Zeichnung als einem künstlerischen Produkt. Nachdem der Band 1864 unter dem Titel *Bilderposen* in Dresden erschienen war und kaum Käufer fand, entschlossen sich die beiden Richters, das ihnen von Busch angebotene Manuskript der Geschichte *Max und Moritz* abzulehnen. Das Buch mit der wohl schärfsten Kritik an der Idylle erschien dann 1865 wieder bei Braun in München und wurde für Verleger und Autor zu einem der größten Verkaufserfolge. Ob die ins Groteske überzeichnete Idylle oder die naive Rückschau auf eine vermeintlich ideale Vergangenheit: Busch und Richter bedienten sich

⁸ Vgl. Weissweiler 2007, 118.

⁹ Vgl. Weissweiler 2007, 119; Ueding 1977, 67–72.

¹⁰ Brief von Wilhelm Busch an Ludwig Richter vom 5./6. Oktober 1863. Busch, *Sämtliche Briefe* I, 26.

wie zahlreiche andere Künstler um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts neuer Marktstrategien und moderner Drucktechnik. Der Holzschnitt erlaubte hohe Auflagen für graphische Arbeiten mit ganz unterschiedlichen Ansprüchen an die Qualität der Vorlagen und an die Intensität der Lektüre. Er gestattete sowohl den flüchtigen Blick in die Zeitschrift, das schnelle Erfassen von Zusammenhängen wie auch die anspruchsvolle, bildmäßige Wiedergabe von Kunstwerken. Bei allen Gegensätzen in Bezug auf die Inhalte bemühten sich der Münchener Karikaturist mit seiner Idyllenkritik und der Dresdener Romantiker mit der Idyllen-Verklärung gleichermaßen um möglichst große Verbreitung ihrer Werke. Busch erzielte dies mit seinen scheinbar aus dem Handgelenk flüssig skizzierten Illustrationen für in kurzer Folge erscheinende Periodika, Richter dagegen publizierte bei renommierten Verlagen wie Alphons Dürr oder Georg Wiegand in Leipzig und nahm stilistische Anleihen von Albrecht Dürer bis Eduard von Steinle.

Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die Arbeiten Richters für die überaus populäre und erfolgreiche Buchreihe *Das malerische und romantische Deutschland*. Karl August Friedrich von Witzleben brachte 1837 unter dem Pseudonym A. Tromlitz den ersten Band mit dem Titel *Romantische Wanderung durch die Sächsische Schweiz* heraus. Die Reihe verfolgte das Ziel, ihren Leserinnen und Lesern die Schönheiten der Landschaften, idyllische Orte und bedeutende Städte in Text und Bild vorzustellen. Nationale Einheit und regionale Besonderheiten sollten auf diese Weise miteinander in Einklang gebracht werden. Auf den Wanderungen konnte man sich Kenntnisse zur Geschichte, Kultur und geographischen Beschaffenheit der in zehn Bänden vorgestellten Landschaften aneignen. Die Reihe war nicht nach landeshoheitlichen Territorien, sondern nach geographischen, also von der Natur gesetzten Grenzen geteilt. Den Tenor schwärmerischer Landschaftsschilderungen gab von Witzleben in der Einleitung zum ersten Band vor. Beim Blick auf Dresden vermischen sich Träumereien und Phantasien mit Beschreibungen der realen Landschaft:

Wie ein Schlummernder, der im Traum einen Zaubergarten, mit goldenen Früchten und duftenden Blumen geschmückt, vor sich sieht, an dessen Pforten leichtgeschürzte, holde Jungfrauen mit freundlichem Blick ihn einzutreten laden, von unaussprechlicher Sehnsucht getrieben, nach ihnen hin eilt, aber nie nach dem lockenden Ziele gelangen kann, und er sich vergebens müht und ängstigt, den Zaubergarten mit seinen Jungfrauen, seinen Früchten und Blüthen zu betreten, so war es auch mir. [...] Festgebannt stand ich da, zitterte vor Freude und labte mich an der lang' ersehnten Aussicht. Mein Auge schweifte über einen dichten Föhrenwald nach den hohen Thürmen der Königstadt, und ich sah vor mir das weite, von bebauten Hügeln und waldbekränzten Höhen umgebene Thal, durch welches der von Abendgluth geröthete Fluss sich wie ein vergoldetes Band durch dunkelgrüne Auen zog. [...] Mein Blick senkte sich nun wieder in das Thal, wo ich mich an dem Leben und Treiben da unten ergötzte. Alles zog mit der Sonne heimwärts zur Ruhe, der Trauernde wie der

Fröhliche, der Reiche wie der Arme, der nicht weiss, ob er daheim sich wird mit Weib und Kind sättigen können. (Witzleben, *Romantische Wanderung*, 8–11)

Das Verhältnis zur Natur prägte seit der Romantik in besonderer Weise das Denken und die Empfindungen des modernen Menschen zumal in einer Gesellschaft, die sich mitten im Aufbruch in das industrielle Zeitalter befand, und so wundert es nicht, dass die Texte dieser erfolgreichen Buchreihe das Wunschbild eines idyllischen Deutschlands (Band 7 und 8 galten *Tyrol*, der *Steiermark* und den *Donauländern*) mit seinen natürlichen Schönheiten vermittelten. Eine wichtige Rolle spielten dabei die insgesamt 390 Stahlstiche, boten sie doch als illustrierende Zeugnisse der Schilderungen die Gewähr für deren Authentizität. Richter war mit zahlreichen Ansichten vertreten. (Abb. 3) Sein Erfolg beruhte auf der Methode, unterschiedliche Gattungen zusammenzuführen. Historie, Genre, Vedute und Landschaftsbild fügen sich zu einem harmonischen Ganzen und entsprachen damit auch den Ansprüchen eines breiten bildungsorientierten Publikums. Während Wilhelm Busch als Illustrator bewusst auf künstlerische Traditionen oder Formen verzichtete, setzte Richter diese gezielt ein.



Abb. 3: Ludwig Richter, „Ansicht von Kohren“, aus Karl August Friedrich von Witzleben (alias A. Tromlitz), *Romantische Wanderungen durch die Sächsische Schweiz* (1837).

Die eindeutige Trennung von kommerzieller und artistischer Tätigkeit bei Busch wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis die beiden Protagonisten auf dem Gebiet der Kunst zueinander standen. Es sei deshalb ein Blick auf ihre ästhetischen Konzepte geworfen. Als Zeichner und Graphiker verband beide das Interesse an hohen Auflagen und möglichst breiten Leserkreisen für ihre textbegleitenden Illustrationen. Den Anspruch, als Künstler wahrgenommen zu werden, verfolgten beide in erster Linie mit ihren gemalten Bildern.

In seinen Gemälden huldigt Richter einem Gesellschafts- und Landschaftsbild, das ganz den Idealen des Biedermeier entspricht. Die Naturszenen sind Ansichten aus Italien nachempfunden. Geschwungene Linien geben der Landschaft Kontur und entsprechen in den Bewegungen des betrachtenden Auges dem Rhythmus der dargestellten Personen auf ihren Wegen durch die ländlichen Gegenden. Damit erzeugt Richter eine den Raum, die Figuren und den Betrachter miteinbeziehende harmonische Einheit. Bereits die Nazarener hatten eine enge Verbindung zwischen italienischer und deutscher Kunst zum Ideal erhoben. Richter gehörte zu jenen Spätromantikern um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, die sich in dieser Tradition sahen, aber dem nationalen Impuls ein noch stärkeres Gewicht verliehen. Als Beispiel mag die Bedeutung Olevanos für ihn und seine Zeitgenossen dienen, ein von deutschen Landschaftsmalern seit dem späten achtzehnten Jahrhundert zum Künstlerdorf auserkorener Winzerort inmitten einer unberührten Natur in den Sabiner Bergen. Zur Ikone der Aneignung eines italienischen Landschaftsideals wurde die ‚Rettung‘ jenes Idylls durch Edmund Kanoldt, der das malerische Eichenwäldchen der Serpentara oberhalb von Olevano 1873 mit dem Kauf vor der Abholzung und der Verarbeitung der Eichenstämmen zu Eisenbahnschwellen bewahrte.

Die unberührte Natur im Bild der Künstler gewährt den Menschen des neunzehnten Jahrhunderts einerseits einen Blick zurück in ursprüngliche Verhältnisse, sie gestattet aber im Zeitalter der sich anbahnenden Industrialisierung ebenso Erfahrungen von Moderne. Insofern kommt der gemalten Idylle die Bedeutung einer doppelten Perspektivierung zu. Vom Standpunkt der Gegenwart des Betrachtens richtet sie den Blick in eine fiktive Vergangenheit und bildet doch zugleich ein utopisches Bild der Zukunft. Das neunzehnte Jahrhundert mit seiner Wertschätzung des historischen Blickes fordert eine größere Identität der handelnden Figuren mit dem Wesen der Natur und dem spezifischen Charakter der Landschaft. Deshalb legte auch schon Joseph Anton Koch, der Lehrmeister vieler junger Künstler um 1800, großen Wert auf den inneren Zusammenhang von Ruhe und Bewegung. Geschichte als ein nicht darstellbares zeitliches Phänomen und Landschaft als ein Raum der Statik (Felsen, Bäume) und der Dynamik (Wolken, Wasser, Figuren) sollten auf eine Weise miteinander verbunden sein, dass die Phantasie des Betrachters eines per se unbewegten Bildes die dargestellte Erzählung lebendig werden lässt. Bereits in frühen Zeichnungen Richters, die

unter Anleitung Kochs entstanden sind, zeigt sich eine Hinwendung zur bewegten Linie. Konturen des Bildraumes, Umrisslinien von Baumkronen, geschwungene Wege, Uferpartien und die sich wandelnden Formationen der Wolken bilden mittelst einer flüssigen Linienführung ein harmonisches Ganzes. Darin können nun auch die handelnden Figuren ihren Platz finden. Geschickt wird die Zeitlichkeit des Sehens im Nachvollzug der gezeichneten Linie mit der bewegten Natur und mit der Historizität des Mythos von der Idylle verknüpft. Die Diskrepanz zwischen einer verklärten Vergangenheit und der gesellschaftlichen Dynamik seiner Gegenwart wird Richter konkret vor Augen gestanden haben, gehörte Sachsen und vor allem auch Dresden doch zu den Zentren des industriellen Fortschritts.

Was bei Richter vordergründig als ein Motiv altväterlicher Gesinnung erscheint, ist das Resultat genau kalkulierter Bildtechniken. Er bewegt sich mit seinen Darstellungen und Motiven bewusst auf dem schmalen Grat zwischen Ideal und Idylle. Die Ideallandschaften seines prominenten Schülers Heinrich Dreber oder des ihm verbundenen Friedrich Preller des Älteren schreiben die Konzepte einer klassischen Bildgattung fort, die sich um 1800, gespeist aus klassizistischen und romantischen Bildideen, neu formiert hatten und die im weiteren Verlauf der Entwicklung den Erfahrungshorizont der Betrachtenden bedienten und nicht mehr ausschließlich einem antiken Mythos huldigten. Als ein anschauliches Beispiel für diese Tendenz zu einer Transformation des klassischen Ideals zu einer bürgerlichen Idylle sei der aus Dresden stammende Maler Carl Wilhelm Götzloff genannt. Auch er stellt vorwiegend italienische Landschaften dar. Seine Bildräume sind übersichtlich angeordnet und präsentieren die Schönheiten der südlichen Natur in eindeutigen Lokalfarben. Götzloff bemüht sich um eine Synthese von Landschaftsbild und Genreszenen, so dass die topographisch genau bezeichnete Landschaft zugleich auch als Lebensraum der Menschen wahrgenommen wird. Damit kommt er dem zeitgemäßen Bedürfnis nach der Schilderung volkstümlicher Darstellungen entgegen. Seine Bildstrategie jedoch ist mit jener des im späten achtzehnten Jahrhundert noch hoch geschätzten Jakob Philipp Hackert vergleichbar. Beide balancieren ihre Italienbilder sehr präzise zwischen idealer Vorstellung und faktischer Präsenz aus. Götzloffs Ansichten allerdings entsprechen bereits den Ansprüchen eines bürgerlichen Zeitalters. Sie kommen weitgehend ohne mythologische Überhöhungen und antike Tempel aus.

Der Konflikt zwischen dem reinen Ideal einer heroischen Landschaft, die auf eine lange Tradition nobilitierter Vorbilder verweisen kann, und dem Genre, das als Idylle in das akademisch sanktionierte Bild zurückkehrt, ist Richter bewusst. Seine Buchillustrationen sind nichts anderes als Verklärungen einer Gegenwart, die aus einem gewissen Unbehagen an den gesellschaftlichen Realitäten resultieren. Für die Gemälde beansprucht Richter allerdings einen höheren ästhetischen Wert. Sein Bestreben ist es, im Landschaftsbild „die deutsche Natur zu einem

Ideal, zu edler Größe zu erheben, damit sie nicht, wie bisher, den untergeordneten Rang der Idylle behält, sondern zum Epischen sich erhebt.“¹¹

Es ist also keineswegs verbürgt, dass Richter die Idylle zum höchsten Ziel der Naturdarstellung verklärt. Vielmehr versteht er sie als eine kritische Form, sofern sie nur das vordergründige Bedürfnis nach Geborgenheit und Wohlgefallen erfüllt oder im Sinn des achtzehnten Jahrhunderts die idealen Landschaften repräsentiert. Erst eine Natur höheren Grades, die „zum Epischen sich erhebt“, macht die Differenz zwischen Ideal und Idylle aus und erfüllt seine Ansprüche an eine zeitgemäße Landschaftskunst. Richter formuliert dafür bestimmte Kriterien. Grundlegend ist, dass die Abbildung der Natur nicht um ihrer selbst willen vom Künstler zu leisten sei, sondern einer über den Gegenstand hinausweisenden Idee folgen soll. Richters *Anschauungsweisen der Natur* setzen ein göttliches Prinzip von Weltordnung voraus. Dem Maler ist es auferlegt, die „Schönheit, Ordnung u Harmonie der Geschöpfe“ zu erkennen und sie als göttliche Offenbarung im Bild wiederzugeben.¹² Die metaphysische Bestimmung des Bildes ist für ihn eine nicht zu hinterfragende Bedingung. In der Gegenwart verliere allerdings die allegorische Landschaft immer weiter an Bedeutung zugunsten eines reinen Naturalismus. Nach seiner Auffassung sollen auch die Farben symbolisch gelesen werden. Bereits als junger Künstler in Italien hat er auf die „geistige Anwendung der Farben“ verwiesen:

Es ist ausgemacht klar, wie jede Farbe für sich eine besondere Wirkung aufs Gemüth hervorbringt, u. so auch in Zusammenstellung mit andern, wobey natürlich ein gewisses Verhältnis beobachtet werden muß. So z. B. Grün ist frisch u. lebendig, roth freudig oder prächtig, violett melancholisch (wie bei Friedrich); Schwarz haben alle Völker für die Farbe der Trauer u. des Todes angenommen,– Gelb zu blau ist matt, sterbend, traurig, Grün zu rosaroth, lieblich u. wollüstig – Grün zu roth: Pracht, Fülle – Grün zu blau, heiter ernst, erhaben.– Wie melancholisch z. B. ist die Farbe der Weide, die Olivenwälder. Wie düster, schwermüthig das dunkle graugrün der Linde, wie heiter das lichtgrün der Buche.¹³

Die Lokalfarben spielen für Richter eine große Rolle. Er bevorzugt in seinen Landschaftsbildern das „frisch[e]“ und „lebendig[e]“ Grün, ein „prächtig[es]“ Rot und das „heiter[e]“ Blau. Das Zitat macht deutlich, dass Farben nicht nur Gegenstände bezeichnen, sondern Empfindungen hervorrufen sollen. In den Kleidern der italienischen Landleute dominieren eben diese Farbkombinationen und transferieren auch auf diesem Weg das idyllische Genrebild zum Ideal. (Abb. 4)

¹¹ Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen*, 526.

¹² Ludwig Richter, 3 *Anschauungsweisen der Natur*; Handschrift. Stadtarchiv Dresden, 16.1.4. Richter (Familiennachlass), Nr. VI, 74.

¹³ Ludwig Richter, *Tagebuch Rom vom 22.10.1824–25.12.1824*; Stadtarchiv Dresden, Signatur: 16.1.4. Richter (Familiennachlass), Nr. I b, 3. Das Zitat ist vom 26. November.



Abb. 4: Ludwig Richter, *Abendandacht*, 1842, Öl auf Leinwand; 70 × 105 cm. Museum der bildenden Künste Leipzig. Inv.-Nr. 201.

Richters geistige Anwendung der Farben aus dem Verständnis der romantischen Auffassungen begegnet uns in gewisser Weise auch bei dem Maler Busch. Auch er setzt das Kolorit als ein bewusstes Stilmittel ein, dem über die Materialität des Stoffes hinaus eine weitere Bedeutung zukommt. Auffällig ist seine Vorliebe für dunkle, erdige Farben, denen er oft ein kräftiges Rot entgegensetzt. Damit steht Busch ganz in der Tradition der von ihm bewunderten holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Vor allem Rembrandt van Rijn bevorzugte die Farbe Rot. Damit setzte er sparsame, aber gleichwohl wirkkräftige Akzente auf dunkel-monochromen Farbflächen. Spuren der Auseinandersetzung mit Adriaen Brouwer, Frans Hals oder Isaac van Ostade sind unübersehbar.¹⁴

Thematisch widmet sich Busch dem ländlich-bäuerlichen Milieu. In seinen Menschenbildern porträtiert er die ärmliche Existenz der Landbevölkerung. (Abb. 5) Die Interieurs zeigen einfach ausgestattete Kammern und Wohnstuben ohne eine Spur von Schmuckformen auf den kaum erkennbaren Gegenständen des Alltags. Jeder Gedanke an ein idyllisches Landleben verbietet sich beim Betrachten seiner Bilder.

Dies gilt ebenso für die Landschaften. Die Natur entspricht der Auffassung mancher holländischer Künstler um Ruisdael und Peter Paul Rubens. Ein Leitgedanke

¹⁴ Vgl. Grohn 1982.



Abb. 5: Wilhelm Busch, *Heimkehr vom Felde*, um 1890, Öl auf Pappe, 15,5 × 15 cm. Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Inv. 1/217.

der jungen Münchener Maler, die wie Busch für ihre Studien ins Voralpenland zogen, war dabei, die Wahrheit der Natur darzustellen; eine Natur, die dem Menschen Widerstand gegen ihre zerstörerische Kraft abverlangt. Sie bildete das Gegenmodell zu einem Naturverständnis der idealen Landschaft, die mit dem Bildungshorizont der Betrachter die bukolische Harmonie der Antike beschwor. Buschs Landschaften schildern die Erfahrungen einer wenig poetischen Gegenwart im rauen Klima seiner norddeutschen Heimat oder später nördlich der Alpen. Im Gegensatz zu den harmonisch geschwungenen Linien im Landschaftsraum bei Richter führt Busch Zeichenstift und Pinsel mit schnellen schraffurartigen Zügen über Papier und Leinwand. Dem betrachtenden Auge bleibt nicht die Ruhe und Gelassenheit, den kraftvollen Richtungswechseln zu folgen. Form und Inhalt stehen zueinander im Kontrast. Die Motive sind vielfach einer ländlichen Idylle entlehnt, die jene Harmonie und Ruhe verspricht,

wie sie der Rückzug auf das Land suggeriert und mit Bildtiteln wie *Waldinneres*, *Waldlichtung*, *Pfarrhausküche*, *Rückkehr von der Weide* als bekannte Topoi in Erinnerung gerufen wird. Mit einem klassischen *locus amoenus* allerdings haben weder die düsteren Bauernstuben noch die flüchtig dahingeworfenen Felder und Wiesen seiner Bilder etwas gemein. Im Gegenteil: die Sehnsucht nach einem glücklichen Leben im Einklang mit der Natur scheint Busch ironisch zu wenden. Nur noch das Establishment in den Kunstvereinen und Museen ergötzt sich am beschaulichen Bild einer heilen Natur, die künstlerische Avantgarde hält dem Publikum die realen Bedingungen des Landlebens mit einer neuen Bildsprache vor Augen. Im ersten Kapitel von *Maler Klecksel* verlagert Busch die Idylle „[i]ns anmutreiche Kunstgebiet“ (Busch, HKG IV, 82):

Genußreich ist der Nachmittag,
Den ich inmitten schöner Dinge
Im lieben Kunstverein verbringe;
Natürlich meistens mit Damen.
Hier ist das Reich der goldnen Rahmen,
Hier herrschen Schönheit und Geschmack,
Hier riecht es angenehm nach Lack;
Hier gibt die Wand sich keine Blöße,
Denn Prachtgemälde jeder Größe
Bekleiden sie und warten ruhig,
Bis man sie würdigt, und das tu ich.

(Busch, HKG IV, 83)

Die Erfindung jenes Schwarzpulvers, das die Idylle in Meister Lampes Welt zerstört, kehrt dann beim Maler Kuno Klecksel als Hoffnungsträger des Realismus ins Bild zurück:

Er hat, von Schöpfungsdrang erfüllt,
Verfertigt ein historisch Bild:
Wie Bertold Schwarz vor zwei Sekunden
Des Pulvers große Kraft erfunden.
Dies Bildnis soll der Retter sein.
Er bringt es auf den Kunstverein.
Leicht kommt man an das Bildermalen,
Doch schwer an Leute, die's bezahlen.
Statt ihrer ist, als ein Ersatz,
Der Kritikus sofort am Platz.¹⁵

(Busch, HKG IV, 117–118)

15 Nach einer im neunzehnten Jahrhundert populären Legende soll der Freiburger Franziskanermönch Bertold Schwarz um 1350 das Schwarzpulver erfunden haben.



Abb. 6: Wilhelm Busch, aus *Maler Klecksel* (1884).

Der Erfinder des Schwarzpulvers wird nicht standesgemäß in einem repräsentativen Porträt vorgestellt, sondern ganz im Sinne historischer Wahrheit zwei Sekunden nach dem Experiment. (Abb. 6) Die Auseinandersetzung um die Gestaltung von Wirklichkeit im Bild wurde seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert mit großer Vehemenz geführt. In der Nachfolge romantischer Bildkonzepte bestimmten noch lange symbolische und allegorische Lesarten die Deutung von Kunstwerken. Busch präsentiert sich mit seinen Ölskizzen und Bildern ganz als ein Parteigänger der Moderne, deren Protagonisten einen freien Umgang mit Pinsel und Farbe proklamieren. Die Motive suchte er bewusst gegen jede akademische Tradition im einfachen, bäuerlich geprägten Milieu. Wie seine Münchener Zeitgenossen zog es ihn zum Malen und zum Leben auf das Land. Dort fanden die Künstler nicht nur Ruhe für konzentriertes Arbeiten, sondern auch eine Fülle von Bildthemen. Eine beschauliche Existenz unter ärmlichen, einfachen Bedingungen stilisierten sie zum Gegenentwurf für ein Leben in der Großstadt. Wilhelm Leibl schreibt am 18. März 1879 an seine Mutter:

Hier in der freien Natur und unter Naturmenschen kann man natürlich malen. Bei meiner Anwesenheit in München habe ich mich wieder aufs Neue davon überzeugt, daß dort alle Malerei bloß aus Gewohnheit mit schlauer Berechnung, aber ohne alles eigenartige Gefühl

und ohne alle selbständige Anschauung betrieben wird. Alle solche Kunst, mag sie nun Historienmalerei, oder Genre oder Landschaftsmalerei genannt werden, ist keine Kunst, sie ist nur ganz oberflächliches Abschreiben vom bis zum Überdruß schon Dagewesenem.¹⁶

Leibl hatte bereits 1873 Atelier und Wohnung in München verlassen und ist in den kleinen Ort Graßlfing bei Dachau gezogen. Später teilte er sich Bauernhäuser in Berbling, Kraiburg und Aibling mit dem Malerfreund Johann Sperl. Dem Kreis Gleichgesinnter gehörten Theodor Alt, Carl Schuch, Wilhelm Trübner, Otto Scholderer an. Bevorzugte Motive für Sperl und Leibl waren neben Bauernstuben, Jagdbildern und Landschaftsstudien auch Szenen aus dem idyllischen Landleben mit seinen Festen: Kirchweih, Erntedank, Hochzeiten, Taufen sowie Tanz und Kinderspiel; die gleichen Themen also, die bei den Spätromantikern um Adrian Ludwig Richter und Victor Paul Mohn beliebt waren. Im Gegensatz zu ihnen schufen die Münchener Maler um Leibl, Sperl und Busch jedoch keine Idyllen zur religiösen Erbauung.

Einige der Münchener Künstler suchten die ländliche Abgeschiedenheit in Brannenburg, einem kleinen Ort im Inntal nahe Rosenheim gelegen. Hier trafen sich manche Maler des Leibl-Kreises mit Carl Spitzweg, Wilhelm Busch oder auch Carl Rottmann bei sommerlichen Aufenthalten der prominenten Künstler-Kolonie. Nach dem Vorbild der Schule von Barbizon entstanden vielerorts solche Treffpunkte junger Landschaftsmaler, die in der Gemeinschaft die Idylle und Ruhe des einfachen Landlebens suchten. Die französische Kunst um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurde auch deshalb zum Leitbild, weil sich dort der Realismus nicht nur als Stil und Darstellungsform, sondern auch als ein lebendiger Prozess der Wirklichkeitserfassung vom Bildträger auf das betrachtende Auge verlagerte. Der skizzenhafte Mal-Duktus hinterlässt auf Papier oder Leinwand Spuren der Handbewegung, so dass dem Betrachter das Malen als ein tätiger Prozess vor Augen geführt wird. Das Ideal eines nur für sich selbst sprechenden Werkes hat in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Künstler in ganz Europa bewegt. Besonders dem Kreis um Wilhelm Leibl in München galt das ‚Reinmalerische‘ als Zauberwort.¹⁷ Nicht mehr die klassische Landschaft, deren Schönheit oder ihre Ähnlichkeit mit dem Vorbild wurde zum Gradmesser ihrer Wertschätzung, sondern der Umgang mit Licht und Farben als die im Auge ausgelösten Reize, welche von den Oberflächen der Gegenstände reflektiert werden. Johann Sperl setzt für den flüchtigen Betrachter kaum wahrnehmbar ganz gezielt, aber oft sehr versteckt, auf dem dunklen Generalton seiner Bilder punktuell die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb ein. Sie erzielen ihre Wirkung erst beim genauesten Betrachten als

¹⁶ Zitiert nach Moritz 1990, 21–22.

¹⁷ Vgl. Ruhmer 1984; Holsing 2013.

Seh-Impulse und Augenreize auf einer wahrnehmungsphysiologischen Ebene. Häufig bringt er in seinen Landschaftsbildern den Komplementärkontrast von Rot und Grün zur Geltung. So erzeugen die Naturszenen und ländlichen Idyllen im Umkreis von Busch und Leibl genau kalkulierte Störungen von Wirklichkeitserfahrung und Bildwirklichkeit.

Als ein Meister der paradoxen Idylle gilt Carl Spitzweg. Nur fünf Jahre jünger als Ludwig Richter, aber eine ganze Generation vor Wilhelm Busch, Johann Sperl und Wilhelm Leibl, verbindet er in gewisser Weise den Erzählmodus des Dresdener Idyllen-Malers mit den Darstellungsmodi der Münchener Künstler. Er schildert Situationen eines verklärenden Alltags ganz im Stile biedermeierlicher Idyllen, aber ohne frömmelnde, belehrende und moralisierende Attitüden. Dem festen, mit großem Ernst vorgetragenen Glauben Richters an eine intakte Welt der einfachen Verhältnisse setzt Spitzweg Bildwitz und einen Sinn für die Komik des Alltags entgegen, die alle idyllischen Träumereien parodiert. Auch in der Maltechnik beweist er größere Kreativität als sein Dresdener Altersgenosse. Manche Bilder schildern präzise und äußerst kleinteilig eine Szenerie, bei der das Auge des Betrachters oder der Betrachterin ganz nahe am Gegenstand haftet. Jedes Accessoire ist präsent und seine Existenz im Bild scheinbar dem Zufall geschuldet. Damit erzeugt Spitzweg eine Authentizität, deren Wahrheitsgehalt aber im Betrachten in Frage gestellt wird. Aus dieser Erkenntnis speist sich sein Bildwitz. Anderen Gemälden dagegen fehlen klare Konturen und Formen. Der Pinsel setzt beim Malen ständig neu an; so entstehen Flächen von fast impressionistischer Wirkung mit koloristischen Pointen in Form einzelnen farbiger Punkte, die aus dem Bild heraus leuchten. Während im ersten Fall der Betrachter ganz nahe an das Bild herangeführt wird, hält ihn Spitzweg bei den unbestimmten Partien auf Distanz.

Die konkreten Erzählungen des Münchener Idyllenmalers scheinen einerseits der beschaulichen, aber doch hoffnungslos aus der Zeit gefallenen Weltsicht Richters neue Kräfte zu verleihen, indem sie Wunschbilder des Biedermeier wieder aufleben lassen, andererseits können sie aber auch als subversive Vorboten jener Konflikte gelesen werden, die Wilhelm Buschs Karikaturen von einer aus den Fugen geratenen Gesellschaft auszeichnen.¹⁸ Busch fügt sich mit seinen Ölstudien und Bildern in den Kosmos der Münchener Avantgarde. Deren Motive sind dem einfachen ländlichen Leben entlehnt, die weit entfernt von Schäferszenen und Hirtenseligkeit eines Adrian Ludwig Richter die Idylle als ein Trugbild der Gegenwart entlarven.

¹⁸ Vgl. Jensen 2008.

Bibliographie

Quellen

- Busch, Wilhelm. *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. München: Braun und Schneider, 1865.
- Busch, Wilhelm. *Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. 4 Bde. Hg. Friedrich Bohne. Wiesbaden, Berlin: Vollmer, 1960. (Zitiert als HKG)
- Busch, Wilhelm. *Sämtliche Briefe. Kommentierte Ausgabe in zwei Bänden*. Bd. 1. Hg. Friedrich Bohne. Hannover: Wilhelm-Busch-Gesellschaft, 1968.
- Richter, Ludwig. „3 Anschauungsweisen der Natur“; Handschrift. *Stadtarchiv Dresden*, 16.1.4. Richter (Familiennachlass), Nr. VI, 74.
- Richter, Ludwig. „Tagebuch Rom vom 22.10.1824–25.12.1824“; *Stadtarchiv Dresden*, Signatur: 16.1.4. Richter (Familiennachlass), Nr. I b, 3.
- Richter, Ludwig. *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*. Hg. Heinrich Richter. Leipzig: Hesse & Becker, 1909.
- Witzleben, Karl August Friedrich von (alias A. Tromlitz). *Romantische Wanderung durch die Sächsische Schweiz*. Leipzig: Georg Wigand, 1837.

Forschung

- Bernhard, Klaus. *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei 1750–1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen*. Köln, Wien: Böhlau, 1977.
- Gerstner, Jan, Jakob C. Heller und Christian Schmitt (Hg.). *Handbuch Idylle: Verfahren – Traditionen – Theorien*. Berlin: Metzler, 2022.
- Grohn, Hans Werner. „Wilhelm Busch und die alte Kunst“. *Wilhelm Busch. Als Maler in seiner Zeit. Katalog der Ausstellung in Hannover 1982*. Berlin: Niedersächsisches Landesmuseum, 1982: 81–103.
- Holsing, Henrike (Hg.). *Rein malerisch. Wilhelm Leibl und sein Kreis*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2013.
- Jensen, Jens Christian. „Spitzweg und Busch: Brüder in Leben, Geist und Kunst?“. *Carl Spitzweg, Wilhelm Busch. Zwei Künstlerjubiläen*. Hg. Sigrid Bertuleit und Joachim Neyer. Leipzig: Seemann Henschel, 2008: 12–15.
- Kruse, Ulrike. *Der Natur-Diskurs in Hausväterliteratur und volksaufklärerischen Schriften*. Bremen: edition lumière, 2013.
- Moritz, Werner. *J. Sperl. 1840–1914*. Rosenheim: Rosenheimer Verlag, 1990.
- Ruhmer, Eberhard. *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*. Rosenheim: Rosenheimer Verlag, 1984.
- Schmitt, Christian. *Labiles Gleichgewicht. Vermittlungen der Idylle im 19. Jahrhundert*. Hannover: Wehrhahn, 2022.
- Schneider, Sabine und Marie Drath (Hg.). *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Siepmann, Eckhard. „Moderne Zeiten. Buschs kunstvoller Umgang mit Zeitstrukturen“. *Pessimist mit Schmetterling. Wilhelm Busch – Maler, Zeichner, Dichter, Denker*. Hg. Hans-Joachim Neyer, Hans Ries und Eckhard Siepmann. Zwenkau: Wilhelm-Busch-Gesellschaft, 2007: 22–31.

- Traeger, Jörg. „Die Sprengung des Idylls. Ein Beitrag zur Realismusedebatte“. *Wilhelm Busch. Als Maler in seiner Zeit. Katalog der Ausstellung in Hannover 1982*. Berlin: Niedersächsisches Landesmuseum, 1982: 3–33.
- Ueding, Gert. *Wilhelm Busch. Das 19. Jahrhundert en miniature*. Frankfurt a. M.: Insel, 1977.
- Ueding, Gert. *Buschs geheimes Lustrevier. Affektbilder und Seelengeschichten des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein, 1982.
- Weissweiler, Eva. *Wilhelm Busch. Der lachende Pessimist*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
- Winzen, Matthias. „Aber hier, wie überhaupt, kommt es anders, als man glaubt.“ Die Kunst des Wilhelm Busch“. *Wilhelm Busch. Bilder und Geschichten*. Hg. Matthias Winzen. Oberhausen: Athena, 2018: 221–243.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Wilhelm Busch. „Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen (1865)“. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Hg. Friedrich Bohne. Bd. 1. Wiesbaden, Berlin: Vollmer, 1960: 365.
- Abb. 2** Ludwig Richter. „Hymnen für Kinder“. *Richter-Album*. Eine Auswahl von Holzschnitten und Zeichnungen von Ludwig Richter. Bd. 2. Leipzig: Georg Wiegand, 1855: 71.
- Abb. 3** Ludwig Richter. „Ansicht von Kohren“. Karl August Friedrich von Witzleben (alias A. Tromlitz). *Romantische Wanderungen durch die Sächsische Schweiz*. Leipzig: Georg Wigand, 1837: 232.
- Abb. 4** Ludwig Richter. *Abendandacht*, 1842, Öl auf Leinwand, 70 × 105 cm. Museum der bildenden Künste Leipzig. Inv.-Nr. 201.
- Abb. 5** Wilhelm Busch. *Heimkehr vom Felde*, um 1890, Öl auf Pappe, 15,5 × 15 cm. Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Inv. 1/217.
- Abb. 6** Wilhelm Busch. „Maler Klecksel (1884)“. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*. Hg. Friedrich Bohne. Bd. 4. Wiesbaden, Berlin: Vollmer, 1960: 117.

Heinz Brüggemann

Beleuchtungszauber aus Natur und Kunst: Über Stadtlandschaften im neunzehnten Jahrhundert

In der Anthologie *Idyllen der Deutschen*, die Helmut J. Schneider Ende der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zusammen- und als eine bürgerliche Tradition literarischer Glücksbilder vorgestellt hat, finden sich immer wieder Texte, in denen die ästhetische Landschaft idyllischer Natur in der expliziten Entgegensetzung zur Stadt dargestellt wird.

Schon exemplarisch gibt Albrecht von Haller 1729 den Tenor vor, wenn er das großartige Idyll der Alpenwelt, die Freuden des Landlebens, die selbstgenügsame Hirtenwelt, die Pastorale gegen die Städte ins Feld führt: „Elende! rühmet nur den Rauch in großen Städten,/ Wo Bosheit und Verrat im Schmuck der Tugend gehen,/ Die Pracht, die Euch umringt, schließt euch in güldne Ketten,/ Erdrückt den, der sie trägt, und ist nur andern schön.“ (Haller, *Die Alpen*, 21) In dieser Gegenwelt „hat die Natur die Lehre recht zu leben/ Dem Menschen in das Herz, und nicht ins Hirn gegeben.“ (7) So sind beide, die Stadt als Artefakt, als Raum der Künstlichkeit, des entstellten Lebens, und die ästhetische Natur als die unmittelbare Lehrerin des rechten Lebens, Ursprung neuer natürlicher Transparenz in der Selbstbeziehung der Subjekte kulturell gedeutet und aufeinander verwiesen. Salomon Gessner hat diesen Einschluss in goldene Ketten in seinem Idyll *Der Wunsch* (1756), gewissermaßen im Bilde bleibend, in die Konstellation von Stadt und Hütte respektive Landleben transformiert. Eingeschlossen, eingekerkert in die städtische Lebenswelt erscheint die ästhetische Wahrnehmung der Natur selber: „Wenn den“, heißt es, „der in der Stadt wohnt, unruhiges Getümmel aus dem Schlummer weckt, wenn die nachbarliche Mauer der Morgen-Sonne liebliche Blicke verwehrt, und die schöne Szene des Morgens seinem eingekerkerten Blick nicht vergönnt ist“, dann würde den Landmann „sanfte Morgen-Luft [...] wecken“ und er ginge „Auroren entgegen, auf blumichte Wiesen, oder auf die nahen Hügel“. (Geßner, *Wunsch*, 58) Gessner stellt den Ordnungen der Stadt, denen er noch die Regelästhetik des französischen Gartens und seiner Labyrinth zugesellt, den verwilderten Hain, die „Mannigfaltigkeit und Verwirrung“ der Natur entgegen, deren geheime Regeln der Harmonie und Schönheit „unsere Seele voll sanften Entzückens empfindt.“ (58–59)

Dieses sanfte, in idyllischer Natur sich ergehende und ihr ganz entsprechende Entzücken schließt in seiner gefühlsmäßigen Gestimmtheit den Abend, den Mondschein und den bestirnten Himmel als entgrenzten Raum kontemplativer Versenkung ein: „Oft würd' ich bei sanftem Mondschein bis zur Mitternacht

wandeln, in einsamen frohen Betrachtungen, über den harmonischen Weltbau, wenn unzählbare Welten und Sonnen über mir leuchten.“ (Geßner, Wunsch, 59) Wenn wir einige der aufgeführten Wahrnehmungszumutungen der Großstadt Revue passieren lassen: verderbte Atmosphäre (Rauch), Luxus und Pracht als zivilisatorischer Zwang, Charaktermasken und entstellte Selbstverhältnisse, die Masse in beständiger Unruhe, dann sind das ebenso viele prekäre Bedingungen, die einer Wahrnehmung der Stadt als ästhetischer, gar idyllischer Landschaft in jeder Hinsicht entgegenstehen.

Hinzu kommt, dass in diesem Diskurs der Stadt keine gestimmte Empfindung entsprechen kann. Ganz explizit und zugespitzt wird das vorgebracht, wenn im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller im Anschluss an Goethes Schilderung der Veränderung von Frankfurt am Main zu einem nützlichen Waren- und Marktplatz (16. August 1797) dieser Gegenstand zur Sprache kommt und Schiller die Großstadt, die Frankfurter „empirisch[e] Welt“ einen „nackten leeren Gegenstand ohne Empfindung“ nennt (17. August 1797), der dem Bedürfnis poetischer Naturen in keiner Weise entspricht, mithin der Poesie feindlich sei und einen Wechsel des Erkenntnisvermögens zu Reflexion und Idee fordere. (Schiller/Goethe, Briefwechsel, 387) Von diesen strikten Antinomien her erscheint es kaum vorstellbar, dass Anschauungsformen ästhetischer, gar idyllischer Naturwahrnehmung sich in der modernen Großstadt geltend machen können, da sie ästhetische Natur als das ganz Andere einer entfremdeten gesellschaftlichen Alltagswelt behaupten – sie fungiert als „eine Gegenwelt zu dieser Welt“, nicht als eine „Gegenwelt in der alltäglichen Welt“.¹ Martin Seel hat daraus gefolgert: „Das analytische Paradigma der ästhetischen Naturlandschaft und ihrer Differenzen zum pragmatischen Raum ist die Kulturlandschaft und kann nur die Kulturlandschaft sein. Wo Kulturlandschaft ist, kann striktere Naturlandschaft werden: als Steigerung der Freiheit in kultivierter Landschaft. Entspringt alle landschaftliche Natur einer – in ihrer Herkunft städtischen – ‚Kultur der Distanz zur Kultur‘, so ist die Suche nach möglichst freier Natur eine erweiterte Form *dieser* Kultur.“² Dieses analytische Paradigma ermöglicht es, ein nach Lage der Dinge prekäres Zusammenspiel von städtischer Kultur und naturästhetischen idyllischen Wahrnehmungsdispositiven darzustellen. Dazu gehe ich – auch aus Gründen, die später deutlich werden – auf das elegisch gestimmte idyllische Motiv des Abendspaziergangs in der Landschaft ein, ein Motiv, das sich häufig mit der Nähe zur Stadt verbindet.

1 Seel 1991, 231.

2 Seel 1991, 231.

1 Elegisch gestimmte Stadtlandschaft Paris. Varnhagen van Ense, *Aufenthalt in Paris im Jahre 1810*; Balzac, *Das Chagrinleder* (1831)

Gessner bezieht den Abendspaziergang bei Mondschein in die sanfte, entzückte und einsame Empfindung der gestimmten Natur ein; er folgt damit einer Tradition, die auf Vergils Eklogen zurückgeht und bis in die Ausprägung des Elegischen bei Thomas Gray (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751) reicht. Erwin Panofsky hat gezeigt, dass Vergil die Dissonanz zwischen der übermenschlich vollkommenen Umwelt seines idealen Arkadiens und dem menschlichen Leiden „in jener abendlichen Mischung aus Trauer und Ruhe aufgelöst“ habe, die „vielleicht sein persönlichster Beitrag zur Dichtung“ sei. „Mit nur geringfügiger Übertreibung“, so Panofsky, könne „man sagen, daß er den Abend ‚entdeckt‘ hat. [...] am Ende von Vergils ‚Eklogen‘ spüren wir, wie sich der Abend still über die Welt senkt: [...] ‚Majoresque cadunt altis de montibus umbrae.‘ (Und länger fallen die Schatten von den Bergeshöhen).³ Der Abend erscheint so als ein wirkmächtiges Motiv in der Wahrnehmungsgeschichte schöner Natur, und dies auch als Element des Wahrnehmungsdispositivs der Idylle, zumal in ihren elegischen Ausprägungen. Noch vor Gray ist, gleichermaßen wirkmächtig, Jakob Thomsons Langgedicht *Die Jahreszeiten* (*The Seasons*, zuerst 1726) zu nennen, der seinen Lobpreis des Landlebens im stillen Tal vom „städtischen Tumult“ („far from public rage“) absetzt und das Licht des herbstlichen Vollmonds als „blasse Überschwemmung“ weit umherwogen und „sanft an den thürmenden Bergen in schattige Täler herab“ rieseln sieht: „Felsen und Seen werfen den zitternden Milchglanz zurück, und weiß ist die ganze Luft von der gränzenlosen Silberfluth, die rings die Welt umwallt.“ (Thomson, Jahreszeiten, 226, 233): „Wide the pale deluge floats; and streaming mild/ O'er the skyed mountain to the shadowy vale,/ While rocks and floods reflect the quivering gleam,/ The whole air whitens with a boundless tide/ Of silver radiance, trembling round the world.“ (Thomson, Seasons, 155, 160)

Die Dissonanz, von der Panofsky als Ursprung der abendlichen Poesie spricht, die Dissonanz zwischen menschlichem Leid und einem idealen Arkadien, macht sich auch in den ersten Versuchen geltend, die Kultur der Großstadt unter dem Aspekt ästhetischer, idyllischer Naturwahrnehmung darzustellen. Die zeitdiagnostischen, ethisch-ästhetischen Diskurse, die sie durchweg als schlechtes Allgemeines, als Raum der Masse, als empfindungsfernen leeren Gegenstand, vom –

³ Panofsky 2002, 12. Zu Panofskys stilbildender Lesart der *Et in Arcadia ego*-Konstellation vgl. den Beitrag von Franziska Frei Gerlach in diesem Band.

mit Heine gesprochen – ‚baren Ernst‘ ihrer Ding- und Lebenswelten durchdrungen, verworfen haben – sie sind in diesen Versuchen subjektiver, naturästhetischer, poetischer Aneignung immer auch noch gegenwärtig.

Am Text eines deutschen Romantikers aus dem Jahr 1810 lässt sich zeigen, wie dieser Konflikt noch die Darstellung eines abendlichen Spaziergangs durch Paris und seine Menschenmengen zu bestimmen vermag. Gegen Ende seines Berichts *Aufenthalt in Paris im Jahre 1810* für Friedrich von Raumers *Historisches Taschenbuch* schildert Karl August Varnhagen von Ense einen Abendspaziergang vom Boulevard des Italiens hinauf zur Porte Saint-Denis und Porte Saint-Martin; der Blick aus der Höhe auf die im goldenen Abendsonnenschein „tiefer wühlenden Menschen“, in der „buntesten Bewegung“ flutend, zeigt ihm die großstädtische Menge als einen durch Gleichgültigkeit, Eigennutz, Selbstsucht, Betrug, Hinterlist und Verführung gezeichneten gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang – eine Perspektive, in der viele Motive aus dem zivilisationskritischen Diskurs wiederkehren, die Jean-Jacques Rousseau in seinem Brief an D’Alembert entfaltet hat: ein Schauplatz „voller Intriganten, Müßiggänger, Menschen ohne Glauben und Grundsätze“, voll verdorbener Einbildungskraft, ein Aggregatzustand, der „Ungeheuer gebiert und Bubenstücke eingibt.“ (Rousseau, Schriften, 392–393.) Varnhagen empfindet eine schmerzhaft Dissonanz zwischen dem Glanz der sich „zum Untergange“ neigenden Sonne und dem Leid der großen „Menschenmasse“, die ihm „nur in Versuchen zu leben befangen“ scheint, „ohne das Leben selbst je finden zu können“. Aus dieser Dissonanz entsteht auch hier, im frühen neunzehnten Jahrhundert, mit Panofsky zu reden, jene abendliche Mischung aus Trauer und Ruhe. Vom arkadischen Ideal scheint nur die Wahrnehmung schöner Natur geblieben, die den melancholischen Eindruck nur mehr zu steigern vermag: „In diesem sonnenbeschiedenen Gewühl sprach der wehmütige Eindruck, den mir Paris machte, stets am lautesten; denn hier und auf den Quais dünkte mich die Stadt am meisten sie selbst.“ (Varnhagen von Ense, Aufenthalt in Paris, 384–385) Erst der Anblick der menschenleeren Boulevards, zu später nächtllicher Stunde, „in ihrer großen Weite vom Mondschein überdeckt“ und „von ungeheuern Schatten durchschnitten, still und feierlich“ daliegend, macht den wehmütigen Eindruck von Paris verschwinden.⁴ (385) Im Erfahrungsraum der Großstadt Paris dominiert die vor allem moralisch diskursiv begründete Wahrnehmungszumutung der entstellten Masse, während das idyllisch-elegische Mondlicht im menschenleeren, stillen Stadtraum eine feierliche und erhabene Stimmung bewirken kann, als wäre er ein Stück ursprünglicher Natur.

⁴ Wenn es den Autor zugleich heimatlicher anweht, so ist es das Beispiel seiner deutschen Freunde Schlabrendorf und Oelsner, die ihn überzeugen, dass man sich bei längerem Aufenthalt in Paris dort „heimisch“ fühlen kann, ohne dass sie „in ihrem Wesen dabei [...] beeinträchtigt wurden.“ (Varnhagen von Ense, Aufenthalt in Paris, 385)

In Honoré de Balzacs 1831 erstmals erschienenem Roman *Das Chagrinleder* (*Le Peau de chagrin*) erzählt der Protagonist Raphael den Gefährten von der Zeit seines Studiums in einer kleinen Dachstube mitten im lärmenden Paris. Die Aussicht über „eine Landschaft aus braunen, gräulichen, roten, mit Schiefer oder Ziegeln gedeckten und mit gelbem oder grünem Moos bewachsenen Dächern“ (Balzac, Chagrinleder, 106) erscheint seinem schweifenden Blick anfangs „monoton“, doch dann erschließen sich ihm in diesem so abweisenden, einförmigen urbanen Raum besondere, „eigentümliche Schönheiten“. Die Erzählung entwirft nach und nach Elemente einer poetischen Naturwahrnehmung der Stadt; sie bestehen zumeist aus den Lichterscheinungen und -wirkungen, die Großstadt und Natur gleichermaßen hervorbringen, und aus deren Zusammenspiel mit den atmosphärischen Eindrücken und ihren Stimmungen. So entspinnt sich eine gegenseitige Durchdringung, ein Ineinander-Übergehen, eine wechselseitige Übertragung der zivilisatorischen und natürlichen Phänomene, die Stadtnatur, Stadtlandschaft allererst konstituieren:

Abends drangen lichte Streifen aus schlechtgeschlossenen Fensterläden und tönten und belebten die schwarzen Tiefen dieses seltsamen Landes. Dann wieder warf das blasse Licht der Straßenlaternen gelbliche Reflexe durch den Nebel und zeichnete schwach das Auf und Nieder der aneinandergedrängten Dächer, diesen Ozean von reglosen Wogen in die Gassen. (Balzac, Chagrinleder, 107)

All das mündet in die eher konventionelle Großmetapher der Großstadt als ein unermessliches Meer, wobei die Reglosigkeit der Wogen, die schwarzen Tiefen, auch eine Gebirgslandschaft evozieren. Der Text deutet eine Neigung des Helden zum Idyllischen an, wenn er einzelne Genrebilder in dieser nächtlichen Landschaft heraushebt. All die besonderen, eigentümlichen Schönheiten führt er am Ende zusammen in einem Bild der Kulturlandschaft des urbanen Raums als ästhetischer Naturlandschaft, in dem zivilisatorische und natürliche Phänomene ineinander verwoben sind. Indem er sie eine ‚merkwürdige Natur‘ nennt, führt der Text eine Reihe von Phänomenen – fast schon ein Register – auf, die in den poetischen Stadtlandschaften des neunzehnten Jahrhunderts immer wiederkehren werden:

Kurz, die poetischen und flüchtigen Wirkungen des Tageslichtes, der Trübsinn des Nebels, die jähen Strahlen der Sonne, die Stille und der Zauber der Nacht, die Geheimnisse der Morgenröte und der Rauch jedes einzelnen Kamins, all die Wechselfälle dieser merkwürdigen Natur wurden mir vertraut und zerstreuten mich. (Balzac, Chagrinleder, 107)

Und wieder steht am Ende eine Naturmetapher für die Großstadt: „Diese Savannen von Paris, gebildet aus einer Ebene von flachen Dächern, die jedoch bevölkerte Abgründe verdeckten, paßten zu meiner Seele und harmonierten mit meinen Gedanken.“ (107) All die Wechselfälle dieser merkwürdigen Natur: zu dieser Natur zählt

hier, im Jahr 1831, auch, wie selbstverständlich, das Licht der Straßenlaternen. Damit ist ein zivilisatorisches, technisches Phänomen eingeführt, das, indem es ihr ganz entgegengesetzt scheint, die poetische, idyllische Naturwahrnehmung der Großstadt zu neuen, auch prekären Bild- und Formerfindungen führt: das Gaslicht.

Der Konstellation, die ich mit dem Abendspaziergang Varnhagens und den Rudimenten idyllischer Naturwahrnehmung, die er im Stadtraum zu behaupten sucht, einerseits und der elegisch gestimmten Stadtlandschaft im frühen Roman Balzacs mit ihren ausgeführten Überlagerungen und Metaphern von Stadt und Natur andererseits dargestellt habe, gehe ich im Folgenden in Texten von Carl Gustav Carus am Leitfaden des künstlichen, industriell erzeugten Lichts noch einmal nach.

2 Das Gaslicht und die Sage vom verlorenen Mond. Carl Gustav Carus

In den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts bricht sich eine tiefgreifende Veränderung des unmittelbaren Erfahrungsraums, der alltäglichen Lebenswelt der modernen Großstadt Bahn, die selber aus dem Prinzip, den Antriebskräften der ökonomisch-gesellschaftlichen Moderne, der Verwertung fossiler Brennstoffe, aus „Gas und Dampf“, diesen gewaltigen Hebeln „der Zustände gegenwärtiger Menschheit“, hervorgegangen ist.⁵ (Carus, Lebenserinnerungen, 196) Nach einer spielerischen Phase im achtzehnten Jahrhundert entstand „die moderne Gasbeleuchtung [...] als Industriebeleuchtung“ – ein Ursprung, den sie gemeinsam hat „mit der anderen großen technisch-industriellen Innovation des neunzehnten Jahrhunderts, der Eisenbahn“, zuerst ein „Transportmittel im Kohlenrevier von Newcastle“, später allgemeines Verkehrsmittel. „Beide Apparaturen“, pointiert Wolfgang Schivelbusch, „waren gleichsam naturwüchsige Produkte der englischen Industrieflora, und diese war geprägt von der Kohle. Die Kohlenindustrie war der Schoß, aus dem in England die industrielle Revolution kroch.“⁶ Die Gasindustrie breitet sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten in Europa aus; in London war sie im Jahr 1816 alltäglich gewor-

5 Carus hegt als Naturwissenschaftler keine Zweifel, dass diese Entwicklung im „Vorschreiten gegen höhere Menschheitszustände“ begriffen ist. Er macht diese Feststellung im Anschluss an die lebhafte Erinnerung des Knaben an die erste Gasbeleuchtung in einem Gartensaale zu Leipzig, eingerichtet „zur Meßausstellung“, als „noch niemand die ungeheuern Anwendungen ahnte, zu denen sie später geführt hat.“ (Carus, Lebenserinnerungen, 196)

6 Schivelbusch 2004, 24.

den, Gasanstalten gab es 1819 im ganzen Lande, „erst von 1829 an begann sich das Gas in der öffentlichen Beleuchtung durchzusetzen“,⁷ und dies auch nur allmählich.

Das Gaslicht führt in die Diskurse der Stadtkritik seit dem achtzehnten Jahrhundert, in die allgemeine kritische Reflexion der bürgerlichen Gesellschaft als eine der Vereinzelung, der Trennung der Menschen, der Unmöglichkeit des Vertrauens, die konkrete alltägliche Erfahrung der industriell, technisch erzeugten künstlichen Helligkeit in der nächsten urbanen Lebenswelt ein. Dieses künstliche Licht erscheint in den ersten Reaktionen der Zeitgenossen dem natürlichen Licht gleichrangig: so natürlich und rein wie Tageslicht, die ganze Atmosphäre durchdringend (Zeitungsbericht, 1815), es tritt an die Stelle der Sonne (Jules Janin, 1839), ist klar, glänzend und farblos (*Monthly Magazine*, 1807); es wird aber zugleich auch als zu rein und schmerzhaft für das menschliche Auge („unsere Enkel werden blind werden“, Ludwig Börne, um 1824) empfunden.⁸

Zu denen, die zunächst die Anti-Natur des Gaslichts bemerken und herausstellen, gehört der Mediziner, der Anatom, Pathologe, Naturphilosoph und Psychologe, ganz besonders aber der bildende Künstler, der Maler Carl Gustav Carus in Dresden. In seinen Lebenserinnerungen erwähnt er, seine Freunde würden ihn öfters damit necken, dass er „lauter Mondschein male“. Wenn „dies nun nicht gerade in der Wahrheit begründet“ sei, so wolle er „doch gern eingestehen, daß jener wunderliche Nebenplanet“ auf ihn „eine besondere Einwirkung und Anziehung gehabt“ und er sich auch „viel Mühe gegeben habe, die romantischen Lichtwirkungen, mit denen er so viele Abende und Nächte belebt, in vielerlei Gestalten auf der Leinwand und dem Papier festzuhalten“. Es liege „nun einmal im Mondlicht ein nicht abzuweisender Zauber, den Tieck in seinem ‚Mondsüchtigen‘ so gut dargestellt hat.“ (Carus, Lebenserinnerungen, 428–429) Der Verweis auf Ludwig Tieck erscheint allzu zurückgenommen, hat doch Carus in seinem malerischen Werk eine Fülle von Naturansichten, vor allem auch von Stadtlandschaften, in allen Varianten des Mondscheins hinterlassen.⁹ (Abb. 1) Er hat zudem einer wirkmächtigen kunsttheoretischen Studie, den *Briefen über Landschaftsmalerei*, in Beilagen zur zweiten Auflage von 1835 Aufzeichnungen aus einem malerischen Tagebuch beigelegt; sie halten die nach Abendspaziergängen so präzise wie poetisch notierten Eindrücke der vielfältigen Wirkungen, der wechselnden Atmosphären des Mondscheins fest. Diese Beschreibungen wirken oftmals so, als gingen sie von sich aus in Ekphrasis, in Bildbeschreibung über. Ein Beispiel aus den *Fragmenten eines Malerischen Tagebuchs*:

7 Schivelbusch 2004, 37.

8 Schivelbusch 2004, 23.

9 Vgl. den Katalog: Carus, Natur und Idee.

Februar, im Vollmonde. Schöner Mondesaufgang auf der Brühl'schen Terrasse. Oberwärts am Himmel große Nachtwolken, gegen den Mond hin dunkler; unten streifig-fleckiges Gewölk, unter dem Monde in röthliche Töne höchst anmuthig getaucht. Gegen den Mond gelb, ja endlich grünlich. Die Wolken, die sichtbaren freien Lufträume desto dunkler, je näher dem Monde. – Auch der Widerschein auf der Elbe höchst mild und schön gefärbt. – Die Farben treten durch Dämpfung des Lichts im Wasser noch deutlicher auseinander. (Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, 196)



Abb. 1: Carl Gustav Carus. *Blick auf Dresden von der Brühl'schen Terrasse*, um 1830, Öl auf Leinwand, 28,5 × 21,7 cm.

Nehmen wir noch eine andere Ansicht vom Elbufer, im Oktober, „nach dem Vollmonde“ hinzu:

Es war lange klares, helles Wetter gewesen, die Luft, früh meist mit Nebel erfüllt, hatte eine starke Elasticität, die immer späterhin alle Dünste zertheilte. Endlich gerannen eines Abends die Dünste in den höhern Regionen zu langen Cirro-Stratus, die Erde war mit leisem Dunstschleier umhüllt, die Sonne neigte sich in die Umflorung des Horizonts hinab, und die wunderbarsten Farbenspiele wurden sichtbar. [...] Mehr nach Norden und Osten verloren sich die Töne des atmosphärischen Schleiers, welcher den Horizont umhüllte, in zartes Rosenroth, und im zauberhaften Lichte reflectirte nun dieses Rosenroth auf die Schattenseiten aller Gegenstände. (Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, 199)

Es ist ein lebendiges, bewegtes Licht- und Farbenspiel, in dem das Schweben und Fluten von Dunst und Nebel, die Berührung, Verdichtung und Auflösung um- und verhüllender Schleier und Schatten immer neue, variierende atmosphärische Erscheinungen der Unschärfe, des Unbestimmten hervorbringen – bewegte Bilder einer *natura naturans*. In einer eher theoretisch angelegten Anlage, „Natur“ und „Mondscheinbilder“ überschrieben, hat Carus, ganz naturwissenschaftlich einsetzend, das Bild der Flut aufgegriffen und die Wirkung des Mondlichts auf die Psyche als ein geradezu musikalisches, mit dem Kosmischen verwobenes, aus ihm erklingendes Resonanzgeschehen beschrieben:

Denn wie der die Erde umkreisende Mond den Pulsschlag der Gewässer der Erde, die Ebbe und Fluth des Meeres bestimmt, so wirkt die Erscheinung des Mondlichts [...] auf den Herzschlag unsres Seelenlebens, auf das Gemüth! – und was klingt nicht Alles in den Saiten dieses Gemüthslebens wieder, wenn die Mondesstrahlen in ihrer mannichfaltigen Schönheit wie Windeshauch über Aeolsharfen streifend, sie berühren! (Carus, Briefe über Landschaftsmalerei, 218)

Ich habe so ausführlich zitiert, um auf eine in die Erinnerungen eingerückte literarische Phantasie näher einzugehen, um ihre Stellung im historischen Kontext unseres Themas, ihren historischen Zeitindex zu markieren. Nach einer langen Zeit mondloser Abende im Juni eines Jahres sei dem Autor der Gedanke gekommen, einen kleinen poetischen Aufsatz zu schreiben, der erzählen sollte, wie es sein würde, wenn einmal diese Leuchte, der Mond, gänzlich verschwunden wäre. *Die Sage vom verlorenen Monde*, datiert „Am 8. Juni 1823“, erzählt so vom gänzlichen Verlust des stillen Mondlichts und zugleich davon, dass auch „die Erinnerung an den stillen Gefährten der Nacht“ erloschen sei, nachdem „viele Geschlechter der Menschen“ vorüber gegangen seien, dass immer mehr und mehr auch die Überlieferung von Mondaufgängen, dem farbigen Leuchten des Nachtgewölks, der milden Klarheit und allmählich auch die „Sehnsucht nach dem nicht gekannten Etwas“ verschwunden sei. Carus lässt sodann die Fürsprecher der ökonomisch technischen, der aufklärerischen, kulturellen Moderne auftreten, die diesen Verlust zum „wahren Gewinn und mächtigen Fortschritt im menschlichen Dasein“ erklären und schon auf einen Ersatz gesonnen haben. Die mannigfaltigen Schäden aufführend, die der Mond verursacht habe – wunderliche Träume, starke Schwankungen des

Meeres mit Beschädigungen aller Art, Verfinsterungen des Sonnenlichts mit Furcht und Schrecken in der Folge – bringen sie in Vorschlag, man könne

nicht in Abrede stellen, daß die Erde ohne Mond sich weit besser befinde; der Mangel des Lichts bei Nacht werde durch eine wohleingerichtete Straßenbeleuchtung genügend ersetzt und genau genommen, wäre nicht zu verkennen, daß wir so noch des größeren Vorteils vollkommener Gleichmäßigkeit uns erfreuten, da regelmäßig eine halbe Stunde nach Sonnenuntergang die Gasflämmchen in allen Laternen angezündet würden, und so viel mehr für zweckmäßige Erhellung gesorgt sei als durch das unsichere Mondlicht, von dem man bald nur ein Viertel, bald nur die Hälfte, bald drei Viertel und selten einmal die volle Scheibe gesehen habe.¹⁰

Carus spitzt die Entgegensetzung noch zu, wenn er eine ökonomische Kalkulation aufmacht. „Wiesen und Wälder, Flüsse und Seen“ ließen sich „ohne überschwengliche Kosten“ jetzt nicht so gut beleuchten als in der Vorzeit durch den Mond, aber das habe eh zu nichts als „unnützen Spaziergängen durch Feld und Wald“ geführt. (Carus, *Lebenserinnerungen*, 246) Die künstliche Helligkeit des Gaslichts, das hier noch, wie das Bild der Flämmchen zeigt, in einem frühen Entwicklungsstadium Gegenstand der Phantasie wird, macht die Stadt selber zum vollkommenen, zweckmäßig, regelhaft und exakt fungierenden Artefakt, das aller Empfindung schöner Natur, allem poetischen Wahrnehmungszauber des natürlichen Mondlichts ein Ende macht. Die Sage steht ganz in der Tradition aufklärungskritischer, die Perfektion instrumenteller Vernunft satirisch denunzierender romantischer Kunstmärchen (vgl. etwa Tiecks *Peter Leberecht*). Der neue Stadtraum in seinem von Menschen gemachten, technisch industriell erzeugten Licht erscheint in seiner funktionalen Perfektion vollständig abgekoppelt von allen Wirkungen natürlichen Lichts, von aller „Seligkeit einer stillen Mondnacht“. (Carus, *Lebenserinnerungen*, 247) Damit geht zugleich der vollständige Verlust des Vermögens zur Wahrnehmung schöner Natur einher – ein Verlust, der reziprok diesen neuen Stadtraum für jede poetische, gar an Idylle und Naturschönem orientierte Wahrnehmung unzugänglich macht. Dieser literarisch erfundene, gleichförmig gemachte urbane Raum der Moderne erscheint so vollkommen getrennt von und unzugänglich für eine am Idyll, gar an der Romantik orientierte ästhetische Naturwahrnehmung.

¹⁰ Denkwürdigkeiten aus Europa mitgeteilt von Carl Gustav Carus, Hg. Schlösser/Ropertz 1963, 246. Ich zitiere nach dieser Auswahl, da die Ausgabe der *Lebenserinnerungen*, Weimar 1969, bearbeitet und um eben die Passagen über Straßenbeleuchtung und Gaslicht, um die es mir hier geht, gekürzt ist.

3 Prekäre Stimmungsbilder aus Mondlicht und Gaslampen. Carus' Abendspaziergänge in Paris 1835

Die Grenzen dieser rigorosen literarischen Setzung zeigen sich, wenn Carus einen Abendspaziergang in Paris unternimmt. „Spaziergänger“, hat Kurt Wölfel konstatiert, „wird erst der polizierte, urbane Mensch – das ist die Voraussetzung, und dann auch der Antrieb dafür, daß es ihn überhaupt gibt. [...] Spaziergang setzt kultivierten Raum voraus. Von der Antike an dienen dazu, außer der kultivierten Landschaft für den privilegierten, landbesitzenden Städter, vornehmlich Gärten und Grünanlagen, im Raum der Stadt kommen dann die Promenaden und Alleen hinzu“.¹¹ Nicht allein in prekärer Weise – auch die entwickelten Anschauungsformen ästhetischer Naturwahrnehmung können sich im Raum der Stadt, selbst in der Antinatur ihres künstlichen Lichts, poetisch darstellen.

Auf seiner Reise nach Paris im Jahr 1835 begegnet Carus die bislang nur vorgestellte Stadt als konkreter, von künstlicher Helligkeit nach und nach erleuchteter Erfahrungsraum. Auf einem „Gang längst der Seine an einem schönen Abend des wachsenden Mondes“, ein Gang, auf dem ihn gewiss das Licht- und Farbenspiel, die Schleier und Schatten der Mondscheinnächte aus der heimischen Stadtnatur begleiten, findet er sich „in eine eigene Stimmung [...] versetzt“. (Carus, Lebenserinnerungen, 247) Er verwendet den Begriff der Stimmung aus der Erfahrung der ästhetischen Landschaft, eine Stimmung der Fernsicht,¹² doch er nennt sie eigen. Eigen, weil die Erfahrung ästhetischer Landschaft hier die Phänomene der künstlichen Helligkeit in ein poetisch wahrgenommenes Lichtgeschehen einbezieht, beide in ein intrikates Zusammenspiel verwickelt, in dem das sich entzündende Lampenlicht und das Licht des zunehmenden Mondes, Stadtraum und Naturraum, einander durchdringen, überlagern zu einem ganz eigenen Stimmungsbild. Sehen wir näher zu. Zunächst bestimmt, „ruhig und im zarten Duft schwimmend“ der breite Fluss „zwischen den großen Häusermassen“, abends „in einen dunkelvioletten Nebel“ gehüllt, die Szene. (428) Dann „entzünden sich“ auf den nahen eisernen und den fernen massiven Brücken, dem Pont Neuf und dem Pont Louis XVI, „die Lampen, hier und da brechen auch auf Gondeln und in den Schwimmschulen auf der Seine Lichter hervor“. Sie entzünden sich, sie brechen

¹¹ Wölfel 2007, 33.

¹² Vgl. Wellbery 2010, 719. Wellbery referiert Riegl, der diese Stimmung der Fernsicht herleitet aus einer Verwandlung, die das, was „in der Nähe erbarmungsloser Kampf“ ist, aus der Ferne als „friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie“ erscheinen lässt.

hervor: das gleicht einem Naturgeschehen, und so tritt mit zunehmendem Licht der Mond hinzu:

[U]nd über den Gebäuden des südlichen Ufers zwischen duftigen Wolken leuchtet klar das Licht des zunehmenden Mondes. Da senkt sich nun die Dämmerung immer tiefer herab und breitet einen eigenen Schleier der Ruhe über die doch immer noch von lebhaftem Volkstreiben bewegte Stadt. Nun da alles in den eigenen, helldunklen Ton des Abends sich verliert, stört es das Auge des Betrachtenden weniger, wenn immer noch unzählige Fußgänger neben und um ihn auf der Brücke und am Kai sich vorbeitreiben, und wenn fort und fort Wagen rollen, und die bald grün, bald rot leuchtenden Laternen der Omnibusse, wodurch diese Wagen abends sich auszeichnen, das Dunkel der Dämmerung wie Irrlichter durchschneiden. (Carus, Lebenserinnerungen, 428)

Wie Irrlichter – auch das ein aus Natur und Kultur gebildetes Phänomen – und so beschließt die Fernsicht den Text, dessen Stimmung jenes friedliche Nebeneinander, jene Harmonie beschwört, die man mit Panofsky auch elegisch-idyllisch nennen kann:

[M]an atmet neben der Kühlung des Abends den erfrischenden Wasserdunst des Stromes, man sieht nachsinnend das ferne Abendrot über der Barrière de Neuilly verglimmen, und während neben dem hellen Monde auch die helleren Sterne sichtbar werden, antwortet gleichsam die Erde durch das sich Entzünden der Lichter in den Fenstern der Gebäude der Stadt und der Tuileries. (Carus, Lebenserinnerungen, 428–429)

Dieser Beschluss bildet eine paradoxe Pointe der Darstellung. Carus hat seine Landschaftsmalereien im Sinne einer *natura naturans* Erdlebenbilder genannt, denn wie der Mond den Pulsschlag der Gewässer der Erde, der Ebbe und Flut des Meeres bestimme, so das Mondlicht den Herzschlag unseres Seelenlebens und damit auch seiner präzisen ästhetischen Bilderfindungen. Wenn hier die Erde selber durch das sich Entzünden der Lichter in den Fenstern dem hellen Monde und den helleren Sternen „gleichsam antwortet“, das künstliche dem natürlichen Licht, dann ist die künstliche Helligkeit selbst eine erdgeschichtliche Hervorbringung, erscheint Natur in Stadtkultur und wird die große Stadt in Naturlandschaft verwandelt, der kosmische mit dem kulturellen Raum verbunden.

Der prekäre Status dieses elegisch-idyllischen Großstadtabends wird deutlich, wenn man ihn mit der neun Jahre später, 1844 geschriebenen Schilderung der Weltstadt London, ihrer „Größe und Macht“ vergleicht: „stromaufwärts“, heißt es da,

die Häusermassen, die Magazine, die großen Brauereien und die ungeheuren eisernen Gasometer, frei gleich großen Mauertürmen oder kolossalen Windöfen aufragend; dabei fast alles ohne Regel und Symmetrie nur nach jedesmaligem Bedürfnis aneinandergereiht, meist vom Steinkohlenrauch geschwärzt und beschmutzt, immer aber doch so ungeheuer als Masse wirkend! – Wie etwa ein Waldgebirge mit allen Sträuchern und häßlichem Wur-

zelwerk und manchen, einzeln genommen, dürftigen oder unschönen Bäumen doch von weitem in den herrlichsten Linien und blauem Duft prächtig erscheinen kann, so dies London! Bei allem Schmutz und Rauch und vielem Elend im einzelnen doch im ganzen prächtig und machtvoll! (Carus, Lebenserinnerungen, 575)

Noch da, wo er das ganz andere Bild der ökonomisch-gesellschaftlichen, industriellen Moderne exponiert, benutzt Carus die auf Eintracht und Harmonie ausgerichtete Fernsicht der ästhetischen Naturwahrnehmung, um die bedrängende Nähe des Besonderen, des Einzelnen in seiner Hässlichkeit und seinem Elend zu überspielen – zugunsten der machtvollen Prächtigkeit des Ganzen. Das rückt das Exempel der ästhetischen Landschaft hier in die Nähe der Ideologie.

4 Warenauber als orientalische Feéie. Paris bei Lampenlicht 1867 (Julius Rodenberg)

In einem *Skizzenbuch zur Weltausstellung*, unter dem Titel *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht* im Jahr 1867 erschienen, blickt der Berliner Journalist Julius Rodenberg von der Höhe des Glockenturms der Kirche St. Jacques de la Boucherie auf Paris, in der sanften Dunkelheit eines Frühlingsabends im April. Auch er ruft anfangs London als Gegenbild auf: „ein düsteres, starres Stein- und Mörtelmeer, über welchem der Steinkohlenruß von fünfmalhunderttausend Schornsteinen lagert.“¹³ (Rodenberg, Paris, 38) Doch er hat einen Aussichtspunkt eingenommen, er ist hinausgegangen, um den Ausblick in die freie Natur (der Stadt) als sie selbst aufzusuchen. So wie Natur erst Landschaft wird für den, der in sie hinausgeht, „um ‚draußen‘ an der Natur selbst als an dem ‚Ganzen‘, das in ihr und als sie gegenwärtig ist, in freier genießender Betrachtung teilzuhaben“,¹⁴ so wird hier die Großstadt zur Landschaft – im Schein der Antinatur künstlichen Lichts. Dem letzten Rot der Sonne, das über den Dächern entschwindet, dem Blau der Dämmerung, folgt das Schauspiel „Paris bei Lampenlicht“. In der Tat ein „Schauspiel“, das zunächst ohne Anleihen ästhetischer Naturerfahrung auszukommen scheint: „Mitten im Herzen der Stadt erscheint ein goldener Punkt, ein anderer hier, ein

¹³ Der Band von 1867 enthält Beiträge von acht anderen, deutschen und französischen Autoren. Ich beziehe mich auf Rodenbergs Beitrag: „Die vierundzwanzig Stunden von Paris“, das einem eingeführten Genre der Literatur über die große Stadt folgt. Rodenberg steigert seine Invektiven gegen London noch, neben dem Vergleich mit der Wüste, dem Inferno von Dante steht „eine Welt mit dem Gefühl des completeen Nichts.“

¹⁴ Ritter 2021, 147.

dritter dort, ein vierter – es ist nicht zu sagen, wie rasch sie sich folgen, sie sind nicht mehr zu zählen“; und während man beim Wort „zählen“ doch an das Aufziehen der Sterne denken möchte, folgt eine, sagen wir: pariserische Assoziation: „Ganz Paris ist mit goldenen Punkten besät, so dicht wie ein dunkles Samtgewand mit Goldflittern.“ (Rodenberg, Paris, 38) Es folgt dann doch Feuermetaphorik, die sich mit einem Landschaftsaspekt, den Tälern und Höhen von Paris, verbindet, die „Funken“ zu Guirlanden und Architekturen werden lässt:

Aus den Punkten bilden sich Linien, aus den Linien Figuren; Funken reiht sich an Funken, und soweit das Auge reicht, erblickt es endlose Lichteralleen. Einige, die durch die Thalnierung gehen, erscheinen wie die reichsten Guirlanden aus funkelnden Blumen; andere, welche die Höhen bekränzen, gleichen den Umrissen phantastischer Architekturen. (Rodenberg, Paris, 38)

Sind hier idyllische Reminiszenzen angesprochen, so sind sie mit Accessoires wie Blumengirlanden und Phantasiearchitekturen ausgestattet, doch die umfassende metaphorische Referenz hebt nun ein „Flammennetz mit zahllosen feinen Spiralen“ in den Gesichtskreis, denkbar prosaisch: „die Karte von Paris“, gezeichnet aus Lichtsträngen, den Boulevards – Lichtfäden, den kleinen Straßen – Flammencentren, den freien Plätzen – Flammengürteln, den Vorstädten. (38)

Es folgt die dramaturgisch effektiv arrangierte, nüchtern numerische Antiklimax: „So sieht Paris aus, wenn seine 40 000 Gasflammen brennen – Paris bei Lampenlicht“, um sie sogleich mit der Meeresmetaphorik als technisch-artifiziellen Hervorbringer, als Agens der Schönheit dieser Stadt ins Bild zu setzen: „wenn ihre schimmernde Flut seine Schönheit schöner und jede seiner Verführungen verführerischer scheinen lässt – Circe's Zauberschloß mit strahlenden Sälen voll Musik und lieblicher Frauen, mit berausenden Irrgärten voll Lillas, Lauben und Cancans, mit Straßen voll Glanz“. (Rodenberg, Paris, 40) Die Referenzen, die Rodenberg evoziert, gehen über das Repertoire des Idyllischen hinaus, ins operettenhaft eingeführte antik Mythologische und ins Orientalische. In der Schilderung des nächtlichen Paris werden die Wirkungen der künstlichen Helligkeit, besonders der erleuchteten Läden und ihrer Auslagen, als das Lichterspiel einer orientalisierenden Feéerie, als ein Arkadien, ein Paradies¹⁵ des Konsums vorgeführt: „All die prächtigen Magazine verwandeln sich nun in strahlende Feenpaläste“ und der Text bietet alles Denkbare an Waren mit ihren „Düften des Orients“ auf: persische Teppiche, indische Shawls, weiße Kaschmirs, „Flammenschriften hängen in der Luft, Flammensäulen stehen

15 Vgl. Wölfel 2007, 45: Der Zusammenhang des Orientalischen mit dem Paradies geht zurück auf „eine griechische Übernahme des altpersischen Namens für die Gärten orientalischer Herrscher.“

auf dem Macadam, flammende Kioske – wie Reminiszenzen im Morgenlande – auf dem Trottoir.“ Am Ende steht in eins mit idyllisch-ästhetischer Naturerfahrung eine literarische Referenz, im Anschluss an ein entfesseltes Lichterspiel aus lauter künstlichem Licht:

Die Gaskronen funkeln und die schwebenden Lampen glühen, und dazwischen die rothen Laternchen der Tabacksläden, die blauen Glaskugeln der Chemisten – die transparenten Affichen erzählen in großen feurigen Buchstaben von den Wundern der Pariser Nacht, und die Menschenmenge wogt auf und nieder, und über ihr, in unabsehbarer Weite, hüpfen und tanzen die kleinen rothen und gelben Lichter der Omnibusse, wie Irrlichter über einem Strom, wie Glühwürmchen in der Johannismacht – im *Sommernachtstraum*. (Rodenberg, Paris, 45–46)

Auch hier markiert der Text das Prekäre dieser Feenwelt und er tut das, indem er die Figuren der literarischen Referenz aufgreift: „Aber der *Sommernachtstraum* endet mit dem Boulevard Montmartre. Jenseits desselben gibt es keine Titania mehr. Die letzten Elfen sind auf dem Boulevard Poissonniere“, es ist das „Gebiet der kleinen Ouvrières, aus der Familie von Zettel, dem Weber, und Squenz, dem Zimmermann.“ (46) Wenn er meint, das Prekäre dieses Konsummarkadiens noch mit der Referenz auf Shakespeares Figuren exponieren zu sollen, konkretisiert er es doch zugleich mit einer Schilderung der ganz anderen sozialen Lebensverhältnisse: „Dort hat alles einen andern geringern, trübseligen Anstrich: kleine Läden, schlechtere Kaffeehäuser, weniger Licht, gar keine Toiletten. Dort sieht man den Arbeiter in seiner Bluse [...], dort hat das Flaniren ein Ende.“ (46)

Wie man dem Warenzauber der prächtigen Konsumkultur mit einem nüchternen Blick begegnet, hat Friedrich Hebbel gut zwanzig Jahre zuvor angesichts der überbordenden transparenten Affichen an den Häusern gezeigt. Man könne sich „gar nichts Buntscheckigeres vorstellen“, schreibt er in seinem Tagebuch aus Paris 1843, die meisten Häuser seien allerdings „zu klein für die Buchstaben und die hieroglyphischen Embleme auf den Wänden, womit Handschuhe, Stiefel, Hüte und andere Realitäten den Vorüberwandelnden ihr Dasein entgegenposaunen, sie mögten sich bis an den Himmel ausrecken, wenn es nur ginge; die Stadt, aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist eine Ausgabe des Almanac de Commerce in Stein“. (Hebbel, Werke IV, 594) Mit der Durchführung der Metapher nimmt er im Ansatz schon die Stadt als Text in den Blick und damit Lektüre und Schrift, die künftig die Poetik der ästhetischen Großstadtswahrnehmung, zumal im zwanzigsten Jahrhundert, mit Form- und Bilderfindungen jenseits der Naturreferenz mitprägen werden: „[J]ede Straße bildet eine Seite, jedes Haus eine Zeile, aber die Lektüre ist nur dann interessant, wenn man Geld in der Tasche und zufällig einen durch den gestrigen Platzregen ruinierten Hut auf dem Kopfe hat.“ (594)

Bei Carus, mehr noch bei Rodenberg finden sich häufig Verweise auf Mythos und Schauspiel; in einem Brief von Jacob Burckhardt vom 1. April 1875 ist es das Musiktheater Mozarts, zudem in einer Passage, die dem Idyllischen sehr nahekommt. Ich habe zu Beginn Gessners Preis des Landmanns zitiert: Im Gegensatz zum Städter, dem die nachbarliche Mauer die Blicke der Morgensonne verwehrt, kann er, von sanfter Morgenluft geweckt, aufblühenden Wiesen entgegen gehen. Burckhardt schildert seine Ankunft in Turin, nach langer Nachtfahrt, in der morgendlichen Dämmerung, gleichsam im Schlaf in Italien gelandet:

In Turin hatte ich 2 ½ Stunden frei und lief in der Stadt während die letzten Gasflammen, der Vollmond und das Tagesgrauen in einander überspielten, wie die 3 Orchester im Don Juan. Den Sonnenaufgang erwartete ich auf der hohen Terrasse der Capuccini; über den Po und die ganze prächtige Stadt hinweg sieht man die Alpenkette; ich hatte gerade Zeit bis die ganze Reihe roth zu schimmern anfing. (Burckhardt, Briefe, 357)¹⁶

Die natürlichen Lichtquellen und das künstliche Licht finden sich hier gleichbehandelt; die Nuancen von Farbe und Glanz in ihren Lichtwirkungen kommen in ihrem Zusammenspiel mit den polyrhythmischen, vielstimmigen Klangevidenzen der Musik Mozarts überein – so jedenfalls Burckhardts Impression und Reminiszenz. Das Bild der Stadt vor der beschneiten Kette der Alpen bei aufgehender Sonne – „Eis und Schnee war überall“ heißt es – nähert die Szene dem Idyll einer Stadtlandschaft. (357) Nähert – denn entscheidend bleibt, dass die Gasflammen ihre Wirkung im diffusen Licht der Morgendämmerung, des Tagesgrauens, im Zwielflicht entfalten, im In-einander-Überspielen, wie Burckhardt ebenso präzise wie anschaulich notiert.

5 „A dreamland of cloud, vapour, smoke“. Die Industriestadt London der 1870er und 1880er Jahre und ihre „magical luminosity“ in der Malerei von John Atkinson Grimshaw und James McNeill Whistler

Dieses In-einander-Überspielen von künstlicher und natürlicher Helligkeit trägt bei zu der elegisch-idyllischen Abendstimmung und bringt sie zugleich mit hervor. Gaslicht schafft im Zusammenwirken mit einer korrespondierenden Natur aus Nebel, Dunkelheit, Wolkenschatten atmosphärische urbane Räume, denen sich die bildende

¹⁶ Brief an Robert Grüninger, Rom 1. April 1875.

Kunst im späten neunzehnten Jahrhundert, besonders in England, immer wieder gewidmet hat. „The most sophisticated observers and interpreters of light effects“¹⁷ von den 1860er bis zu den 1880er Jahren, heißt es in einem Ausstellungskatalog über das Licht im industriellen Zeitalter, waren John Atkinson Grimshaw und James McNeill Whistler. Die stimmungsvolle, gedämpfte Atmosphäre der modernen Stadt bei Nacht, im Mondlicht, hat Grimshaw zu seinem Thema gemacht; sein Gemälde *Liverpool Quay by Moonlight* von 1887 (Abb. 2) verbindet den grünlichen Schimmer einer Wagenlampe, das silbrige Licht des Mondes und das rot-orangene Glühen der Gaslaternen. Hinzu kommen eher unbeabsichtigte, unvermeidliche Folgen der Gasbeleuchtung, – die Verdichtung, Verdickung der urbanen Atmosphäre durch brennende Kohle in Gaswerken und Heizungen: „The magical luminosity oft the urban sky was caused by the refraction and diffusion of gaslight and moonlight in the particle-laden atmosphere. Water, almost always on the ground or in the air in rainy England, acted as another light reflector.“¹⁸ Das ist eine annähernd komplexe Zusammenstellung der Komponenten, aus denen die Atmosphäre der englischen Hafen- und Industriestädte, zumal die Londons, sich zusammensetzt; ihre



Abb. 2: John Atkinson Grimshaw. *Liverpool Quay by Moonlight*, 1887, Öl auf Leinwand, 61 × 91,4 cm.

¹⁷ Blühm/Lippincott 2000, 174.

¹⁸ Blühm/Lippincott 2000, 174.

„magical luminosity“ ist damit allerdings nicht einfach gegeben. Grimshaw versucht sie vor allem mit realistischen bildnerischen Mitteln darzustellen, er hat darum gelegentlich seine Gemälde auf Photographien aufgetragen.¹⁹

Weitaus wirkmächtiger, auch auf Grund seiner Beziehungen zu Künstlern und Schriftstellern in Frankreich und England, ist ein anderer Maler gewesen. James Abbot McNeill Whistler, 1834 in Massachusetts geboren, hält sich seit 1848 immer wieder für einige Jahre in London auf, beginnt dort mit ersten künstlerischen Arbeiten, zunächst auf der Suche nach realistischen Themen. Charles Baudelaire hat im *Salon von 1859*, tief beeindruckt von den Radierungen des Charles Meryon, mit der Abkehr von der romantischen Landschaftsmalerei den zeitgenössischen Künstlern die „Poesie“, „die natürliche Feierlichkeit einer ungeheuren Stadt“ vor Augen gestellt, die „Majestät der angehäuften Steinmassen, die Glockentürme, deren Finger gen Himmel weist, die Obeliskten der Industrie, die dem Firmament ihren Rauch in dicken Schwaden entgegenspeien, die erstaunlichen Gerüste der in Ausbesserung befindlichen Bauwerke, die dem festen Körper der Architektur ihre durchbrochene Architektur von so paradoxer Schönheit hinzufügen“ – all dies, um ein fehlendes Genre einzuklagen, das er „die Landschaftsmalerei der großen Städte“ nennen würde. (Baudelaire, *Sämtliche Werke* V, 193–194) Whistler ist diesem Rat gefolgt und hat im Sommer 1859 eine Reihe von Radierungen der Industrielandschaft entlang der Themse angefertigt, in denen er einige der genannten Motive, darunter die Obeliskten der Industrie mit ihren Rauchschwaden festgehalten hat.²⁰ Als er diese im Januar 1862 in Paris in der Galerie Martinet ausstellt, ist es Baudelaire, der die Arbeiten des „jeune artiste américain, M. Whistler“ rühmt für ihre „poésie profonde et compliquée d’une vaste capitale“. (Baudelaire, *Oeuvres complètes* II, 735)

1863 lässt er sich an der Themse nieder, nahe der Old Battersea Bridge und dem Haus, in dem Turner gelebt hatte. Der bukolische Ausblick, den dieser noch auf die Uferlandschaft gehabt hatte, war dramatisch verändert. Whistler lebte mit dem Blick auf eine ununterbrochene Reihe von Industriebauten, *saw mills, timber yard, turpentine works, chemical works*, daneben die weltgrößte Schmelztiegelfabrik der Morgan Crucible Company, die um 1862 die industrielle Landschaft dominierte und große Mengen Dampf, gemischt mit Kohlenrauch produzierte. Whistler hat diese Ansichten vor seinem Fenster zunächst eher realistisch bei grauem Tageslicht gemalt.²¹ Seit 1870 begann er eine Reihe von Ansichten der urbanen Flusslandschaften um London in der Atmosphäre von Dämmerung und Nacht zu malen. Die Begegnung mit Claude

¹⁹ Vgl. Abb. von Grimshaw: Pall Mall ca. 1880s. Oil paint on photography. In: Jacobi/Kinsley/Jacklin 2016, 100.

²⁰ Vgl. Lochnan et al. 2004, 116, No. 28–30.

²¹ Vgl. Lochnan et al. 2004, 122–123, No. 32 *Brown and Silver: Old Battersea Bridge* und No. 33 *Grey and Silver: Old Battersea Reach*, beide 1863.

Monet in dieser Zeit, ihre künstlerische Zusammenarbeit, blieb nicht ohne Wirkung auf seinen Stil, hin zu einer sehr eigenen Auffassung des Impressionismus. Es entstand ein 32 Ölgemälde umfassendes Ensemble solcher Ansichten, die Whistler zunächst mit dem Titel *moonlights*, dem traditionellen Namen für dieses Genre, versah; ein Freund gab ihm 1872 den Rat, sie durch *nocturnes* zu ersetzen, dem Whistler mit den Worten folgte: „it does so poetically say all I want to say and no more than I wish.“²² Indem er den musikalischen Titel verwandte, kam er der ersehnten Synthese von bildender Kunst, Poesie und Musik nahe. Seine Nocturnes-Gemälde transformierten diese Ambiguität in einen Dialog zwischen den realistischen Eigenheiten des Ortes und den artistischen Nuancen – darüber später mehr.

Ihre Ausstellung in der neuen Grosvenor Gallery in London, im Mai 1877, führte zu einer Auseinandersetzung mit John Ruskin, dem führenden Kunstschriftsteller und -kritiker der Zeit. Dessen Gegenspieler, ein Professor der Fine Arts von der Universität Cambridge, hatte Schönheit und Naturwahrheit der Nocturnes gewürdigt, „the silvery mystery of the night, the subtly varied monotony of the great glimmering river surface“ und nicht zuletzt „the indefinable atmosphere above the houses, half duskiness, half glare, which is the effluence of the City’s life“.²³ Eben dies: dass die nächtliche industrielle Landschaft und ihre „effluence“, will sagen: ihre Ausstrahlung, aber auch ihre Ausdünstung von Rauch als eine Sache der Schönheit angesehen wurde, erregte den Widerspruch von Ruskin. Er glaubte nicht nur, dass die Luftverschmutzung, die über London hing, den traditionellen englischen Sonnenuntergang ausgelöscht hatte, sondern dass die atmosphärische Verschmutzung die moralische der Gesellschaft spiegelte – so am Ende seiner Vorlesungen über „The Storm-Cloud of the Nineteenth Century“.²⁴ Betrachten wir eins der frühen Nocturnes näher: *Nocturne: Blue and Silver – Chelsea* aus dem Jahr 1871 (Abb. 3). Ein Blick von Battersea über die Themse in Richtung Chelsea. Die Malweise: lange horizontale Pinselstriche, leicht geriffelt, um Wasser anzudeuten, die Horizontalität der Komposition häufig wiederholend. Diese lateralen Rhythmen werden nur gebrochen durch intermittierende Lichter, im Wasser reflektiert ebenso wie die Silhouetten der Häuser und eines quadrati-

²² Vgl. Lochnan et al. 2004, 23. Dort auch der Beleg: Letter to F.R.Leyland, Nov. 1872. Diesem vorzüglichen Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung verdanke ich viele Anregungen.

²³ Lochnan et al. 2004, 2; „effluence“, so die Anmerkung dazu, wird 1859 definiert als „smoke, liquid industrial refuse, or sewage [...] discharged into the environment esp. when serving as a pollutant“ (Lochnan et al. 2004, 233).

²⁴ Vgl. Lochnan et al. 2004, 23. Da Ruskin solche Einsichten in wüster Manier auch gegen die moralische Integrität Whistlers ins Feld führte, kam es zu einem Beleidigungsprozess, den Whistler zwar gewann, der aber zu einer erheblichen Rufschädigung beim kunstinteressierten Publikum führte.

schen Turms. Neben dem Lob des Lyrismus der Komposition fand sich bei einem Kritiker zugleich dessen aufschlussreicher Kommentar: „As pictures they are a dreamland of cloud, vapour, smoke; and so little subject have they that they are just as comprehensible when turned upside down.“²⁵ Ich komme darauf zurück.



Abb. 3: James McNeill Whistler. *Nocturne: Blue and Silver – Chelsea*, 1871, Öl auf Holzpanel, 50,2 × 60,8 cm.

Nehmen wir das *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge* (1872–1875)²⁶ hinzu. (Abb. 4) Der vertikale Pfeil der Brücke teilt den Horizont der Uferlandschaft in zwei Partien, zur Linken die dunklen Silhouetten Chelseas, zur Rechten eine erheblich weniger distinkte Passage mit verstreuten Lichtern in der Ferne, gehalten in Goldtönen, die bei Whistler zumeist für Gaslaternen stehen. Dazu kommen die Goldtöne eines Feuerwerks vom nahen Vergnügungspark Cremorne Garden. Die das *Nocturne* beherrschende sehr hoch gewölbte Brücke und die

25 [Anonym], *Saturday Review* 28, Oktober 1871, zitiert nach Lochnan et al. 2004, 148.

26 Vgl. Abb. 47 bei Lochnan et al. 2004, 154.

eine Barke unter sie hindurch steuernde Figur sind Bildzitate aus den zu dieser Zeit in der europäischen Malerei, zumal im Impressionismus, häufig verwandten japanischen Holzschnitten, in diesem Fall von Hiroshige, *Kyobashi Bridge* (1857) und Shuntosai, *Fireworks over Bridge* (1857).²⁷ Wegen dieser phantastischen, künstlerischen Behandlung des Themas wurde das Nocturne in den Prozess Whistlers gegen Ruskin eingeführt, dessen Anwalt das Bild entweder als ein Teleskop oder eine Flucht vor dem Feuer deutete – zum willkommenen ignoranten Gelächter der Zuschauer.²⁸



Abb. 4: James McNeill Whistler. *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, 1872–1875, Öl auf Leinwand, 68,3 × 51,2 cm.

²⁷ Sie sind wiedergegeben bei Koval 1994, 45.

²⁸ Vgl. Lochnan et al. 2004, 154.

An diesen Bildzitate der japanischen Holzschnitte zeigt sich, dass Whistler zum einen aus phantastischen Motiven in die Gegenständlichkeit seiner *Nocturnes* eingriff, zum andern, um ein deutliches Zeichen für den Impressionismus gegen die Prae-Raphaeliten um Burne-Jones und Ruskin zu setzen. Doch zunächst will ich versuchen, die Malerei der *Nocturnes* in ihrem Verhältnis zum Impressionismus zu analysieren. Max Imdahl ist in seiner Studie über Farbe und die kunsttheoretischen Reflexionen in Frankreich auf das nichtbegriffliche Sehen im neunzehnten Jahrhundert und besonders im Impressionismus eingegangen; es sei veranlasst „durch eine Malerei, welche die dingbezogene und dingisolierende Distinktion der Zeichnung unterschlägt zugunsten einer dingübergreifenden und in sich vielfältigen Interaktion kleinteiliger Farbpartikel.“²⁹ Er folgert: „Farbinteraktion verzehrt Dingdistinktion – wobei zu bedenken bleibt, dass die Dingunterscheidung ein Akt rationalen Bewusstseins ist, während das vielfältige und dingüberflutende Wechselspiel der Farben das Auge als Organ belebt.“ Er räumt ein, dass das gemalte Bild als ein individuell hervorgebrachtes grundsätzlich befähigt sei, „jene begriffsblind zu sehenden Farbphänomene in höchst relationsreiche und vielstimmige, aber wiederum nicht begrifflich bestimmbare Klangevidenzen zu überführen.“³⁰

Nun ist die Interaktion kleinteiliger Farbpartikel, wie etwa bei Monet oder, anders ausgeprägt, bei Seurat, Whistlers Sache nicht (mit Ausnahme vielleicht seines berühmten und seinerzeit viel umstrittenen *Nocturne: Black and Gold – the Falling Rocket*, 1875). Aber seine bereitwillige Übernahme des musikalischen Genres *Nocturne* deutet darauf hin, dass vielstimmige Klangevidenzen der Farbphänomene diesen Gemälden besonders eigen sind. Wie gesehen erscheint im Titel seiner Bilder, eingeleitet durch *Nocturne* und Doppelpunkt, eine Farbdistinktion: *Blue and Silver, Grey and Gold, Blue and Gold*. Will sagen, das apostrophierte musikalische Genre ist gebildet aus Farbwerten: ein *Nocturne* aus *Grey and Gold*. Man ist versucht, an Titel abstrakter Malerei zu denken: *Nocturne in Blau und Silber* oder Ähnliches. Whistler fügt aber zumeist konkrete Ortsnamen, wie den Namen einer Brücke oder eines Flussufers, hinzu: beispielsweise *Southampton Water, Chelsea, Westminsterbridge*. Nehmen wir das *Nocturne: Grey and Gold – Westminsterbridge* (1871).³¹ Die fast zwei Drittel des Bildes einnehmende Fläche des Flusses geht vom unteren Bildrand aus einem tiefdunklen, nahezu schwarzen Grau allmählich in einen mittleren Grauton über, bis zur angedeuteten Horizontlinie, wobei die tiefdunklen Partien das am rechten Bildrand aufragende *House of Parliament* allein als eine kompakte gleichfarbige Kontur erscheinen lassen,

²⁹ Imdahl 1988, 23.

³⁰ Imdahl 1988, 23.

³¹ Vgl. Lochnan et al. 2004, 151, Abb. 45.

jedes architektonische Detail verschluckend. Das andere Drittel des Bildes nimmt ein liches Grau ein, über dem Horizont und am hohen Himmel ins Goldgelbliche übergehend; in den dunklen Gebäudemassen am linken Bildrand zeigt sich eine Reihe goldener Lichtpunkte, die Gaslaternen, hier und da noch vereinzelt und schwächer in den ferneren Partien der Stadt, aus denen schemenhaft wenige Türme oder Schornsteine emporragen. Die Lichtpunkte der Gaslaternen werden so mitspielende Elemente in der Farbkomposition. Die beiden titelgebenden Farbwerte, weniger Farbdistinktion als in der Helligkeit changierende Flächen, verzehren die Dingdistinktion des städtischen Raums, beziehen sie, wo sie sich als Lichtpunkte künstlicher Helligkeit zeigen, mit ein ins Farbenspiel, lassen Horizontlinien, Konturen verschwimmen, verwandeln Monumente, Gebäude, Industriebauten ins unscharf Schemenhafte – die metamorphotischen Wirkungen von Nebel und Rauch haben auch Monet und Turner fasziniert.

Dieses Verzehren der Dingdistinktion durch Farbdistinktion ist schon früh bemerkt und von Gustave Geffroy, dem Biographen von Charles Meryon, beschrieben worden. Beim Betrachten von *Nocturne: Grey and Silver* (1875),³² einer in der Vereinfachung am weitesten gehenden Evokationen der Dunkelheit, die kaum noch Details erkennen lässt bis auf ein einzelnes Licht und den gigantischen, illuminierten Glockenturm der Morgan Schmelzriegel Werke, notiert er: „It is Night walking on the water, swallowing the town, absorbing the air, night which dominates the landscape, which gives it that indeterminate colour seen with closed eyes, which renders it a visible shadow, the fantastic portrait of Darkness.“³³ Geffroy gehört zu den Autoren um 1900, die mit ihrer „fin-de-siècle sensibility of culmination“ die Nocturnes an den Grenzen von „perception and painting“ sahen, „at a point where vision and representation are almost – but not quite – rendered obsolete“, und Joris-Karl Huysmans sah die Nocturnes „far removed from modern life.“³⁴ Darin irrte er allerdings.

1885 sah Whistler die Zeit gekommen, sich persönlich über seine Arbeiten zu äußern. Er tat das in Form der ‚Ten O’Clock’lecture‘, der Zehnuhr-Vorlesung, und trug eine Apologie für den Ästhetizismus im Allgemeinen, im Besonderen aber für die Nocturnes vor; ihnen gilt eine entscheidende Stelle der Rede:

And when the evening mist clothes the riverside with poetry, as with a veil, and the poor buildings lose themselves in the dim sky, and the tall chimneys become campanili, and the warehouses are palaces in the night, and the whole city hangs in the heavens, and fairyland is before us – then the wayfarer hastens home; the working man and the cultured one,

³² Vgl. Dormont/MacDonald 1994, 127, Abb. 50.

³³ Lochnan et al. 2004, 147 (dazu Note 22, 240).

³⁴ Lochnan et al. 2004, 147.

the wise man and the one of pleasure, cease to understand, as they have ceased to see, and Nature, who for once, has sung in tune, sings her exquisite song to the artist alone, her son and her master – her son in that he loves her, her master in that he knows her.³⁵

Whistlers Text erschien 1904 in Straßburg in deutscher Übersetzung von Theodor Knorr. Die entsprechende Passage lautet:

Wenn der Abendnebel die Ufer mit Poesie umwebt, wie mit einem Schleier, und die kleinen Häuschen sich im dunkeln Himmel verlieren, wenn die hohen Schornsteine wie Glockentürme und die Warenspeicher wie Paläste in die Nacht ragen, die ganze Stadt im Himmel hängt und ein Märchenland sich vor uns auftut – dann eilt, wer noch draußen ist, heim; der Arbeiter wie der Gebildete, der Ernste wie der Vergnügungssüchtige hört auf zu verstehen, wie sie aufgehört haben zu sehen. Und die Natur, die nun in Harmonien klingt, singt ihr herrliches Lied für den Künstler allein, ihren Sohn und Meister; ihren Sohn, weil er sie liebt, ihren Meister, weil er sie kennt. (Whistler/Knorr, Zehnuhr-Vorlesung, 24)

Der Text ist zu Teilen die Paraphrase einer Passage aus Charles Baudelaires Essay *Le Peintre de la vie moderne*, in der es heißt:

Mais le soir est venu. C'est l'heure bizarre et douteuse où les rideaux du ciel se ferment, où les cités s'allument. Le gaz fait tache sur la pourpre du couchant. Honnêtes ou déshonnêtes, raisonnables ou fou, les hommes se disent: „Enfin la journée est finie!“ Les sages et les mauvais sujet pensent au plaisir, et chacun court dans l'endroit de son choix boire la coupe de l'oubli. (Baudelaire, Oeuvres complètes II, 693)

Inzwischen ist es Abend geworden. Es beginnt die diesige Dämmerstunde, wo die Vorhänge des Himmels sich schließen, wo die Lichter der Städte sich entzünden. Das Gas wirft seine Tupfen auf den Purpur des Sonnenuntergangs. Die Anständigen wie die Verworfenen, die Vernünftigen wie die Narren, jeder spricht: „Wohlan, der Tag ist vorbei!“ Die Weisen und die Ungeratenen, jeder sinnt auf sein Vergnügen, und jeder läuft dem Ort seiner Wahl zu, den Becher des Vergessens zu leeren. (Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, Sämtliche Werke, 224)

Whistler übernimmt das Bild der sich schließenden Vorhänge des Himmels, transformiert es aber sogleich in eine komplexe Metapher des Abendnebels, der das Flussufer mit Poesie wie mit einem Schleier umkleidet. Die industrielle Stadtlandschaft wird Detail für Detail aufgeführt, die armseligen Häuser, die hohen Schornsteine, die Warenhäuser – um sogleich ihre poetische Verwandlung durch die abendliche Atmosphäre vorzustellen: Die armen Häuser verlieren sich im Himmel, die Schornsteine werden Glockentürme, die Warenhäuser zu Palästen in der Nacht. Wir kennen das zum Teil aus den Texten, die wir bislang erörtert haben. Wenn es dann abschließend heißt: Die ganze Stadt hängt in den Himmeln und ein

³⁵ Zitiert nach: Lochnan et al. 2004, 29.

Märchenland tut sich vor uns auf, dann wird deutlich, dass es sich um eine elegisch-idyllische Abendszene handelt, die ihre prekären Gegenstände im Vorgang der poetischen Verwandlung selber vor Augen stellt. Das zeigt sich zumal an den Aussparungen in der Übernahme des Textes von Baudelaire: so das Gas, das den Purpur des Sonnenuntergangs befleckt („faire tache“: einen Fleck hinterlassen). Das Gaslicht ist als goldener Farbwert, als Lichtpunkt, immer schon in die *Nocturnes* aufgenommen; es war Ruskins Kritik an der industriellen Moderne, dass sie den traditionellen englischen Sonnenuntergang zerstöre. Die bizarre und zweifelhafteste Stunde entfällt, ebenso die (a)moralische Dimension der „*joies rapides de l'animal dépravé*“. (Baudelaire, *Oeuvres complètes* II, 693, Rousseau zitierend) Der Text macht die Dissonanz zwischen dem idyllischen Märchenland mit der Stadt in den Himmeln und den ärmlichen Gebäuden, den Schornsteinen der Industrielandschaft auch da noch fühlbar, wo er ihre sukzessive poetische Verwandlung darstellt. Das macht jene abendliche Mischung aus Trauer und Ruhe aus, von der Panofsky gesprochen hat, und ein abendlich-elegisches Idyll, das sein Prekäres noch in der poetischen Verwandlung anwesend hält.

6 Die Schönheit der großen Stadt. August Endell 1908

Im Jahre 1908 veröffentlichte der Architekt und Formkünstler August Endell, bekannt geworden bis dahin mit seinen am Jugendstil orientierten Bauten des Hof-Ateliers Elvira und des Wolzogen-Theaters, seine Schrift über *Die Schönheit der großen Stadt*. Vorausgegangen waren dem Buch eine Reihe von Artikeln in der sozialistischen Zeitschrift *Die Neue Gesellschaft*, deren Ressort ‚Kunst‘ er in der explizit volkserzieherischen Überzeugung übernommen hatte, Zugänge zum Verstehen der Schönheit, auch jener der alltäglichen Lebenswelt zu eröffnen. Endell hatte in München Ästhetik und Wahrnehmungspsychologie bei dem Philosophen Theodor Lipps studiert und in der Schwabinger Bohème produktiven Umgang mit Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke; mit Karl Wolfskehl verband ihn eine enge Freundschaft. In Berlin wurde er Mitarbeiter bei Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft*, in der Vorabdrucke aus der *Schönheit der großen Stadt* erschienen.

Es ist das Buch eines in Architektur und Formkunst ausgewiesenen Zeitgenossen, an der bildenden Kunst seiner Zeit lebhaft interessiert, dem Impressionismus vor allem, zudem literarisch versiert. Kunsttheoretisch und -politisch engagiert, musste sich Endell in einem aggressiv gegen die Moderne gerichteten national-konservativen kulturellen Klima behaupten, dessen lautester Vertreter Wilhelm

II. selbst war. Nach der zur Eröffnung der Siegesallee in Berlin am 18. Dezember 1901 gehaltenen, berüchtigten sogenannten ‚Rinnsteinrede‘ des Kaisers³⁶ war Endell ihm im Februar 1802 mit einem offenen Brief in der *Zukunft* entgegen getreten, mit der rhetorischen Frage, ob es wohl Sünde sei, „dem armen Volk, das im Rinnstein sein Leben verbringt, zu zeigen, daß auch dort noch, in den entsetzlichen Winkeln der großen Städte, Schönheit zu finden ist, Schönheit, die Kraft geben kann, Elend und Qual zu überwinden?“ (Endell, Vom Sehen, 92) Endells sozial-ästhetisches Engagement richtete sich gegen die hohltönend klassizistische Idealität in der Rhetorik des Kaisers. Entscheidend an seiner Position ist, dass er am Anspruch der Kunst auf Autonomie, auf ihre Souveränität gerade auch da festhält, wo sie nach ihrem Platz im Leben sucht. An dieser Auseinandersetzung wird ein tiefliegender Impuls erkennbar, der die Schrift *Über die Schönheit der großen Stadt* prägt.

Das Buch plädiert gegen verordnete Regression in die Tradition, sei sie klassizistisch oder romantisch motiviert, gegen die Abkehr von der Gegenwart, die häufig mit einer Abkehr von der Kultur und einer Idolatrie der Natur verbunden ist. Gegen diese Trennung wendet er sich grundsätzlich, Naturlandschaft ist ihm Kulturlandschaft und umgekehrt.³⁷ Er greift darum anfangs die einschlägigen Angriffe gegen die Großstadt auf, von denen viele hier schon dargestellt und erörtert worden sind, die zu seiner Zeit noch schärfer vorgetragen werden, auch unter dem Eindruck des Ekels und des „Wehe!“ halber, die Nietzsches Zarathustra der großen Stadt entgegen geschleudert hatte.³⁸ Die große Stadt, heißt es bei Endell, erscheine „als Symbol, als stärkster Ausdruck der vom Natürlichen, Einfachen und Naiven abgewandten Kultur“, in ihr „häuft sich [...] wüste Genußsucht, nervöse Hast und wi-

36 Die Rede des Kaisers findet sich unter ihrem Titel *Die wahre Kunst* (18. Dezember 1901) in Ernst, Reden des Kaisers, 99–103.

37 „Mit zügellosen, hochmütigen Worten schilt man die Gegenwart, die Kultur überhaupt, und predigt die Rückkehr zur Natur. Als ob die Natur, die diese Oberflächlichen kennen, nicht ausschließlich von Menschenhand geformte Natur wäre. Als ob alle Kultur, alle Menschenarbeit nicht auch Natur wäre.“ (Endell, Vom Sehen, 165) Vgl. zu Endell auch den vorzüglichen Band von Bröcker/Moeller/Salge 2012. Grundlegend die Studie von David 2008.

38 Nietzsche, Kritische Studienausgabe IV, 225: „Mich ektelt auch dieser großen Stadt [...] Wehe dieser großen Stadt! – Und ich wollte, ich sähe schon die Feuersäule, in der sie verbrannt wird!“ Letztlich rät er, da, „wo man nicht mehr lieben kann“, auch der großen Stadt, „vorüber“ zu „gehen!“ Endell war, wie Tilmann Buddensieg argumentiert „nicht auf Zarathustra’s ‚große Stadt‘ fixiert.“ Der Titel seiner Schrift von 1908, so seine These, „wäre auch als Titel für Nietzsches Turin-Erlebnis geeignet gewesen. Unter den ganz anderen Bedingungen setzt Endell Nietzsches sinnliche Großstadt-Wahrnehmung im Sehen und Denken fort.“ (Buddensieg 2002, 167) Das ist freilich schwer nachvollziehbar, immerhin nennt Nietzsche Turin in einem Brief an Overbeck „die einzige Großstadt, die ich gern habe“ (10. April 1888, zit. n. Buddensieg 2002, 174), während zumal die deutsche Stadt für ihn das „gebaute Laster“ bleibt (zit. n. Buddensieg 2002, 174).

derliche Degeneration zu einem greulichen Chaos.“ Man schelte „den Städter, daß er keine Heimat habe“, man schelte „die unsägliche Häßlichkeit der Städte mit ihrem wüsten Lärm, ihrem Schmutz, ihren dunklen Höfen und ihrer dicken, trüben Luft.“ (Endell, Vom Sehen 171–172.) Die breite Aufnahme, die solche Reden finden, nimmt Endell zum Anlass, den seinerzeit politisch-kulturell eingesetzten Begriff der Heimat als völkischen Ewigkeitswert gewissermaßen zu urbanisieren, indem er ihn individualisiert: Heimat sei nicht gleichbedeutend mit dem Land, in dem man wohnt, es seien „nicht der Boden und seine im Laufe der Zeiten gewordene Gestalt, Landschaften und Städte, so wie sie sind, sondern so wie und so weit sie empfunden, erlebt werden“. (168) Dieselbe Umgebung könne verschiedenen Menschen sehr verschiedene Heimatempfindungen geben, Heimat sei „ein Werdendes, ständig sich Änderndes, von unserem Leben und Anschauen abhängig“. (169) Mit dieser Individualisierung von Heimat als „die gemeinsamen Stücke der Einzelwelten“ (168) kann er auch die große Stadt in den Blick nehmen.

Man könne beklagen, dass dem Städter durch die zunehmende Fremdheit von Boden, Pflanzen und Tieren „viele Glücksmöglichkeiten genommen“ seien; man müsse „auch eingestehen, daß unsere Gebäude zum größten Teil trostlos langweilig, unlebendig und dabei protzig und anmaßend aussehen“, aber daraus ergebe sich, rät der Architekt „einmal die Aufgabe, die Bauart unserer Städte entsprechend zu ändern, weiträumiger, anständiger, künstlerischer zu bauen, und die andere, rascher zu erfüllende,“ – und darin zeigt sich auch das Prekäre seines Versuchs – „jene Mängel durch anderes Genießen wieder wettzumachen.“ (172) Denn diesem anderen Genießen, genauer: „dem, der sehen will“, erschließt sich die große Stadt trotz alledem – und hier bedient sich Endell der Motive aus dem arkadischen Ideal, aus dem Idyll – als „ein Wunder [...] an Schönheit und Poesie, ein Märchen, bunter, farbiger, vielgestaltiger als irgendeines, das je ein Dichter erzählte“, mehr noch: als eine mütterliche „Heimat“, die ihre Kinder „täglich überreich verschwenderisch [...] mit immer neuem Glück überschüttet.“ (172) Von einem *fairytale* und der in *heavens* hängenden Stadt hatte schon Whistler gesprochen, ganz ähnlich inspiriert erscheint auch diese als Ermunterung zum Genuss auftretende Lehre des Sehens.

Es ist ein doppeltes Verfahren, dem Endell folgt. Zunächst bewegt er sich theoretisch in jenen Spuren, denen wir mit der Erörterung des nicht-begrifflichen Sehens schon nachgegangen sind. In einem Kapitel „Vom Sehen und der sichtbaren Welt“ wendet er sich gegen die Auffassung eines rein gegenständlichen Sehens, nach dem „die Bilder der Dinge [...] ganz und ohne Hindernisse durch die Netzhaut in die Seele“ spazieren. (Endell, Vom Sehen, 179) Nicht in der identifizierenden Betrachtung des Gegenstands zu praktischen Zwecken erschöpfe sich die Wahrnehmung, dieser werde „erst aus den Wahrnehmungsbildern von der Seele geformt“. (179) So habe man erst in der Kunst unserer Zeit allmählich angefangen, „bewußt

einzusehen, daß Form und Farbe ihre Schönheit nicht von dem Gegenstande borgen, ja daß ihnen eine Schönheit zukommt, die im Gegenstand gar nicht empfunden wird, solange er nur mit praktischen Zwecken betrachtet wird“. (180) Erst ein künstlerisches Sehen, folgert er, gebe dem „Gegenstand die Schönheit [...], die in Form und Farbe, abgesehen von allen dinglichen Beziehungen lebt.“ (180) Daraus entwickelt er ein Bild des Nebeneinanders zweier Welten: „neben der Welt der Gegenstände, die wir kennen, steht eine zweite, die Welt des Sichtbaren.“ (181) In der bildenden Kunst vollende sich diese „Loslösung des Sichtbaren vom Gegenständlichen“ bei „Manet und Monet, Cézanne, Degas und van Gogh“. (183–184) Der Gegenstand als solcher sei „vollkommen ausgeschaltet“. (184)

„Die Franzosen“, so Endell weiter, „entdeckten den Luftschleier, der aus den Dingen ganz anders geartete Gebilde macht mit neuen Gesetzen und neuen Schönheiten.“ (184) Es sind allerdings nicht die Luftschleier, sondern es ist die malerische Technik, die die anders gearteten Gebilde schafft. Die divisionistische Farbgebung der Impressionisten lässt „das Auge zuallererst nichts anderes als bloße vibrations colorées“ wahrnehmen, sie bilden „das Licht nicht ab, als eine spürbar aktuelle und allein durch Farben ausgelöste Belebung des Sehens sind sie vielmehr das Äquivalent für die Anschauung von Licht.“³⁹ Endell exponiert vor allem die verwandelnde Kraft dieser Malerei, das Äquivalent für die Anschauung von Licht schildert er dann, eine durchaus prekäre Operation, als ein Zusammenspiel von atmosphärischen Erscheinungen, unmittelbaren Wirkungen des Lichts und der Beleuchtung, das von den Malern abgebildet werde: „Sie malten nicht mehr Menschen, Brücken, Türme, sondern die seltsamen Erscheinungen, die Luft, Beleuchtung, Staub, Blendung aus ihnen machen.“ (184)⁴⁰ Die Welt des Sichtbaren, die sich hier auftut, ist so zustande gekommen durch ein Absehen von Gegenstand und scharfer Einstellung, durch ein reines Sehen. Was so in Erscheinung tritt, beschreibt Endell sogleich in Metaphern aus dem Register des arkadischen Ideals, des Idyllischen: „Diese Maler aber entdeckten, daß wenn man nur sah, [...] eine neue Wunderwelt sich auftat“. (184) Endell nimmt sich nun nichts weniger vor, als mit diesem an den französischen Bildern erschlossenen Wahrnehmungsdispositiv Berlin als ein täglich sich erneuerndes „Augenwunder“

39 Imdahl 1988, 112.

40 Es ist signifikant für das kulturpolitische Klima der Zeit, wenn Endell sich im Kontext des Impressionismus genötigt sieht, sich gegen eine Polemik abzugrenzen, die „patriotische Gesichtspunkte“ gegen diese Kunst geltend macht. In einem frühen Artikel *Eindruckskunst* wendet er sich gegen ein „Ablehnen der ganzen Richtung womöglich aus ‚nationalen‘ Gründen! Weil man die neue Kunstweise nicht begreift, schiebt man den Künstlern unlautere Motive unter, erklärt die ganze Bewegung für künstliche Mache von gewissen Künstlern, Kunsthändlern und Juden, die natürlich den christlich germanischen Geist verfälschen.“ (Endell, Vom Sehen, 132)

zu beschreiben – „soweit Worte derartiges wiederzugeben vermögen“, (185) fügt er hinzu.

Dieser Vorbehalt hat auch darin seinen Grund, dass die folgenden Stadtttexte immer wieder auch Raum-Bilder der Stadt entwerfen – sie sind nicht allein Ansichten, sondern erfahrene, ergangene, im Spaziergang, im Flanieren erlebte und erscriebene Raum-Bilder. Darin spielen die literarischen Darstellungen des Lichts und der Atmosphäre, gewissermaßen als Nachbildungen der impressionistischen Malweise, eine wesentliche Rolle. So überschreibt Endell seine Notate im Schlendern: „Die landschaftliche Schönheit der Stadt“ und macht ganz deutlich, dass er „nur von der modernen Stadt reden“ will, „die Häuser schreiend und doch tot, die Straßen und Plätze notdürftig den praktischen Erfordernissen genügend, ohne Raumleben, ohne Mannigfaltigkeit, ohne Abwechslung eintönig sich hinziehend [...]. So gleichförmig scheint alles“. (185) Diesem Schreckensbild der gleichförmigen modernen Stadt begegnet er mit einem literarischen Verfahren, das die malerischen Techniken des Impressionismus – Farbinteraktion verzehrt Dingdistinktion, Interaktion kleinteiliger Farbpartikel, dingüberflutendes Wechselspiel der Farben – aufnimmt und verschmilzt mit der Auffassung der Stadt als Landschaft, zumal ihrer atmosphärischen Phänomene und Stimmungsqualitäten: „Und doch auch hier, in diesen greulichen Steinhäufen lebt Schönheit. Auch hier ist Natur, ist Landschaft. Das wechselnde Wetter, die Sonne, der Regen, der Nebel formen aus dem hoffnungslos Häßlichen seltsame Schönheit.“ (185) Die Überlagerung, die Durchdringung beider Perspektiven erscheint ihm sinnfälliger im Bild des Schleiers. Den Schleiern des Tages geht er in ihren Ausprägungen als Nebel, Dunst, Regen und Dämmerung nach, den Schleiern der Nacht im Zusammenspiel der Dunkelheit mit dem Farbenspiel der künstlichen Helligkeit.

Beginnen wir, auch im Hinblick auf Whistler, mit dem Nebel: „Er verändert eine Straße“, heißt es, „ganz und gar. Er überzieht die Häuser mit einem dünnen Schleier, grau, wenn Wolken über ihm die Sonne bedecken; warm, goldig und bunt, wenn über ihm ein freier Himmel sich breitet.“ Dann stellt der Text nicht nur dar, sondern gleichsam nach, wie Farbinteraktion Dingdistinktion verzehrt: „Er verändert die Farben der Häuser, macht sie einheitlicher, milder; er verwischt die starken Schatten, ja hebt sie ganz auf, und diese Gebäude, die fast alle an einem sinnlos übertriebenen Relief kranken, erscheinen feiner, zurückhaltender, flächiger.“ (Endell, Vom Sehen, 186)

7 „Rings von Licht umspielt“. Elektrische Lichtgewölbe

In einem der vorbereitenden Artikel des Buches in der *Neuen Gesellschaft*, mit dem Titel *Abendfarben*, beschreibt Endell das dingüberflutende Wechselspiel der Farben in der Dämmerung, die Abnahme des Lichts, das Verblässen der Farben, das Anwachsen der Schatten und der Dunkelheit in den Straßen, das Verschwinden der Stukkaturen und aller Formen in einer weichen, dunklen Wolke, um dann die Wiederkehr der Farben im Zusammenspiel mit der künstlichen Helligkeit darzustellen, die das Gaslicht selber zum Farbe gebenden, mitspielenden Element macht – ein Text, der selber eine impressionistische Skizze nachzubilden sucht, wiederum eine Feéerie:

Nun flammen die Laternen auf und das Dunkel am Boden durchdringt stechendes gelbes Licht. Und damit beginnt ein Märchen so bunt und lieblich, wie keines, das man uns als Kindern erzählt hat. Die Farben kommen wieder, aber anders als am Tag, greller und weicher zugleich. Teile sind noch vom Himmel beleuchtet, wie die bunten Hüte der Frauen, anderes nur von den Laternen: Aber das künstliche Gaslicht färbt um. Da erscheint eine Mauer leuchtend gelb, grau schimmernd dehnt sich der Asphalt [...] Aber das schönste sind die bunten Farben der Litfaßsäulen, der Geschäftswagen und der Kleider der Frauen. Am Tage viel zu grell, jetzt matt und fein [...] Alles verschwimmt leise in einander, und leise leuchten aus den grauen und gelblichen bräunlichen Tönen ein Blau, ein gelber Schal, ein grünes breites wehendes Band. Alle die harten wirklichen Dinge vereinigen sich zu einem duftigen durchsichtigen märchenhaften Schleier. Das Auge ist geblendet von den Lichtern, und darum erscheint nichts dunkel, ein leichtes leises Grau in vielen feinen Abarten und dazwischen eingewebt feine bunte schillernde Punkte. Und all das bewegt sich. Es scheint kaum Wirklichkeit. (Endell, Vom Sehen, 125)

Das dingüberflutende Wechselspiel der Farben dient hier vor allem auch dazu, das Leben des Raumes, die „Straße als lebendiges Wesen“ (195) darzustellen, so sind die Farben als eigenmächtig agierende geschildert, die mit den kaum merklich sich ausbreitenden Wandlungen des Atmosphärischen ineinander verschwimmen, verfließen, immer wieder in Metaphern der Flut inszeniert.

Ähnlich die Darstellung der Dämmerung in der *Schönheit der großen Stadt* – ein Text, der auch die Stimmungsqualitäten der Farbwerte und das Licht als Ingredienz von Atmosphären herauspräpariert.⁴¹ Die Dämmerung, heißt es,

verdichtet den Dunst des Tages, legt immer dunkler werdende Wolken in die Tiefen der Häuser, die Straßen scheinen sich unten rechts und links anzufüllen, alle Formen werden ruhiger und schwerer, alle Farben matter und milder, alles dunkelt allmählich [...] Aber der

⁴¹ Vgl. Böhme 2019, 134–142.

Himmel übertönt mit seinem Leuchten alles, er blendet die Augen und breitet über die ganze Straße einen Mantel von flimmerndem, ungewissem, zuckendem Licht, das überall ist und doch nirgends herkommt. Und dann leuchtet mit einemmal das Abendrot auf, warm glühend wird alles, das vorher grau und sterbend schien. Die ganze Luft ist erfüllt von warmen, bunten Farben, alle Töne werden lebhaft, die Spitzen der Häuser und Kirchen erglühn in grellem Gelbrot, und in den dämmernden Straßen breitet sich das strahlende Blau des Abends. Überallhin dringt es, es ist stärker als alles künstliche Licht, die engsten Straßen erfüllt es, ja, vielleicht ist es dort am stärksten. (Endell, Vom Sehen, 187)

Ganz andere Räume der Stadt tun sich auf, wenn der Text das „Riesenmaß der Ingenieurbauten“, die „Hallen der Bahnhöfe“ (191) mit ihren Glas- und Eisenkonstruktionen in den Blick nimmt, so den 1884 errichteten Bahnhof Friedrichstraße. Das sieht schon nach Wahrnehmungsherausforderungen weit jenseits der Jahrhundertsschwelle aus, wenn auch die Beschreibung von Claude Monets *Gare Saint Lazare* inspiriert scheint. „Wundervoll der Friedrichstraßen-Bahnhof“, heißt es, „wenn man auf dem Außenperron über der Spree steht, wo man von der „Architektur“ nichts sieht, sondern nur die Riesenfläche der Glasschürze vor Augen hat, und den Kontrast zu dem kleinlichen Gewirr der Häuser ringsum.“ (191) Architektur setzt Endell in Anführungsstriche, da dieser Bau für ihn eine Ingenieurskonstruktion, nicht Kunst ist. Doch seine Schilderung zeigt, dass auch Konstruktion Ausdruckscharakter haben kann. „Besonders schön“, schreibt er, „wenn die Dämmerung die zerrissene Umgebung durch Schatten einheitlich“ verschmolzen hat und die „vielen kleinen Scheiben“ der Glasfläche „das Abendrot zu spiegeln beginnen, die ganze Fläche buntes, schimmerndes Leben wird, weithin überspannend den niedrigen, dunklen, nächtigen Spalt, aus dem die breiten Körper der Lokomotiven drohend sich vorschieben.“ (191) Wieder scheint eine Märchenerzählung angedeutet, freilich keine idyllische. Das gilt auch noch für den Beschluss der Schilderung, nun perspektivisch aus dem Innern der Bahnhofshalle, aus ihrem trüben Dunst, aus einem „Meer von grauen, leise farbigen Tönen, von der Helle des aufsteigenden Dampfes bis zu dem schweren Dunkel der Dachhaut und dem vollen Schwarz“ der einfahrenden Lokomotiven: „[Ü]ber ihnen aber scheint leuchtend in der trüben Fläche der Glasschürze wie ein ragender, roter, schimmernder Berg, irgendein Hausgiebel, den die Abendsonne zu grellem Feuer entflammt.“ (192) Man hat in dieser Schilderung die Inspiration für Mies van der Rohe Entwurf eines Glaswolkenkratzers an der Friedrichstraße vermutet.⁴²

42 Neumeyer 2016, 238; vgl. die Fotografie der ‚Glasschürze‘ am Bahnhof Friedrichstraße und die Collage des Projekts Hochhaus Friedrichstraße von Mies van der Rohe, 236, 237. Nach eigener Aussage ließ sich Mies van der Rohe von der Wirkung des Lichtspiels auf der großen Glasfläche leiten, um „ein reiches Spiel von Lichtreflexen“ zu erhalten. (Neumeyer 2016, 236, 237) Ein roter

Die Texte über den „Schleier der Nacht“ sind sämtlich dem künstlichen Licht gewidmet, und dabei steht das Gaslicht nicht mehr allein im Mittelpunkt, es ist zu dieser Zeit schon seltener geworden. „Gibt so der Tag tausend bunte Schleier“, heißt es, „so tut es die Nacht in der Stadt erst recht.“ Es folgt ein kleiner Abschied, keine Sage vom verlorenen Monde, aber: „Sternenhimmel und Mondschein kommen allerdings kaum jemals rein zur Geltung, aber das künstliche Licht bringt dafür unendliche Farbenspiele.“ (192) Die Gaslaternen können noch einmal ihr Spiel mit den Abendfarben aufführen: „Es sieht reizend aus, wenn in der bläulich schimmernden Straße unter dem verglimmenden rosigen Himmel [...] die langen Reihen der grünlichen Gasglühlichter auftauchen: zuerst kaum sichtbar noch, dann wie farbige Punkte und dann erst in dem sinkenden Dunkel Licht mit eigenem Leben.“ (192) Doch mit der heraufziehenden Nacht, in einem „Meer von Dunst und Schattenschichten“, beginnen „die bunten Lichter“ ihr Spiel. Ein „ewiges“ nennt es Endell, denn das Spiel der künstlichen Lichtquellen erneuert sich beständig aus sich selbst. Der Text versammelt sie zu einem in sich bewegten, autarken und abstrakten Farbenspiel:

Ihre Farben und Lichtstärken sind sehr verschieden. Das Grün und Gelbweiß des Gasglühlichtes, das milde Blau der gewöhnlichen Bogenlampen, die roten und orange Farben des Bremerlichtes und der neuen Spielarten der Bogenlampe, das Rot und Weiß der Glühlampen und der neuen Metallfadenlampen. Dazu das Dunkelrot und Grün der Signallampen. Jede Straße bietet neue Verteilung und Kontraste.⁴³ (Endell, Vom Sehen, 192)

In den *Schleiern der Nacht* hat Endell auch dem Gaslicht einen Abschied bereitet; er wird zugleich zu einem Abschied vom neunzehnten Jahrhundert, wenn er zwei urbane Licht-Räume einander folgen lässt, die zugleich Raum-Zeiten darstellen. In einer stillen Seitenstraße, ganz mit Dunkel erfüllt, brennen „die seltenen Gaslaternen [...] wie in kleinen Käfigen, die sich gleichsam in die Luft höhlen. Sie haben einen unsicheren Lichtkranz um sich, aber der reicht kaum einige Meter weit“. (193) Dieser idyllisch, nachgerade biedermeierlich konnotierten Straßenszene stellt er die Wirkung der „starken Lichtquellen“, der elektrischen Straßenlaternen, gegenüber, die „riesige Gewölbe in die Luft höhlen, die ganz und gar von Licht erfüllt sind.“ (194) Das Raumerleben der Menschen, die „in diese Lichtgewölbe eintreten“, beschreibt er emphatisch als eine Erfahrung von Transparenz: Wir sind „rings von Licht umspielt, wir sind wie in einem Raum, den eine durchsichtige, aber doch deut-

schimmernder Berg in grellem Feuer hätte freilich auch seinen Ort in der angedeuteten Märchenerzählung.

43 Einen Überblick bietet der Katalog: 300 Jahre Straßenbeleuchtung in Berlin. Herausgegeben vom Senator für Bau- und Wohnungswesen. Berlin 1979. Die ersten elektrischen Bogenlampen wurden am 20. September 1882, begleitet von heftigen Auseinandersetzungen, eingeschaltet.

lich empfundene Wand abschließt. Besonders reizvoll wird es, wenn man aus einem solchen Lichtraum die fernen Lichter eines anderen wie durch einen Schleier sieht.“ (194) In diesem Raum des ganz von Licht umspielten Menschen vor durchsichtiger Wand findet der elegisch-idyllische Abendspaziergang keine Wege mehr.

Man hat die Passage als eine Antizipation von Raumkonzepten Mies van der Rohes für das Neue Bauen der Moderne gelesen.⁴⁴ Darum sei hier abschließend ein Autor zitiert, der dem Raumerleben, auch den Straßen in Berlin, eine Reihe intensiver Text gewidmet hat und der Neuen Transparenz, dem von strahlendem Licht umspielten Menschen noch mit einem fremden, auch auf die Verluste der Moderne gerichteten Blick begegnet. Siegfried Kracauer kommt in einem Bericht über die Stuttgarter Werkbund-Ausstellung *Die Wohnung*, der unter dem Titel *Das neue Bauen*, gut zwanzig Jahre nach Endells Buch, am 31. Juli 1927 in der Frankfurter Zeitung erschienen ist, auf einen merkwürdigen Raum zu sprechen, der in vielem Endells Vision ähnelt:

In der Hallen-Ausstellung befindet sich ein merkwürdiger, von Mies van der Rohe und Lilly Reich erdachter Raum. Seine Wände sind aus milchigen und dunkelfarbigem Glasplatten zusammengesetzt. Ein Glaskasten, durchscheinend, die Nachbarräume dringen herein. Jedes Gerät und jede Bewegung in ihnen zaubert Schattenspiele auf die Wand, körperlose Silhouetten, die durch die Luft schweben und sich mit den Spiegelbildern aus dem Glasraum selber vermischen. Die Verschwörung dieses ungreifbaren gläsernen Spuks, der sich kaleidoskopartig wandelt wie die Lichtreflexe, ist ein Zeichen dafür, daß das neue Wohnhaus nicht eine letzte Erfüllung bedeutet. (Kracauer, Essays, 639)

Kracauer empfindet einen Verlust in dieser Moderne, nicht ohne eine leise elegische Anmutung, die auch eine vage geschichtsphilosophische Erwartung nicht stillzustellen vermag: „Nicht das Menschliche wird in den neuen Wohnungen unmittelbar freigesetzt, sondern eher der Mensch des heute geltenden Wirtschaftssystems, der asketisch sein muß, wenn er ehrlich sein will.“ Darum hielte er für „gut, wenn aus ihnen mehr noch, als es heute geschieht, die Trauer über die Entsagung spräche, die sie üben müssen; jene skurrile Trauer, die an den in die Glasfläche gebannten Erscheinungen haftet. Denn die Hausgerippe sind nicht Selbstzweck, sondern der notwendige Durchgang zu einer Fülle, die keiner Abzüge mehr bedarf und heute nur negativ durch die Trauer bezeugt werden kann.“⁴⁵ (639)

⁴⁴ So Fritz Neumeyer, der eine Affinität solcher offenen Raumgestaltung zu Konzepten Mies van der Rohes vermutet. Vgl. Neumeyer 2016, 239–240.

⁴⁵ Es muss dazu angemerkt werden, dass Kracauers Kritik diesem Ausstellungsobjekt gilt, van der Rohes Barcelona-Pavillon und das Haus Tugendhat in Brünn (beide 1928–1929) hatte er noch nicht vor Augen.

Bibliographie

Quellen

- Balzac, Honoré de. *Das Chagrinleder*. Hg. und Übers. Michael Scheffel. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 5. Hg. Friedhelm Kemp und Claude Pichois. München, Wien: Carl Hanser, 1989.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
- Burckhardt, Jacob. *Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Max Burkhardt*. Bremen: Carl Schünemann, 1965.
- Carus, Carl Gustav. *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen. Erster Band. 2. Aufl. Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1969.
- Carus, Carl Gustav. *Denkwürdigkeiten aus Europa. Mitgeteilt von Carl Gustav Carus, zu einem Lebensbild zusammengestellt von Manfred Schölsser*. Agora. Eine humanistische Schriftenreihe. Hg. Manfred Schölsser und Hans Rolf Ropertz. Band 17/18. Hamburg: Von Schröder, 1963.
- Carus, Carl Gustav. *Natur und Idee*. Katalog. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- Carus, Carl Gustav. *Briefe über Landschaftsmalerei. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*. Faksimiledruck der 2., vermehrten Ausgabe von 1835. Mit einem Nachwort. Hg. Dorothea Kuhn. Heidelberg: Lambert Schneider, 1972.
- Endell, August. *Vom Sehen. Texte 1896–1925. Über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der großen Stadt“*. Berlin, Basel, Boston: Birkhäuser Architektur Bibliothek, 1995.
- Ernst, Johann (Hg.). *Reden des Kaisers. Ansprachen, Predigten und Trinksprüche*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966.
- Geßner, Salomon. „Der Wunsch.“ *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*. Hg. Helmut J. Schneider. Frankfurt a. M.: Insel, 1978: 56–62.
- Haller, Albrecht von. *Die Alpen und andere Gedichte*. Hg. Adalbert Elschenbroich. Stuttgart: Reclam, 2017 [1729].
- Hebbel, Friedrich. *Werke*. Vierter Band. Hg. Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher. München: Carl Hanser, 1966.
- Kracauer, Siegfried. *Essays, Feuilletons, Rezensionen. Band 5.2: 1924–1927*. Hg. Inka Müller-Bach. Unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Andrea Erwig, Vera Bachmann und Stephanie Manske. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. „Also sprach Zarathustra“. *Kritische Studienausgabe*. Band IV. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Rodenberg, Julius. *Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung*. Zweite Auflage. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Schriften*. Bd. 1. Hg. Henning Ritter. München: Ullstein, 1978.
- Schiller, Friedrich und Johann Wolfgang von Goethe. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Erster Band. Briefe der Jahre 1794–1797*. Im Auftrage der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Hg. Siegfried Seidel. München: C.H. Beck, 1984.
- Thomson, Jakob. *Jahreszeiten*. Aus dem Englischen von Ludwig Schubart. Zweite Ausgabe. Hg. und Übers. Ludwig Schubart. Berlin: Christian Friedrich Himgurg, 1796.

- Thomson, James. *Die Jahreszeiten. The Seasons*. Hg. und Übers. Wolfgang Schlüter: Weil am Rhein, Basel: Urs Engeler, 2003.
- Varnhagen von Ense, Karl August. „Aufenthalt in Paris im Jahre 1810“. *Historisches Taschenbuch*. Neue Folge. Sechster Jahrgang. Hg. Friedrich von Raumer. Leipzig: K.A., 1845.
- Whistler, James McNeill. James McNeill Whistler's Zehnuhr-Vorlesung (Ten o' Clock). Deutsch von Theodor Knorr. Straßburg, Burgerverlag 1904.

Forschung

- Blühm, Andreas und Louise Lippincott. *Light!: The Industrial Age 1750–1900: Art & Science, Technology & Society*. London: Thames & Hudson, 2000.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*. 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- Bröcker, Nicola, Gisela Moeller und Christiane Salge (Hg.). *August Endell 1871–1925. Architekt und Formkünstler. Mit zahlreichen Essays und einem Werkverzeichnis August Endells*. Petersberg: Imhof, 2012.
- Brüggemann, Heinz. „Aber schickt keinen Poeten nach London!“ Reinbek: Rowohlt, 1985.
- Buddensieg, Tilman. *Nietzsches Italien. Städte, Gärten, Paläste*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2002.
- David, Helge. *An die Schönheit. August Endells Texte zu Kunst und Ästhetik 1896 bis 1925*. Weimar: VDg, 2008.
- Dorment, Richard und Margaret F. Macdonald. *James McNeill Whistler*. London: Tate Gallery Publications, 1994.
- Imdahl, Max. *Farbe: kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. [2. unveränd. Aufl.]. München: W. Fink, 1988.
- Jacobi, Carol, Elizabeth Jacklin und Hope Kingsley. *Painting with Light: Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*. London: Tate Publishing, 2016.
- Koval, Anne. *Whistler in His Time*. London: Tate Gallery Publications, 1994.
- Lochnan, Katharine, Luce Abélès, John House, Sylvie Patin, Jonathan Ribner, Ian Warrell et al. *Turner, Whistler, Monet*. London: Tate Publishing, 2004.
- Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. 2. Auflage. Berlin: DOM Publishers, 2016.
- Panofsky, Erwin. *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. Hg. von Volker Breidecker. Übers. von Wilhelm Höck. Berlin: Friedenauer Presse, 2002.
- Ritter, Joachim. *Subjektivität: sechs Aufsätze*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004.
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Wellbery, David. „Stimmung“. *Ästhetische Grundbegriffe. Band 5. Postmoderne – Synästhesie*. Hg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart, Weimar: Springer, 2010: 703–730.
- Wölfel, Kurt. „Geh aus, mein Herz“. *Kursorisches über den Spaziergang und seine poetische Praxis*. *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Hg. Axel Gellhaus, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2007: 29–50.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Carl Gustav Carus. *Blick auf Dresden von der Brühlschen Terrasse*, um 1830, Öl auf Leinwand, 28,5 × 21,7 cm. Bpk/ Museum Georg Schäfer Schweinfurt.
- Abb. 2** John Atkinson Grimshaw. *Liverpool Quay by Moonlight*, 1887, Öl auf Leinwand, 61 × 91,4 cm. Tate Gallery London.
- Abb. 3** James McNeill Whistler. *Nocturne: Blue and Silver – Chelsea*, 1871, Öl auf Holzpanel, 50,2 × 60,8 cm. Tate Gallery London.
- Abb. 4** James McNeill Whistler. *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, 1872–1875, Öl auf Leinwand, 68,3 × 51,2 cm. Tate Gallery London.

Sarah Heinz

“That passing glimpse”: Home as Precarious Idyll and the Frictions of Late Nineteenth-Century Bourgeois Subjectivity in Arthur Conan Doyle’s *Sherlock Holmes* Stories

On 11 March 1942, Canadian-American writer Vincent Starrett creates the poem 221B, an homage to the world’s most-renowned literary detective figure, Sherlock Holmes, and his trusty companion and biographer, Dr Watson. Written as a sonnet, that form most famously reserved for expressions of love and adoration, the poem is full of longing for “[t]hat age before the world went all awry” and claims that in this bygone era, “England is England yet, for all our fears” (Starrett, 221B). In this world, Holmes and Watson are “two men of note/ Who never lived and so can never die”, but the poem’s nostalgia for a less complex, more stable past is not only encapsulated by these two men, but even more prominently by the space they (and their narratives) inhabit. The poem’s title firmly establishes 221B Baker Street as the third main protagonist of the world the poem so longingly remembers; this iconic, yet non-existent address and home space in detective fiction’s imaginary London. It therefore spends most of its lines on giving atmospheric descriptions of a city full of fog, gaslight, and hansom cabs, but it also makes very clear that this city only matters as refracted through the windows of 221B. As the poem’s readers, we are thus firmly inside and at home with Holmes and Watson:

A yellow fog swirls past the window-pane
As night descends upon this fabled street:
A lonely hansom splashes through the rain,
The ghostly gas lamps fail at twenty feet.
(Starrett, 221B)

The sonnet’s final two lines then summarize, in the form of a Shakespearean heroic couplet, the overall meaning of the sonnet as a whole, and therefore the world of 221B Baker Street that readers are invited to inhabit, if only for the short moment of reading the poem:

Here, though the world explode, these two survive,
And it is always eighteen ninety-five.
(Starrett, 221B)

The poem's nostalgic tone expresses a deep longing for a bygone time of alleged stability and attempts to arrest the nineteenth century into an eternal present exactly five years before its end. However, the space and time presented here are already on the brink of loss and explosion. The homely home that is Baker Street can only keep on existing because it is an imaginary literary idyll created on the threshold between ages and spaces, between homely interiors and dark outside streets, and between the nineteenth and the twentieth century. The readers themselves (of both Starrett's poem and the Holmes stories) dwell in an insecure and even precarious literary space that offers a respite from the turmoil of their ages in the homely environment of the stories and the poem, but these imaginary homes and their narrative strategies rely on the darkness outside and underneath, as I will show in the following. The Holmes stories and their reading experience thus turn into a freeze frame of hopes and fears at the end of the nineteenth century and beyond, given their lasting popularity and wide readership.

It is this ambivalent threshold position of home spaces and their literary imaginaries in late nineteenth-century British detective fiction that this chapter will scrutinise. As its material, the chapter uses Sir Arthur Conan Doyle's Holmes canon, specifically his early works. These include the first two short novels, *A Study in Scarlet* (first published in *Beeton's Christmas Annual* in 1887) and *The Sign of Four* (first published in the February 1890 edition of *Lippincott's Monthly Magazine*), as well as the short stories from the first collection *The Adventures of Sherlock Holmes* (originally published as single stories in *The Strand Magazine* from July 1891 to June 1892 and then published as a collection later in 1892). These early narratives are positioned at the limbo that Starrett so tellingly identifies at the end of *221B*, and they present, for the first time and to a contemporary readership, the iconic detective figure and his methods that would decisively shape the genre of detective fiction for decades. The key assumption in my close reading of this corpus is that detective fiction around 1900 makes visible the tensions and frictions underlying late nineteenth-century imaginaries of home and the ideals connected to social relationships, forms of dwelling, and home-making practices related to this affective space. Notions of the idyllic frame my analysis, because the genre of idyll and its literary conventions throw into relief a community's and time's specific ideas about the 'good' life through its condensed presentation of natural and therefore idealized social mores and relations within an idealized landscape. As I will show, ideals of home as well as ideas of the idyllic are increasingly questioned as empty and formulaic at the end of the nineteenth century and are specifically targeted in the genre of detective fiction. Accordingly, the mode through which authors of late nineteenth-century detective fiction engage with home as idyll is either irony and pastiche or comes close to open social critique that challenges whether the homes presented in the stories have ever been homely and idyllic in the first place. How-

ever, the stories equally confirm a persisting desire or even aspiration towards inhabiting home as an idyllic safe space. Detective fiction thus opens up a space for both critique and nostalgia, a tension that I claim to be crucial for understanding late nineteenth-century bourgeois subjectivity.

The chapter will first give a short overview of re-assessments of home as an allegedly natural space of idealised social relations in the historical context of Britain around 1900, including how crime fiction and the conventions of idyll tie in with this critique of ideals of home. It will then divide its close reading of the selected Holmes stories and novellas into two parts that zoom in on different aspects of home and idyll. Firstly, Baker Street will be assessed as an idealised, yet precarious home space for Holmes, Watson, and the reader that is partitioned off the dark London streets while relying on the 'darkness' outside in order to create a story. In this context, the chapter also looks more closely at some of the cases and the homes that are presented in these. As the chapter will show here, due to detective fiction's reliance on crime in order to create its specific reading pleasure, the detective and the reader only come into contact with problematic homes that are settings for domestic violence, abuse, fraud, betrayal, or at least interpersonal disappointment. The stories thus shine a light on ideals of the 'homely' home at the centre of late nineteenth-century cultural imaginaries. In a second step, the chapter will then use Watson's love interest Mary Morstan and their story from the 1890 novella *The Sign of Four* to outline the role of gender relations as and within the home, making clear that home is presented as precarious, as a mere "passing glimpse" (Doyle, Sign, 51), in spite of the alleged 'natural' forms that gendered relations and home-making practices might take.

1 Home and/as Idyll in Nineteenth-Century Bourgeois Culture

Idyll could be said to be brought into being through a sense of loss. Classically defined as "eine Veranschaulichung der Idee des guten Lebens und der heilen Welt im begrenzten Ausschnitt kleiner, friedlicher und harmonischer Szenen",¹ idyll necessarily has to present such images of a good, simple life in the mode of the always already gone. As Frei Gerlach has shown, idylls and their concern with a simple, 'good' life therefore contain and order an era's knowledge about itself through that era's longing for an idealized life and self that is projected into

1 Ecker 1998, Sp. 183, quoted in Heller 2018, 19.

an imaginary past.² Much in the same way as Vincent Starrett imagines 221B Baker Street in the poem quoted above, European idylls, specifically since their revival around 1800, turn into a space of reflection and articulation that, via its return to imaginaries of a ‘simpler’ life, comments on bourgeois modernity and phenomena like industrialization, globalization, nationalism, or the empiricism of the natural sciences.³ Towards the end of the nineteenth century, then, idyll has finally taken on the shape of an allegedly obsolete, yet still powerful literary convention, whose ‘afterlife’ condenses what bourgeois society hopes for (but also what it is afraid of): “Sie [Idyllen] eröffnen einen Reflexionsraum, in dem Hoffnungen, vor allem aber Hinter- und Untergründe der Etablierung der bürgerlichen Moderne lesbar werden.”⁴ The happiness that idyll promises, together with its promise of simplicity, familiarity, or even intimacy, offers a form through which bourgeois fears of disorder, complexity, and a loss of control can be managed and affectively worked through.⁵ However, it is exactly this hope and aspiration towards simplicity and familiarity that exposes the generic conventions and motifs of idyll to parody, ridicule, or even the accusation of hypocrisy: “Die realistische Literatur zitiert und kommentiert Idyllen als vergangene, unzeitgemäße Form, reflektiert damit aber zugleich eigene, gegenwärtige Wünsche und Vorstellungen und weist sie als Teil eines wohl anthropologisch zu verstehenden Imaginären aus.”⁶ In spite of its reputation as a dated, outmoded literary form, idyll thus contains a complex and contradictory utopianism that might be directed at a nostalgic past, but that still helps readers to deal with their complex present and imagine potential futures.⁷

Interestingly, idyll shares this ambivalent position between rejection and aspiration with another ideal that was assessed as increasingly precarious at the end of the nineteenth century: home. Like idyll, home is brought into being through naturalized ideas of a ‘good’ life, but these imaginaries of the ideal home are equally in crisis around 1900. In Britain specifically, home and ideals of domesticity are under pressure from multiple sides. Women fight for suffrage and legal rights in the context of children’s custody and divorce, thus touching upon

2 See Frei Gerlach 2021, 170.

3 See Frei Gerlach 2021, 168.

4 Frei Gerlach 2021, 170.

5 For this assessment of a poetics of affect, see Meyer-Sickendiek 2005, 335–376.

6 Frei Gerlach 2021, 192.

7 In that sense, idyll and utopia both relate to possible futures envisioned in the past that are in need of preservation, see Heller 2018, 19–22. For the connection of idyll and utopia, see also Rohner and Winkler 2022. See also the topos of idyll as ‘back to the future’ as discussed in Jablonski 2019, 45–49.

the basis of home and family as patriarchal institutions and presenting the idea of the 'new woman'.⁸ In tandem with this questioning of allegedly natural gender relations in heteronormative marriages and homes, an increasing scrutiny of male-male relations can be detected in public discourse. At the end of the nineteenth century and specifically during the 1890s, contemporary commentators perceived an "acute 'crisis of masculinity'" that was described in medical terms as a "male malaise" to be solved via multiple instructional manuals published on the matter.⁹ The Oscar Wilde trial of 1895 is probably the most obvious indication of this late Victorian obsession with (male) sexual mores that made tangible the mainstream public's sense of threat as well as fascination.¹⁰ At the same time, socialist and anarchist groups called for a reform of labour, its payment, and of housing, leading to riots and protests across the country, while on the international stage, the colonies were rife with resistance and wars, including the Indian Mutiny of 1857–1859 or the battle of Maiwand in 1880, both of which feature as key events in the early Holmes stories that leave their male protagonists defeated, scarred, or even permanently invalid.¹¹ Homes within Britain as well as Britain as a home therefore seemed to be on the brink of disaster (if seen through a white, heteronormative, patriarchal, middle-class perspective) or at least on the brink of a potential new order that would change what a 'homely' home in Britain might be imagined as.

These tensions at the end of the nineteenth century do not come out of the blue, though. Imaginaries of home and/as idyll rather explicate signs of already existing tensions and contradictions within bourgeois culture that had been building up all through the long nineteenth century. The key source of these tensions is the ascendancy of the middle class as 'the' naturalised way of life of a generalised 'modern' subject.¹² As Andreas Reckwitz outlines, early bourgeois culture in the eighteenth century was organized around the codes of morality, sovereignty, and autonomy. In its ideal form, the actions, thoughts, and relations of the bourgeois subject were transparent (i. e. front- and backstage self were the same), purposeful (i. e. aimed towards a specific and rational end in an occupational identity derived from work), and moderate (i. e. oriented towards control and necessity).¹³ In the nineteenth-century version of bourgeois subject culture, major continuities with the eighteenth century can be found. The codes and practices of the middle classes,

8 See Kestner 1997, 6.

9 Brod 1987, 47.

10 See Maynard 2002, 544.

11 See Kestner 1997, 11–12.

12 The following discussion of late bourgeois subjectivity relies on Andreas Reckwitz' study *Das hybride Subjekt*, published in 2012.

13 See Reckwitz 2012, 97–105, 203.

initially only cultural niches, are transformed into a hegemonic subject culture with its own, dominant institutions, chief among them the middle-class family and its sense of gendered order that is externalized in the middle-class home.¹⁴ The bourgeois model of the moral, sovereign subject turns into a universal horizon for ‘modern’ man in general, and formerly specific practices of work, intimate relations, as well as forms of homemaking are established as seemingly universal and natural to the human condition. However, the nineteenth century increasingly transforms the eighteenth-century code of morality and its ideal of a natural transparency into a formalised sense of respectability. This code of respectability necessitates the control of all expressions of the bourgeois subject, its body, and its environments such as the home according to a socially established decorum and sense of etiquette.¹⁵ The nineteenth-century version of the bourgeois subject is therefore defined via its propriety, and this propriety is increasingly a question of form.¹⁶ This formalised character creates a fundamental problem for bourgeois subjectivity because it turns propriety into a dangerously artificial performance rather than the free expression of an inner quality or character that had been so decisive for the earlier bourgeois ideal of a transparent ‘human nature’.¹⁷ In effect, late bourgeois subject culture has to deny and cover up the emerging gap between formalised respectability and older, still relevant ideals of transparency, and it unintendedly develops unstable borders between seeming and being that have to be constantly kept in a precarious balance.¹⁸

Home design, home-making practices, and social relations within the middle-class home reflect this precarious balance that late nineteenth-century bourgeois subject culture had to manage. With increasing industrialisation comes urbanisation and the separation of public and private spheres that takes on a specifically gendered momentum in the socio-spatial separation of work and home, culminating in the Victorian middle-class ideology of the separate spheres and the ideal of the ‘angel in the house’.¹⁹ These developments and ideologies are spatialised in the ideal of ‘the suburban home’, a detached or semi-detached house on the leafy

14 Reckwitz 2012, 242.

15 Reckwitz 2012, 253.

16 See Reckwitz 2012, 243.

17 This quandary has created the lasting sense of Victorian culture as shaped by double standards and hypocrisy, see Joyce 2007, 148.

18 Reckwitz 2012, 272.

19 On the cultural ideal of the separate spheres, see Adams and Coltrane 2005; on the ‘angel in the house’, see the classical study by Basch 1974. That both of these ideologies were only economically feasible for middle- or upper-class women and families has been shown in research on working-class women, making the working classes an undesirable ‘other’ also in terms of their gender relations and home-making practices, see Fest 2009.

outskirts of cities (and distinct from the crowded housing conditions in the cities that were explicitly assessed as unhomey or even dangerous, both in social and medical terms). Such suburban houses were (and still are) constructed as 'real' or 'homely' homes, because they are constructed as a respite from work, a site of domestic comfort, an ideal setting for a 'good' childhood, a sanctuary for the most private self and its intimate relations, as well as a space for reproduction (of the family, but also of social mores, individual health, and economic power).²⁰ These ideas of home are, like the bourgeois subject itself, naturalised into a universal setting for 'modern' social relations and the ideal setting for a modern 'good' life that translate into ideals of a 'homely' home. This naturalisation was so embedded in people's understanding of home that in the eighteenth and nineteenth century, home became "almost synonymous" with private life,²¹ and "the domestic interior [became] crucial to support this intimate, protected, and positive realm of experience".²² The suburban house-as-home therefore turns into a modern form of idyll where people can simply be themselves, at peace with themselves and each other, and where they can, in Ernst Bloch's famous triad, experience an arcadian sense of "Freundlichkeit, Friedlichkeit, Menschlichkeit".²³

Given the mapping of bourgeois subject culture onto middle-class ideas of home, it is obvious that these forms of dwelling and their social and affective structures come under scrutiny if this 'modern' subjectivity and its naturalisation become precarious. Consequently, cultural imaginaries of home around 1900 increasingly zoom in on the practices through which homes are brought into being and sustained, instead of simply depicting idealised idyllic home spaces that the reader should aspire to. As a consequence, literary imaginaries of home become brittle, and idyllic depictions of marital or parental love, sanctuary, or privacy are exposed as deceptive front stages under which lurk violence and threat. Home is shown to be a construction and fabrication not of a general or natural, but a specifically bourgeois way of life that is shaped by very specific values and ideals and that can only be sustained through economic exploitation. Narratives about home and homemaking therefore increasingly make visible that late Victorian ideas of homeliness are a "materialisation of dominant ideologies of home that privilege heteronormative families, the middle class, and whiteness".²⁴ Accordingly, these cultural imaginaries make explicit that and how (much) this con-

²⁰ On the persistent ideal of the owner-occupied, detached house in the British cultural imaginary, see Heinz 2022.

²¹ Benjamin 2002, 221.

²² Blunt/Dowling 2022, 143.

²³ Bloch 1976, 6.

²⁴ Blunt/Dowling 2022, 102.

struction of the idyllic ‘homely’ home necessarily relies on its allegedly external others: servants and their domestic labour, wives and children as relative beings, as well as colonial and working-class others whose exploitation enable ‘homely’ practices of consumption, for example of tea, candy, or cotton clothing.²⁵ Home is therefore shown to be not a natural idyll but a work under constant production and reproduction that is dependent on those it allegedly excludes as well as potentially harmful to those it seems to include. With this assessment comes a sense of the ‘dark’ side of home and home’s social relations that is most pronounced in the cultural representation of adultery, abuse, domestic violence (both physical and psychological), unpaid labour, and exploitation. Crime fiction and specifically its most successful subgenre around 1900, detective fiction, make this ‘underbelly’ of the bourgeois home one of its key topics, as I will show in the following close readings of the early Holmes canon, and it outlines that the idyllic middle-class home must be read as a “Mordgeschichte”.²⁶

2 Investigating Idyll: Home as Crime Scene

In the Holmes canon, home spaces are both sites for dealing with crime and scenes of crime. I argue that this is typical of detective fiction, because the genre represents home spaces and bourgeois family relations in order to scrutinize allegedly universal, positive ideas and ideals of homeliness. More often than not, the real danger therefore comes from within the family circle the detective has to enter and investigate, rather than from a threatening outsider.²⁷ At the same time, the act of detection promises a resolution for the victims within the stories

25 In this context, see Stuart Hall’s famous statement about the reliance of English national identity on colonialism and slavery: “I am the sugar at the bottom of the English cup of tea. I am the sweet tooth, the sugar plantations that rotted generations of English children’s teeth. There are thousands of others beside me that are, you know, the cup of tea itself [. . .] Because they don’t grow it in Lancashire, you know [. . .] This is the symbolization of English identity – I mean, what does anybody in the world know about an English person except that they can’t get through the day without a cup of tea? Where does it come from? Ceylon – Sri Lanka, India. That is the outside history that is inside the history of the English. There is no English history without that other history.” Hall 2018, 70. Again, this stresses that a sense of homeliness and homeland is only enabled via a history of the destruction and loss of other people’s homes and their exploitation.

26 Frei Gerlach 2021, 173. On this constellation of idyll als “Mordgeschichte”, see Frei Gerlach’s contribution in this volume.

27 This is a tendency in crime fiction that has most recently been condensed in the subgenre of domestic noir, defined as crime fiction that “takes place primarily in homes and workplaces, concerns itself largely (but not exclusively) with the female experience, is based around relation-

as well as for the reader in the conclusion of each serialised story, if only until the moment when the detective begins the next case and the reader begins the next story with them. Home is thus both questioned and temporarily 'saved', at least within the boundaries of each contained short story or short novel, and it is always on the brink of being lost or destroyed.

For the Holmes canon, 221B Baker Street takes a key function here as both the home of the detective as well as the starting point of each adventure. As Holmes explains to Watson in the first short novel, *A Study in Scarlet*, he rarely has to leave his lodgings to solve a case. Crime is brought to Holmes by his many different clients, while he is comfortably seated in his favourite armchair: "I listen to their story, they listen to my comments, and then I pocket my fee." (Doyle, *Scarlet*, 21) As Watson incredulously repeats: "[. . .] without leaving your room you can unravel some knot which other men can make nothing of". (Doyle, *Scarlet*, 21) Accordingly, most of the short stories, and definitely the most famous ones, begin in the sitting room of Baker Street with a client arriving with their story and their plight, making the Baker Street apartment "the centre of Holmes' life" as well as the site to which every story returns in the end, even if Holmes needs to leave the house or even London: "Thus the forays to country houses, the suburbs, rural pastoral or wilderness and the provinces are necessary excursions with a return to London to be made as soon as possible."²⁸ Much like Starrett imagines in the poem *221B*, crime is addressed and solved from the cosiness of the Baker Street apartment. Home thus seems to be an idyllic space of comfort and safety that is even the source of resolution and justice for many of the detective's clients.

However, both Baker Street and the home places that Holmes investigates are clearly entangled with crime and violence much more tightly than the beginnings and endings of the stories might reveal. Watson is the one outlining this for the reader when he passes Baker Street at the beginning of the famous first *Strand* story, *A Scandal in Bohemia* (first published in June 1891). Here, Watson has already left his shared lodgings with Holmes and has moved into his own home with his new wife, Mary Morstan, the client of the previous short novel *The Sign of Four*. In line with bourgeois ideas of the 'homely' home and middle-class marriage, Watson begins the story by describing his "complete happiness" and his "home-centred interests" which he contrasts to Holmes' irregular and unmar-

ships and takes as its base a broadly feminist view that the domestic sphere is a challenging and sometimes dangerous prospect for its inhabitants", Crouch 2013, n.pag. What domestic noir has made more than explicit since the 2000s can therefore already be found in detective fiction around 1900 (or even before that).

²⁸ Keefe 2015, 118.

ried lifestyle divided between “cocaine and ambition”. (Doyle, *New Annotated Sherlock Holmes*, Vol. 1, 6) However, just a few lines after stressing his married happiness and homely home, Watson describes how he passes his former Baker Street lodgings where Holmes still resides. The passage is instructive in its ambivalence and its blurring of the borders of home, marriage, and crime:

As I passed the well-remembered door, which must always be associated in my mind with my wooing, and with the dark incidents of the Study in Scarlet, I was seized with a keen desire to see Holmes again [. . .]. His rooms were brilliantly lit, and, even as I looked up, I saw his tall, spare figure pass twice in a dark silhouette against the blind. [. . .] To me who knew his every mood and habit, his attitude and manner told their own story. [. . .] I rang the bell, and was shown up to the chamber which had formerly been in part my own. (Doyle, *New Annotated Sherlock Holmes*, Vol. 1, 6)

Watson starts this important passage with his wooing of Mary Morstan in *The Sign of Four* and his first case with Holmes (related to the reader in the very first short novel, *A Study in Scarlet*). He thus combines two intensely remembered moments of initiation that started two lasting intimate relations and connects them with the simple copula ‘and’. However, his choice of words in the following sentences completely blank out his wife and his “complete happiness” in marriage (Doyle, *New Annotated Sherlock Holmes*, Vol. 1, 6), turning his full attention onto his former companion. Rather than thinking about his married bliss, Watson is “seized with a keen desire” to see Holmes, he knows “his every mood and habit”, and his longing gaze up at the windows feels very much like that of someone stalking an object of love. His possessive claim to the “chamber which had formerly been in part my own” strengthens this impression of a nostalgia for a time in which his friendship with Holmes was intimate in terms of a mental, temporal, and spatial closeness that is now gone. Baker Street turns into an idyllic site of former memories and it definitely is a home space for Watson that he longs to return to, but in contrast to a yearning for a lost safety and comfort in a bourgeois homely home, it is the loss of danger, crime, and adventure that Watson is experiencing here.²⁹ He is therefore not that different from his friend Holmes, who is restless, irritable, and prone towards drug abuse when not working on a case.³⁰ In spite of Watson’s protestations about his ‘home-centred interests’ at the beginning of the story, Baker Street only feels homely when it leads towards un-

²⁹ This craving of Watson for danger and adventure has more recently been used in BBC’s television adaptation *Sherlock* (2010–2017) and its re-visioning of Watson as a main character rather than mere sidekick.

³⁰ For an analysis of the famous cocaine scene at the beginning of *The Sign of Four* and Holmes’ drug abuse, see McLaughlin 2000, 54–55. See also Keep/Randall 1999.

homely, unsettling adventures that uncover the violence and deception underneath the bourgeois Victorian idyll. Watson's nostalgic reminiscences at the beginning of the quoted passage thus make clear that Baker Street is not a home for Watson because it is a private sanctuary isolated from crime. It rather is a homely space of longing and nostalgia exactly because it has led to and has been a setting for crime.

In that sense, Watson, as in so many other ways, stands in for the reader who might look forward to the resolution or even the restoration of bourgeois order at the end of each story, but who equally longs for the next crime and the next investigation in the Holmes series. Contemporary readers of the *Strand* stories famously protested when Doyle killed off his famous detective in *The Final Problem* (published in 1893), and Doyle was more or less forced to revive his famous protagonist in 1901 with the novella *The Hound of the Baskervilles*.³¹ Like Holmes' cocaine bottle or his need for the next case (and the next crime) as soon as order has been re-established, the reading of detective fiction is a "guilty pleasure" that depends upon chaos and crime to continue,³² and, I would argue, it thus offers a home and a sense of containment for Watson's and the reader's engagement with crime. The pleasure that reading serialized detective fiction gives to the recipient thus underlines the unstable border between home and crime: while we get the feeling that order can be (and has been) re-established within the single story, the series' open-ended structure provides us with the necessary 'fix' for our addiction and opens the way for more chaos, crime, and ever more investigations. Like Watson, we therefore leave and return to Baker Street time and time again in an endless (and addictive) process. It is only logical, then, that the three activities that Holmes indulges in at the beginning of *The Sign of Four* are a mirror of our readerly pleasure: "taking a drug, being a detective, reading a book".³³ The reader's, Watson's, as well as Holmes' desire for thrill and crime and our simultaneous need for its soothing containment form the inescapable structural ambivalence at the heart of the genre and mirror the frictions of late bourgeois ideals of home.

Home is not only an ambivalent space for Watson and Holmes, though. In much more explicit fashion and much less playfully as for the reader, home is a crime scene and a source of threat and danger for many of the clients represented in the canon. In the cases presented by these very different people from all walks of life in Doyle's 56 short stories and four novellas, home spaces are more often than not dangerous and cheerless places, no matter whether they are

³¹ See Priestman 2003, 43.

³² Priestman 2003, 1.

³³ Thomas 1999, 2.

grand upper middle-class mansions or small working-class abodes. This is also independent of the location of these homes. No matter whether in the city or the country, home spaces are potential scenes of crime for Holmes (and he is right most of the times, as can be expected in detective fiction). The short story *The Copper Beeches*, first published in *The Strand* in June 1892, is a good example for this sense of home as crime scene. The case is concerned with a man who kills his wife and imprisons his daughter in their family home in order to avoid her marrying and leaving with her mother's fortune. While on their way to their client, Watson admires "the little red and grey roofs of the farm-steadings peep[ing] out from amid the light green of the new foliage" through the train window, and he exclaims, "with all the enthusiasm of a man fresh from the fogs of Baker Street": "Are they not fresh and beautiful?" (Doyle, *New Annotated Sherlock Holmes*, Vol. 1, 363). Holmes' elaborate answer to Watson's enthusiasm stresses the detective's wariness of such a nostalgic sense of idyllic country homes:

You look at these scattered houses, and you are impressed by their beauty. I look at them, and the only thought which comes to me is a feeling of their isolation and of the impunity with which crime may be committed there. [. . .] They always fill me with a certain horror. It is my belief, Watson, founded upon my experience, that the lowest and vilest alleys in London do not present a more dreadful record of sin than does the smiling and beautiful countryside. [. . .] Think of the deeds of hellish cruelty, the hidden wickedness which may go on, year in, year out, in such places, and none the wiser. (Doyle, *New Annotated Sherlock Holmes*, Vol. 1, 363)

It is exactly such a "hidden wickedness" that Watson and Holmes will find in the stately country mansion they are heading towards. Violet Hunter, the governess at the Copper Beeches, but especially Alice Rucastle, the imprisoned daughter of the house, are victims of the kind of "hellish cruelty" that Holmes predicts on the train. This is also reflected in the use of main words. Apart from personal names and forms of address like 'Mr' and 'Miss', the four nouns most recurrently used in *The Copper Beeches* are (in the order of their frequency) 'man', 'door', 'room', and 'house', with the verbs 'know', 'see', and 'look' in addition.³⁴ This stresses how home is shaped by the patriarchal dynamics within, making the house with its (often locked) doors and rooms a space of hiding and deception as well as male power. At the same time, the doors and rooms are something the detective (and the readers) want to look behind in order to know what is happening beyond and underneath the deceptive frontstages of the bourgeois family and its middle-class

³⁴ The frequencies for each word are: 'man' (33 times), 'door' (28 times), 'room' (18 times), 'house' (16 times), 'know' (19 times), 'see' and 'look' (both 17 times). The overall word count of the short story is 9943 words.

obsession with decorum and etiquette. What becomes obvious then, is that “the worst things that take place [. . .] happen around, and because of, family, particularly parents”, stressing the “sense of the psychological and physical horrors inflicted by families”.³⁵

The Holmes canon features multiple examples of other unmarried young women in situations similar to Alice Rucastle, whose position on the threshold of two gendered bourgeois identities (that of being a daughter in one family and becoming a wife in a second one) provokes what secondary literature has called an “incestuous/economic transgression” on the side of intimate relations or family members.³⁶ In order to keep the economic capital that these young women (or their husbands) would gain control over after marriage, protagonists like Helen Stoner in *The Adventure of the Speckled Band* (1892) or Mary Sutherland in *A Case of Identity* (1891) are threatened or tricked by their fathers or stepfathers, while women like Violet Smith in *The Solitary Cyclist* (1903) are forced into marriage or wooed only for their money, as Violet DeMerville in *The Illustrious Client* (1924). In all these stories, men as fathers and husbands (and sometimes as both in one, as in *A Case of Identity*) use violence, deception, and murder to affirm patriarchal control over women and property and, in effect, over women as property.³⁷ Home is the ideal setting for them to realize their plans because it gives them unlimited control over other people's lives.³⁸ Given that women, and especially wives, were tasked with the role of the ‘angel in the house’ within their separate domestic sphere, this lack of control of women over ‘their’ sphere is all the more problematic. Women were expected to ‘make’ a homely home for others without having a place or control within the homes they were making. In their sometimes shocking explicitness, the short stories make the consequences of this lack of control more than obvious. In its problematisation of home spaces and relations, the canon therefore explicates that women and home are property and, in effect, part of middle-class men's socio-economic power, with the bourgeois ideal of ‘proper’ homely homes and separate spheres as an empty frontstage. Watson's initial notion of idyllic country homes is thus exposed as a dangerous fiction or even

³⁵ Cliff 2021, 16.

³⁶ Kestner 1997, 18.

³⁷ See Hennessy/Mohan 1994; Denenholz Morse 2007, 189–190.

³⁸ It is telling here that home is also a place of threat for servants and animals in the canon, and Dr Roylott in *The Adventure of the Speckled Band* has not only killed one of his stepdaughters and is trying to kill the second one, but has also beat his native butler to death while he was in India, and is mistreating the animals that he has brought with him from India to his mansion in England. The canon is therefore vocal on the many different vulnerable groups exposed to rather than saved from (male, white) violence within the home.

cover-up for the horrors that may be visited upon weaker or dependent people within such home spaces. Bourgeois institutions like the patriarchal family are no safe framework for a good life, but rather give violent men the kind of horrible impunity that Holmes is so keenly aware of.

3 Happy Unions and the Fault Lines of the Bourgeois Home

Before concluding the paper, I want to shortly visit one of the few happy unions in the canon that is represented in the early phase of the Holmes stories: Watson's relationship to Mary Morstan, the woman he meets in the second short novel *The Sign of Four* and marries before the events of *A Scandal in Bohemia*. At first glance, Mary Morstan directly corresponds to the ideal of the moral guardian of domesticity who offers a space of respite from the dangers of the public sphere. She thus embodies a potential 'good' home for Watson and turns into everything an unmarried white, middle-class gentleman might wish for in the logics of nineteenth-century bourgeois culture. Nowhere in the canon does this become more obvious than in the scene in which Watson escorts Mary Morstan back to her home after they have found out about Bartholomew Sholto's murder at Pondicherry Lodge. In the cab, Mary bursts into a "passion of weeping" although beforehand she had been "bright and placid" while consoling the Sholto's frightened housekeeper. Watson explains this with the "angelic fashion of women", who bear "trouble with a calm face as long as there was someone weaker than herself to support". (Doyle, *Sign of Four*, 50) While the men of the short stories discussed above use other people's weakness to control, threaten, or even kill them, Mary's 'angelic' nature makes her protect and care for those weaker than her, an idealisation that makes her both homely and attractive for Watson. At the same time, Mary's relative weakness puts Watson into a position of strength and creates a sense of dominant masculinity that Watson explicitly voices when thinking about his attraction towards Mary that he, as a gentleman, may not express in this situation: "She was weak and helpless, shaken in mind and nerve. It was to take her at a disadvantage to obtrude love upon her at such a time". (Doyle, *Sign of Four*, 50) When Watson drops her off at her house and looks back, his description of the sight offered to him neatly projects stereotypes of idealised bourgeois domesticity onto the home space that Mary occupies:

I still seem to see that little group on the step – the two graceful, clinging figures, the half-opened door, the hall-light shining through stained glass, the barometer, and the bright

stair-rods. It was soothing to catch even that passing glimpse of a tranquil English home in the midst of the wild, dark business which had absorbed us. (Doyle, *Sign of Four*, 51)

In this description, the ideology of the separate spheres and the feminisation of home is blatantly obvious in the narrative use of binary oppositions: the shining hall-light that frames the women like a saint's halo versus the dark business of the men; the little group of two clinging women versus the lone Watson; the domestic tranquillity of the English home versus the wilderness that Watson has to venture into; and, finally, the signs of civilization and Englishness (the stained glass, the barometer, the stair-rods) versus the wild bleakness of the silent streets of London which are described as a labyrinth later on.³⁹ These oppositions make clear that this description of Mary's home space is not only connected to an idealization of domesticity as the 'natural' sphere of women, but with an intensely middle-class space that is different from both the dark and sprawling mansion of the upper middle-class Sholtos and the run-down working-class "row of shabby, two-storeyed brick houses in the lower quarter of Lambeth", which Watson visits next. (Doyle, *Sign of Four*, 51) Through her behaviour and the home space she occupies, Mary Morstan is thus shown to be an ideal homemaker for someone like Watson, because she will be able to create and sustain the 'good', homely home naturalised in nineteenth-century bourgeois discourses of idyllic comfort and privacy.

In such descriptions, femininity is combined with a sense of middle-class Englishness and its leading code of respectability. The notion of the bourgeois self as 'the' human subject thus intersectionally links 'race', class, and gender into a normalized position and its 'natural' dispositions. This is typical for nineteenth-century discourses of intimacy and domesticity, which became a key point in colonial systems of knowledge and power: "as domestic space became racialized, colonial space became domesticated".⁴⁰ 'Race', gender, sexuality, and ideas of home and domesticity control and define each other and keep at bay what needs to be subjected to the white man's spirit and enterprise. Even within this tranquil scene of Mary Morstan on the doorsteps of her home, control and violence is therefore more than implicated. What is more, though, is that the idyllic home that Mary might be able to offer to Watson is a mere passing glimpse in-between the "dark business" that has tellingly "absorbed" the men (and the reader with them). As discussed above, given his later longing for Baker Street and the "dark incidents" his old home tends to engender, it might not even *be* more than such a 'passing glimpse' that Watson is looking for. It is therefore logical that Mary Mor-

³⁹ For the related motif of the 'urban jungle' in this context, see McLaughlin 2000, 59.

⁴⁰ McClintock 1995, 36.

stan is rarely mentioned in the canon after *The Sign of Four* and that even her death, which occurs at an unspecified point between *The Final Problem* and *The Adventure of the Empty House*, is touched upon only briefly. The key events in Watson's and Mary's relationship, i. e. their marriage and Mary's death, as much as their everyday life as a happily married couple happen off-stage, a fact that again stresses that happy or homely homes are not what detective fiction is actually interested in.

4 Conclusion: Tranquil English Homes and Half-Opened Doors

The Holmes canon is full of depictions of home spaces and the social relations and home-making practices within them. Detective fiction therefore shares bourgeois culture's concern with home as a sphere where social mores, cultural imaginaries, as well as economic capital and power are produced and reproduced. As discussed in the chapter, late nineteenth-century imaginaries naturalize middle-class ideas of home as the universal model for a good life, along the lines of idyll as a 'heile Welt' in the state of human nature. Such idyllic notions of home express and make tangible a sense of bourgeois subjectivity as 'the' naturalised way of life of a generalised 'modern' subject. However, detective fiction zooms in on the underlying frictions and the deceptive back stages of this 'modern' subjectivity, showing the brutal, sometimes even fatal consequences of the power relations inherent in the 'good' homes of its middle-class protagonists. This constant series of problematic homes in the 56 short stories and four short novels written by Doyle make explicit what might also be happening in all those allegedly 'happy' homes around the country that the detective (and therefore the reader) do *not* get to see.

If we then look at the structure of reception that the serialised publication of detective fiction, and the Holmes canon specifically, presuppose, this critical concern with middle-class ideas of homely homes takes on an added dimension. As analysed in both Watson's and the readers' need for crime, disorder, and violence, a good, simple life full of earnest human connection, friendliness, and peace do not create a story we are interested in, and it is exactly this friendliness and peace that Watson's and Mary's story skirts in just a few sentences. Watson might emphasize his 'home-centred interests' and 'complete happiness', but beyond these short protestations, we get no glimpse of his happy marriage or everyday life in the canon. The naturalised 'good' home of the bourgeois subject remains a blind spot, a vanishing reference point that remains a mere passing glimpse and half-opened door

for both Watson and the reader. To return to Vincent Starrett's poem *221B* shortly, it may always be 1895 and we may be comfortably seated inside the Baker Street apartment, but without the fog and the darkness outside, this cosy home is no home at all. Detective fiction thus both represents and undermines ideas of a contained, homely home as part of its engagement with nineteenth-century bourgeois ideas of an idyllic, good life.

Bibliography

Primary Sources

- Doyle, Arthur Conan. *The New Annotated Sherlock Holmes*. Ed. with Notes by Leslie S. Klinger. 2 vols. New York and London: W.W. Norton, 2005.
- Doyle, Arthur Conan. *A Study in Scarlet*. 1887. London: Penguin, 2001.
- Doyle, Arthur Conan. *The Sign of Four*. 1890. London: Penguin, 2001.
- Starrett, Vincent. "221B". *allpoetry*. <https://allpoetry.com/poem/8599039-221b-by-Vincent-Starrett>. Website 1999– (17 July 2023).

Secondary Sources

- Adams, Michele, and Scott Coltrane. "The Cultural Ideal of Separate Spheres". *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Eds. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn, and Raewyn Connell. London: Sage, 2005: 231–232.
- Basch, Françoise. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel*. New York: Schocken Books, 1974.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press, [1982] 2002.
- Bloch, Ernst. "Arkadien und Utopien". *Europäische Bukolik und Georgik*. Ed. Klaus Garber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976: 1–7.
- Blunt, Alison, and Robyn Dowling. *Home*. 2nd Edition. London and New York: Routledge, 2022.
- Brod, Harry. "The Case for Men's Studies". *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Ed. Harry Brod. Boston: Allen & Unwin, 1987: 39–62.
- Cliff, Brian. "At Home in Irish Crime Fiction". *Clues: A Journal of Detection* 39.1 (2021): 13–23.
- Crouch, Julia. "Genre Bender". *JuliaCrouch.co.uk*. <http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender>. Weblog 25 Aug. 2013 (23 July 2023).
- Denenholz Morse, Deborah. "'The Mark of the Beast': Animals as Sites of Imperial Encounter from *Wuthering Heights* to *Green Mansions*". *Victorian Animal Dreams: Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Eds. Deborah Denenholz Morse and Martin A. Danahay. Aldershot: Ashgate, 2007: 181–200.
- Ecker, Hans-Peter. "Idylle". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 4: Hu – K. Ed. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer, 1998: Sp. 183–202.

- Fest, Kerstin. "Angels in the House or Girl Power: Working Women in Nineteenth-Century Novels and Contemporary Chick Lit". *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 38.1 (2009): 43–62.
- Frei Gerlach, Franziska. "Zunehmend raffiniert: Vom Nachleben der Idyllen-Süße in Birnen und Zucker bei Voß, Jean Paul, Fontane und Raabe". *Zeiten der Materie: Verflechtungen temporaler Existenzformen in Wissenschaft und Literatur (1770–1900)*. Ed. Alexander Kling and Jana Schuster. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2021: 167–193.
- Hall, Stuart. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities". *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora*. Ed. David Morley. New York: Duke University Press, 2018: 63–82.
- Heinz, Sarah. "Whose House is this? Everyday Bordering and the Intersection of Home and Nation in British Property-Themed Television Shows". *Journal for the Study of British Cultures* 29.1 (2022): 19–34.
- Heller, Jakob Christoph. *Masken der Natur. Zur Transformation des Hirtengedichts im 18. Jahrhundert*. Leiden: Brill, 2018.
- Hennessy, Rosemary, and Rajeswari Mohan. "'The Speckled Band': The Construction of Women in a Popular Text of Empire". *Sherlock Holmes: The Major Stories with Contemporary Critical Essays*. Ed. John A. Hodgson. New York: Bedford Books, 1994: 389–401.
- Jablonski, Nils. *Idylle: Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Stuttgart: Metzler, 2019.
- Joyce, Simon. *The Victorians in the Rearview Mirror*. Athens: Ohio UP, 2007.
- Keefe, John. Review of "Arthur Conan Doyle, *Sherlock Holmes*, DVD Box set, 4 discs, London: BBC/BFI, 2015". *The Literary London Journal* 12.1–2 (2015): 116–119.
- Keep, Christopher, and Don Randall. "Addiction, Empire, and Narrative in Arthur Conan Doyle's *The Sign of Four*". *Novel: A Forum on Fiction* 32.2 (1999): 207–221.
- Kestner, Joseph A. *Sherlock's Men: Masculinity, Conan Doyle, and Cultural History*. Aldershot: Ashgate, 1997.
- Maynard, John. "Sexuality and Love". *A Companion to Victorian Poetry*. Eds. Richard Cronin, Alison Chapman, and Antony H. Harrison. Oxford: Blackwell, 2002: 543–566.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge, 1995.
- McLaughlin, Joseph. *Writing the Urban Jungle: Reading Empire in London from Doyle to Eliot*. Charlottesville: UP of Virginia, 2000.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. *Affektpoetik: Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.
- Priestman, Martin. "Introduction: Crime Fiction and Detective Fiction". *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge: UP, 2003: 1–6.
- Reckwitz, Andreas. *Das hybride Subjekt: Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. 2nd Edition. Weilerswist: Velbrück, 2012.
- Rohner, Melanie, and Markus Winkler. "Die Idylle als Vehikel von Kulturkritik und Gemeinschaftsutopie im 18. Jahrhundert". *Handbuch Idylle*. Ed. Jan Gerstner, Jakob C. Heller, and Christian Schmitt. Berlin: Metzler, 2022: 143–148.
- Thomas, Ronald R. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: UP, 1999.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Heinz Brüggemann ist emeritierter Professor für Neuere deutsche Literatur und Theorie der Literatur an der Universität Hannover.

Christine Brunner ist Doktorandin in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft an der Universität Zürich.

Franziska Frei Gerlach ist Titularprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich.

Jan Gerstner ist Lektor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bremen.

Sarah Heinz ist Professorin für Anglophone Literaturen an der Universität Wien.

Christine Lötscher ist Professorin für Populäre Literaturen und Medien mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendmedien an der Universität Zürich.

Klaus Müller-Wille ist Professor für Nordische Philologie an der Universität Zürich.

Helmut Pfothhauer ist emeritierter Professor für Literaturgeschichte an der Universität Würzburg.

Sabine Schneider ist Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Zürich.

Barbara Thums ist Professorin für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Mainz.

Reinhard Wegner ist emeritierter Professor für neuere Kunstgeschichte an der Universität Jena.

Irina Wutsdorff ist Professorin für Slavistik an der Universität Münster.

Daniel Wyss ist Slavist und Doktorand in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft an der Universität Zürich.

Evi Zemanek ist Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Tübingen.

