



GUNTER E. GRIMM

## **Autorenbilder**

Funktionen – Ikonographie – Rezitation

V o r b l a t t

### **Publikation**

Zweitpublikation nach einer Erstpublikation auf der gelöschten Homepage der Gerhard Mercator-Universität Duisburg.

Vorlage: Datei des Autors

URL: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm\\_autorenbilder.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_autorenbilder.pdf)

Eingestellt am 10. November 2007

### **Autor**

Prof. Dr. Gunter E. Grimm  
Universität Duisburg-Essen,  
Fachbereich Geisteswissenschaften, Germanistik  
Lotharstr. 65 47057 Duisburg

E-Mailadresse: [gunter.grimm@uni-due.de](mailto:gunter.grimm@uni-due.de)

Homepage: <<http://www.lsf.uni-due.de/lsf/rds?state=wsearchv&search=4&personal.pid=799>>

### **Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter dem Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Gunter E. Grimm: Autorenbilder. Funktionen – Ikonographie – Rezitation.

In: Goethezeitportal.

URL: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm\\_autorenbilder.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_autorenbilder.pdf)  
(Datum Ihres letzten Besuches).

## Autorenbilder.

### Funktionen – Ikonographie – Rezitation

Es ist heute nicht mehr schwer, einen Dichter oder einen Schriftsteller zu sehen und zu hören. Sie lesen allüberall, in Stadtbüchereien, in Buchhandlungen, in Volkshochschulen und Universitäten, in Kneipen und auf Festivals. Lesetourneen gehören ebenso zum marketing wie Auftritte auf Buchmessen und, wem's gelingt, im Fernsehen. Früher war es erheblich schwerer, den Anblick eines erhabenen Dichters zu ergattern. Das Wirken des Autors in der Öffentlichkeit war früher eher eine Folge seiner Bedeutung, seines Gelesenwerdens; heute dient es umgekehrt eher dem Zweck, die Öffentlichkeit auf ihn aufmerksam zu machen, also die Quote seiner Leser zu erhöhen. Das verändert die vom Autor eingeschlagenen Strategien. War früher eher Repräsentieren erforderlich, so haben heute Auftritt in der Öffentlichkeit eher die Funktion, Aufmerksamkeit um jeden Preis zu erzielen – wie im Grunde bei allen auf Öffentlichkeit angewiesenen Tätigkeiten. Im folgenden sei der Blick auf einige Aspekte der Öffentlichkeitsauftritte von Schriftstellern gelenkt und dabei auf die Tradition hingewiesen, in der sie sich bewusst oder unbewusst bewegen. Allerdings planen viele Autoren ihre Auftritte sehr bewusst, sie inszenieren sie geradezu. Die Leseröffentlichkeit als Bühne, der Autor als sein bester Akteur.

An Arbeiten zum Thema des Dichterbildes herrscht kein Mangel. Prinzipiell lässt sich zwischen zwei Perspektiven unterscheiden: der Außensicht und der Innensicht. Zu den Fragestellungen aus der Außenperspektive gehören die wirkungsgeschichtlichen Arbeiten, die nach dem Ruhm und der Verbreitung eines Autors unter den Zeitgenossen und unter den Nachfahren fragen, sowie die rezeptionsgeschichtlichen Studien, die sich mit der Aufnahme von Schriftstellern unter Mit- und Nachwelt beschäftigen, also die Aktivität der jeweiligen Rezipienten betonen. Zu den Fragestellungen aus der Innenperspektive gehören die älteren, methodologisch an die Hermeneutik anknüpfenden Untersuchungen über das Selbstverständnis der Dichter.<sup>1</sup> Umso erstaunlicher ist es, dass eine Fragestellung, die beide Perspektiven miteinander verbindet, bisher kaum begegnet: die Frage nämlich nach der Selbstrepräsentation der Dichter. Denn ohne Zweifel haben die Schriftsteller selbst dazu beigetragen, in der Öffent-

---

<sup>1</sup> Vgl. zum Selbstverständnis der Dichter die Monographien von Rolf Selbmann: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1994, und Walter Hinck: *Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1994, und den Sammelband von Gunter E. Grimm (Hg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1992. Vgl. zum sozialen Aspekt den zusammenfassenden Aufsatz von Günter Peters: *Der Schriftsteller und sein Publikum*. In: *Literaturwissenschaft. Grundkurs 2*. Hg. v. Helmut Brackert und Jörn Stückrath in Verbindung mit Eberhard Lämmert. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 141-178.

lichkeit ein bestimmtes Image aufzubauen und dadurch die Rezeption ihres Selbstverständnisses in der Öffentlichkeit zu steuern.<sup>2</sup>

Die Fragestellung gehört ins Gebiet der literarischen Imagologie, die sich mit der Entstehung von Fremdbildern (Hetero-Images) und von Selbstbildern (Auto-Images) beschäftigt. Fremdbilder und Selbstbilder bedingen oft einander. Was für die Bilder ganzer Nationen und Völker gilt, das besitzt auch seine Geltung für das Bild einzelner, in besonderem Maße öffentlichkeitsrelevanter Personen. Dem Selbstbild (Autoimage) steht das Außenimage (Heteroimage)<sup>3</sup> gegenüber; die Diskrepanz zwischen beiden kann zu unterschiedlichen Konsequenzen führen. Die Verbindung von Rezeptionsforschung und Imagologie kann Ergebnisse über Entstehung, Konstituierung und Entwicklung von Selbstinszenierungs-Strategien erbringen, die über bisher angestellte Untersuchungen hinausgehen. Dabei gehören Fragen nach dem Selbstverständnis des Dichters und nach der Übereinstimmung zwischen Selbstbild und Erscheinungsbild ebenso dazu, wie Fragen nach der Historizität dieser imagotypen Strukturen.

Im Laufe der Jahrhunderte wechseln die Medien, in denen sich die Dichter und Schriftsteller einer speziellen oder allgemeinen Öffentlichkeit präsentieren. Im Hinblick auf die Intentionen lassen sich direkte und indirekte Zeugnisse unterscheiden. Direkte wären etwa Dokumente der Schrift (Briefe, Gesprächsaufzeichnungen à la Johann Peter Eckermann oder Carl Friedrich Wilhelm Behl, Interviews in Zeitschriften und Zeitungen, Statements, Vorreden, Essays und Aufsätze, Reden und Vorträge),<sup>4</sup> des Bildes (Gemälde, Skizzen, Zeichnungen, Fotografien), des Tons (Tondokumente, Rundfunk-Interviews, Schallplatten, Kassetten, Compactdisks) und der Life-Show (Dichterlesungen, Interviews im Fernsehen, Preisverleihungen usw.); indirekte Zeugnisse wären etwa lancierte Rezensionen sowie lancierte Berichte, weil sie nur bedingt die Sicht des Schreibers bzw. Interviewers festhalten.

Ich will, bevor ich zur Konkretion und zum Vorführen historischer Beispiele komme, ein paar Worte zu den Funktionen dichterischer Selbstinszenierung sagen.

---

<sup>2</sup> Diese Fragestellung wird zum ersten Mal systematisch untersucht in den beiden Sammelbänden: *Autorinszenierungen und Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Hg. von Christine Künzel und Jörg Schönert. Würzburg 2007; Gunter E. Grimm/ Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld i.V.

<sup>3</sup> Ich verwende den Begriff Heteroimage anders als die Dyserinck-Schule. Sie bezieht „hetero“ auf das Objekt, meint also das Bild des fremden Volkes; ich beziehe „hetero“ auf die Sichtweise und meine damit die von außen erfolgende Sicht auf das Objekt. Selbstbild und Fremdbild beziehen sich also auf dasselbe Objekt, jedoch wechselt das Subjekt der Wahrnehmung.

<sup>4</sup> Dazu Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München 1977, S. 111f. Goethes Gespräche mit Eckermann etwa haben über weite Strecken den Anschein einer gesteuerten Meinungskundgabe. Eckermann tritt nicht als gleichberechtigter und kritischer Befrager auf, er verhält sich ganz als „his master's voice“. Das gleiche gilt ohnehin für Gerhart Hauptmanns Sekretär Behl; beide reproduzieren mehr oder weniger bewusst oder spielerisch die Goethesche Konstellation.

## 1. Funktionen dichterischer Selbstinszenierung

Selbstinszenierungen sind Steuerungsstrategien, die dem jeweiligen Ort des Berufs in der Gesellschaft angepasst sind. Billigt man der Kunst – mit Pierre Bourdieu – ein autonomes Feld zu, so ergibt sich daraus die Frage, welchen Ort die Literatur im historischen kulturellen Feld vom Humanismus bis zur Gegenwart hat.<sup>5</sup> Ich wähle zur Veranschaulichung die Spezifikation „Lyriker“ und „Lyrik“. Drei Aspekte lassen sich hier unterscheiden.

Der *erste Aspekt* betrifft die gesellschaftlichen Funktionsweisen von Lyrik. Im Zeitalter des Barock spielt die Gelegenheitsdichtung, die sogenannte Kasualpoesie, eine große Rolle.<sup>6</sup> Den Gebrauchswert von Lyrik beschreibt schon Martin Opitz:

„Es wird kein buch / keine hochzeit / kein begräbnüß ohn vns gemacht; vnd gleichsam als niemand köndte alleine sterben / gehen vnser gedichte zuegleich mit jhnen unter. Mann wil uns auff allen Schüsseln vnd kannen haben / wir stehen an wänden vnd steinen / vnd wann einer ein Hauß ich weiß nicht wie an sich gebracht hat / so sollen wir es mit vnsern Versen wieder redlich machen. Dieser begehret ein Lied auff eines andern Weib / jenem hat von des nachbaren Magdt getrewmet / einen andern hat die vermeinte Bulschafft ein mal freundlich angelacht / oder / wie dieser Leute gebrauch ist / viel mehr außgelacht; ja deß nährischen ansuchens ist kein ende.“<sup>7</sup>

Die Gefahr, die einer solchen gesellschaftlich eingesetzten Dichtung droht, liegt auf der Hand: Der Dichter macht sich abhängig von seinen Auftraggebern. Deshalb polemisiert Opitz auch gegen diesen Ausverkauf poetischer Ideale.

In der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts konnte Lyrik dagegen ganz andere Aufgaben erfüllen. Man traf sich in kleinen Zirkeln und las sich gegenseitig die selbst fabrizierten Gedichte vor, im Kreis um Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau meist erotische Gedichte, an denen die gleichwohl biedereren Herren sich erfreuten. Bei den Anacreontikern des 18. Jahrhunderts herrschte ebenfalls selbstgefällige Lüsterheit, doch gerierte sie sich erheblich uniformer und harmloser. Man träumte sich in eine künstliche Schäfer-Welt hinein, die antike Hirtenwelt trug in sich schon den Keim zu Winckelmanns farbloser Antikensicht. Beide poetischen Übungen hatten eine *soziopsychische* Funktion. Im Zeitalter des dreißigjährigen Krieges diente diese weltliche Lyrik mit dem Lobpreis irdischer Genüsse der Kompensation der schrecklichen Erfahrungen. Im 18. Jahrhundert dagegen lenkte der Traum einer repressionsfreien Welt von den absolutistischen Herrschaftsverhältnissen ab, wie sie gerade in den nach dem Krieg in Deutschland etablierten Duodezfürstentümern herrschten.

<sup>5</sup> Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 2. Aufl. 1997, S. 214-232.

<sup>6</sup> Dazu die Monographie von Wulf Segebrecht: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*. Stuttgart 1977.

<sup>7</sup> Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Hg. v. Cornelius Sommer. Stuttgart 1974, S. 16.



In der Aufklärung mit ihren didaktisch-pädagogischen Ambitionen stand selbstverständlich das Lehrgedicht in hohem Kurs – aus inhaltlichen Motiven. Denn der bekannte Vers von Gellert, dass Poesie die Aufgabe habe, „dem der nicht viel Verstand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“, konnte nicht unbedingt als Argument für die Aufwertung von Dichtung eingesetzt werden, eher als Verteidigungsrede gegenüber ihren Verächtern.

Bei Klopstock hat die Poesie wieder eine andere Funktion. Er nennt in seinen Abhandlungen die von ihm propagierte Dichtung „heilige Poesie“. Das indiziert ihren quasi-religiösen Charakter und hebt sie weit über die Gebrauchstexte hinaus. Der Dichter erhält eine außerweltliche Legitimation, was seinen Rang in der Welt erheblich stärkt. Mit der religiösen Berufung verbindet sich die antike Tradition des *vates* – eine Synthese, wie sie, in Bezug auf die vaterländischen Aufgaben des Dichters, bei Hölderlin und später Stefan George wieder begegnet.

Nachdem die Lyriker sich im Vormärz pazifistisch-demokratischen Idealen und in der zweiten Jahrhunderthälfte nationalen Aufgaben verschrieben haben, war es konsequent, dass die Lyriker des *fin de siècle* sich von den weltlichen Indienstnahmen (etwa durch gesellschaftliche oder politische Interessen) abgrenzten, indem sie das Konzept einer nur sich selbst verpflichteten Kunst propagierten, das Ideal des *l'art pour l'art*, in dem Kunst keine gesellschaftliche Zwecke mehr verfolgt.

Diese Bipolarität – politisches Engagement gegenüber hermetischer Isoliertheit – ist auch für die Lyrik des 20. Jahrhunderts kennzeichnend. Auf der einen Seite entwickelt Brecht eine dem Gebrauchswert verpflichtete Aussageform – von der frühen *Hauspostille* bis zu den politischen Lehrgedichten und Balladen, auf der anderen Seite stehen die hermetischen Dichtungen eines Paul Celan, die sich nur selten als autonome Texte erschließen, erst im Verbund intertextueller Methoden ihren Sinn offenbaren.

Der *zweite Aspekt* ist im Grunde nur eine Interpretation des ersten, nämlich die Frage, welche legitimatorisch-normbildende Funktion die Lyrik im zivilisatorischen Prozess habe. In Norbert Elias' (1897-1990) *Anthropologie, Soziologie, Psychologie und Literaturwissenschaft* umspannender Mentalitätsanalyse wird die Entstehung gesellschaftlicher Umgangsformen auf Anpassungszwänge an soziale Standards zurückgeführt. Mit fortschreitender Zivilisierung engen Bedürfnis- und Triebkontrolle zwangsläufig den individuellen Freiraum immer stärker ein. Der Vorgang ist ambivalent: dem Fortschritt in der Gesittung steht der Verzicht auf Spontaneität gegenüber. Die sanktionierten Richtlinien der Zivilisation wirken als Zwang zur Selbstversagung, sie funktionieren jedoch auch als soziale Waffe gegen die Noch-nicht-Zivilisierten. Unterwerfung unter die Maßnahmen der Zivilisierung verschafft gesellschaftliches Prestige. Wer in der sozialen Hierarchie reüssieren will, muss die Fremdwänge zu Selbstzwängen verinnerlichen.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* 2 Bde. Frankfurt a. M. 1976; hier Bd. 1, S. 215.

Elias stützt seine Theorie auf bestimmte didaktische Schriften wie Tischzuchten, Manierenbücher und Umgangslehren; sie fungieren als Instrumente der „Konditionierung“ oder „Fassionierung“.<sup>9</sup> Die Instrumentalisierbarkeit, die Elias an Manierenbüchern aufzeigt, gilt auch für literarische Texte. Einerseits erscheint der pädagogische Anspruch hier wegen ihres ästhetischen Charakters reduziert, andererseits konnten sie auf unverfängliche Weise auch in Kreisen wirken, die mit pädagogischer Literatur nichts im Sinn hatten. Das lässt sich an drei Beispielen verdeutlichen:

1) Im 16. Jahrhundert gab es in Deutschland im wesentlichen zwei Dichtertypen: die aus dem Handwerkertum stammenden Meistersinger, und die dem Gelehrtenstand zugehörigen neulateinisch dichtenden Humanisten. Die Bemühungen eines Martin Opitz, einhundert Jahre später das elegantiadichtungsideal der Humanisten auch auf das deutschsprachige Dichten zu übertragen, sind keineswegs der Versuch einer Synthesenbildung, vielmehr ein Vorstoß der Humanisten gegen die Handwerkerdichter auf ihrem ureigenen Terrain, nämlich der deutschen Sprache. Man hat es hier also in Wahrheit mit einem sozialen Kampf zu tun, einer Auseinandersetzung zwischen zwei gesellschaftlichen Gruppierungen. Natürlich ist es auch kein Zufall, dass Martin Opitz mit seinem Programm überwiegend Beifall fand. Außer den altdeutschen Dichtern, die sich seinem Programm entzogen,<sup>10</sup> schwenkten die übrigen Barockdichter zu Opitz über: weil sie selbst dem Gelehrtenstand angehörten und sich schon aus gesellschaftlichen Gründen von den Handwerkerdichtern abgrenzen wollten. Der extrem rhetorische Duktus der Barocklyrik ist jedoch kein Selbstzweck; man durfte nicht mehr „einfach“ dichten. Die rhetorische Verfasstheit der Dichtung hat eine gesellschaftliche Funktion: sie grenzt die Vertreter der volkstümlichen Dichtung in sozialer Hinsicht aus.

2) Im späten 18. Jahrhundert konkurrierten zwei Modelle, das Modell einer Volkspoese, wie sie Herder theoretisch und Bürger praktisch vorgelegt hatten, mit dem klassizistischen Modell Goethes und Schillers. Bürger vor allem hat versucht, ein neues volkstümliches Dichtmodell einzuführen bzw. wieder aufzuwerten. Schillers rabiater Verriss von Bürgers Gedichten hatte zur Folge, dass Bürger bei vielen Gebildeten in Misskredit geriet und er selbst von seinen populistischen Versuchen abrückte. Selbstverständlich ist dieser Konflikt Ausdruck eines kunstpolitischen Machtkampfs. Ähnliches gilt auch für die Fehde zwischen Heine und Platen, wobei in deren Zwist der kunstpolitische Diskurs eher eine Alibistruktur hat; zugrunde lagen die Animositäten zweier outsiders, die sich vor den Augen einer wenig amüsierten Öffentlichkeit gegenseitig in den Schmutz zogen.

Man kann derlei literarische Grabenkämpfe und die Auswechslung von ästhetischen Normen und damit von Dichterbildern auch mit Pierre Bourdieus literatursoziologischer Theorie erklären. Das literarische Feld wird nach Bourdieu vom Kampf um die jeweilige literarische Legitimität bestimmt. Der domi-

---

<sup>9</sup> Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 1, 109.

<sup>10</sup> Gunter E. Grimm: *Letternkultur. Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance biss zum Sturm und Drang*. Tübingen 1998, S. 42-63.

nante Pol will eine literarische ‚Orthodoxie‘ festschreiben, der dominierte Pol der Avantgarde will diese Position umstürzen.<sup>11</sup> Von daher ist es verständlich, dass mit jedem Generationswechsel auch ein Wechsel der literarischen Normen stattfindet. Literarisch dominant und damit legitim wird meistens erst in der folgenden Generation, was eine Generation zuvor noch dominiert wurde. Dies gilt für die ausschließliche Orientierung der Literatur an der Vernunft im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, das gilt auch für die Aufwertung der Empfindsamkeit, die damit eine wesentliche Ausweitung literarischer Möglichkeiten mit sich brachte. Und es gilt in ganz besonderem Maße für die Auflehnung der Dichter des „Sturm und Drang“ gegenüber den rationalistischen Prinzipien der Väter-Generation, und das gilt schließlich auch für Schillers mit seiner Bürger-Rezension vollzogene ästhetische Kehrtwende - hin zum klassizistischen Ideal.

3) Auch die Kunst des *l'art pour l'art* ist aus der Opposition entstanden. Die Dichter des *l'art pour l'art* am Ende des 19. Jahrhunderts wandten sich gezielt gegen die sogenannte ‚Butzenscheibenlyrik‘ und gegen den kruden Naturalismus. Die Abneigung konnte bis ins Persönliche gehen: so verabscheute George etwa Richard Dehmel als Vertreter eines sich auf Nietzsche berufenden Vitalismus. Die verfeinerte Kunst der Symbolisten sollte zur Norm werden, abgeurteilt wurden die Verfechter der Spontaneitäts- und der Volkstümlichkeits-Ideale.

Der *dritte Aspekt* bezieht sich auf die Bedeutung der Rezipienten für die Lyrik selbst, trägt also der literatursoziologischen Tatsache Rechnung, dass auch Lyrik eine Textsorte in einem Kommunikationssystem ist. In früheren Jahrhunderten sind lediglich Äußerungen von Dichterkollegen überliefert: etwa gelehrte Briefwechsel, in denen zuweilen ein Wort zu einem Gedicht des Kollegen fällt. Erst im 18. Jahrhundert mit der Etablierung einer stehenden Literaturkritik rückt der Kritiker in die Position des reflektiert urteilenden Vermittlers zwischen Produzent und Leser; gegenüber dem Produzenten schwingt er sich zuweilen zum Richter auf, gegenüber dem Leser verhält er sich als Informant, der Lektüreempfehlungen oder -warnungen ausspricht. Gottsched und Lessing repräsentieren zwei unterschiedliche Typen des Literaturkritikers, Gottsched den Präzeptor, Lessing den Argumentator. Der eine verkündet *ex cathedra* seine unveränderliche ‚Wahrheit‘, der andere liebt das Streitgespräch, Vernunft erhält den Wert einer Methode.<sup>12</sup>

Noch in frischer Erinnerung ist das „Literarische Quartett“, das selbstverständlich kein neutraler Verein war, der objektive Urteile fällte. Insbesondere Reich-Ranicki war ausgesprochener Interessenvertreter, der für Esoterik nicht viel übrig hatte, und das Handfeste liebte. Sein Interesse an Konflikten von

---

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M. 1999, S. 227-279. Vgl. dazu Hans-Edwin Friedrich: *Vom Überleben im Dschungel des literarischen Feldes. Über Pierre Bourdieus „Regeln der Kunst“*.

<http://www.iasl.uni-muenchen.de/rezensio/liste/friedri2.html>, Abschnitt „Die Avantgarde und die Intellektuellen“, sowie Joseph Jurt: *Die Theorie des literarischen Feldes. Zu den literatursoziologischen Arbeiten Bourdieus und seiner Schule*. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4 (1981), S. 454-479.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu die Internet-Diskussion über „Wissenschaftliche Kommunikation in der Kontroverse“ (<http://www.iasl.uni-muenchen.de>).

Intellektuellen und sein Desinteresse an Bauern, Handwerkern und Arbeitern ist ein deutliches Indiz, dass er eine standesbezogene Literaturkritik vertrat.

Kam das Fernsehen dem Ausleben solcher neobürgerlichen Tendenzen entgegen? Denn das neueste Medium, das Internet, verwischt gerade solche ständischen Grenzen und Unterschiede radikal. Viele moderne Internet-Buchhandlungen stellen ausgewählte Rezensionen der allgemeinen bzw. der Fachpresse sowie Leserbriefe zu ihrem Buchangebot bereit. Dabei kommt es häufig zu divergierenden Resultaten. Die Leserbriefe geben spontane Eindrücke wieder. Man hat es hier vielleicht mit einer Art demokratischer Urteilsbildung zu tun. Das Internet verführt offenbar dazu, kein Blatt vor den Mund zu nehmen, jeder schreibt, wie es ihm ums Herz ist, und insofern hat man es vielleicht mit einer neuen Mitteilungskultur zu tun. Aber wofür stehen diese Rezensionen? Man sollte sie einmal unter dem Aspekt Volkstümlichkeit contra Verfeinerung untersuchen, das ließe tief in das Sample der gegenwärtigen gängigen Normen blicken. Ethische und ästhetische Maßstäbe durchkreuzen sich, beim Leser wie beim Schriftsteller.<sup>13</sup> Soll er ausschließlich seinen literarischen Ambitionen dienen? Soll er volkerzieherische Aufgaben wahrnehmen? Soll er seine Phantasie ans Gängelband der Moral ketten? Soll er als Intellektueller sich kritisch mit der Tagespolitik auseinandersetzen, sich in parteipolitische Grabenkämpfe begeben? Wie immer er diese Frage für sich beantwortet – an ihr jedenfalls bemisst sich die Strategie, die er für seine Selbstinszenierung wählt.

## 2. Ikonographie des Dichterbildes

Ins Zentrum historischer Öffentlichkeitsarbeit gehören die Dichterbilder, oft den Ausgaben der sämtlichen oder gesammelten Werken als Frontispiz vorangestellt, oft in populären Literaturgeschichten zur Veranschaulichung eingestreut zum Zweck, dass sich der Leser ein adäquates und vorteilhaftes Bild vom Dichter machen solle.<sup>14</sup>

1. Die Selbst-Inszenierung der Schriftsteller als Dichter und nicht als Texteschreiber signalisiert bereits eine Vorentscheidung. Assoziationen wie der kastalische Quell oder der Musenkuss deuten auf göttliche Inspiration hin und setzen den Dichter vom Handwerker ab. Wer sich also in Gemeinschaft mit einer Muse abbilden lässt, legt offensichtlich Wert darauf, den göttlichen Ursprung der eigenen Poesie auszuweisen.

---

<sup>13</sup> Dazu der Internet-Beitrag von Fotis Joannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko: *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven* (<http://www.iasl.uni-muenchen.de>), sowie das „IASL Diskussionsforum online“ über „Geschichte und Kritik der Intellektuellen“, bes. die Beiträge von Georg Jäger: *Schriftsteller als Intellektuelle*; Britta Scheideler: *Einleitung in die Diskussion – Kommentar zu Georg Jäger*; Joseph Jurt: *Zur Geschichte des Intellektuellen in Frankreich* (<http://www.iasl.uni-muenchen.de>).

<sup>14</sup> Dazu Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München 1993, insbesondere die Kapitel „Der Gelehrte im Gehäus“, S. 25-32; „Doktoren und Poeten“, S. 40-43; zur barocken Tradition vgl. Susanne Skowronek: *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*. Würzburg 2000, Abbildungen S. 292-336.

2. *Symbolische Ingredienzien*: Auf den Rang eines Dichters weist der Lorbeer hin, mit dem entweder sein Haupt oder seine Statue geschmückt wird. Im 16. und 17. Jahrhundert hatte der Lorbeerkranz freilich eine besondere Bewandnis. Der Titel des poeta laureatus war dem Dokortitel gleichgestellt und verschaffte seinem Träger eine Reihe von Privilegien, etwa Exemption vom allgemeinen Recht, Zollfreiheit und Steuerbefreiung.<sup>15</sup> Die Insignien des poeta laureatus waren, wie beim Dokortitel, Ring und Baret. Dichterspezifisch sind das mit dem kai-serlichen Adler oder dem kurfürstlichen Wappen gezierte Szepter, ein Siegel mit dem Emblem des Merkur und des Apollo und schließlich, als Hauptsymbol, der Lorbeerkranz mit dem Doppeladler. <1> Petrarca war bekanntlich der erste, dem am Ostertag des Jahres 1341 diese Ehrung zuteil wurde. Die allesamt auf lateinisch dichtenden deutschen poetae laureati - Konrad Celtis erhielt 1487 den Titel, Jakob Locher im Jahre 1497, Ulrich von Hutten 1517 und Nikodemus Frischlin 1676 – präsentieren sich auf ähnliche Weise. Celtis (1459-1508) <2> trägt das lorbeerumwundene Baret, das ein Adleremblem verziert; seine ringgeschmückte Hand ruht auf den eigenen Schriften; links oben im Bild lehnt Apoll, rechts oben Merkur; zwischen beiden hängt ein Lorbeerkranz mit Adleremblem. Der streitfreudige Humanist Jakob Locher (1471-1528) <3> präsentiert sich in der typischen Pose eines Professors; er sitzt auf seinem Lehrstuhl, auf dem Kopf wilder Lorbeerschmuck, vor sich zwei Bücher, eines in ein Lesepult eingeklemmt, ein anderes auf dem Schreibpult. Dies die zwei Grundpositionen gelehrter Poeten. Recht ungewöhnlich ist Lucas Cranachs Porträt des Ritters und Humanisten Ulrich von Hutten (1488-1523) <4>, den Rüstung, Lorbeerkranz und Szepter charakterisieren.

Eher den Charakter von Dingsymbolen haben Musikinstrumente wie die Kithara oder die Flöte, aber auch der ehrende Lorbeerkranz, die Schriftrolle oder das Buch. Dazu nun im einzelnen: Die Kithara war – nach Ausweis von Benjamin Hederichs „Gründlichem Antiquitätenlexikon“ von 1743 „ein musikalisches Instrument, welches, nach einigen, wie ein griechisch delta  $\Delta$ , nach andern aber wie ein gespannter Bogen ausgesehen und 24 Saiten gehabt hat. Der Erfinder davon soll Apollo gewesen seyn, welcher daher auch ingemein mit derselben gebildet wird; wogegen ihn andere mit einer Leyer vorstellen, oder doch der Citharae nur 9 Saiten zueignen.“<sup>16</sup> Apoll war bekanntlich u. a. der für Musik und gute Künste zuständige Gott. Leier, Kithara, Flöte, Schalmei u. a. bezeichnen die Tätigkeit des Dichters als Sänger. In der Gefolgschaft des mythischen Orpheus verstanden sich die Dichter stets als Sänger-Dichter – eine Tradition, die bis zu Ludwig Uhlands „Ballade *Des Sängers Fluch* und bis zu Stefan Georges Gedicht *Der Dichter in Zeiten der Wirren* reicht und die natürlich der dichtungsgeschichtlichen Tatsache Rechnung trägt, dass alle frühe

<sup>15</sup> Theodor Verweyen: *Dichterkrönung. Rechts- und sozialgeschichtliche Aspekte literarischen Lebens in Deutschland*. In: *Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock*. Hg. v. C. Wiedemann. GRM Beiheft 1. Heidelberg 1977, S. 7-29; Gunter E. Grimm: *Literatur und Gelehrten-tum. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung*. Tübingen 1983, S. 25-65, bes. S. 45ff, S. 60ff.

<sup>16</sup> Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Leipzig 1770. Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1996, S. 632.

Dichtung oral dargeboten wird, der Dichter aber oft sein eigenes Rezipient war. Bekannt ist das Bild vom blinden *Sänger* Homer.

Die wichtigsten Dingsymbole aber sind die Werkzeuge, mit denen der Dichter arbeitet: Schriftrollen bzw. Bücher, Federkiele bzw. moderne Schreibinstrumente. Wenn sich die Dichter der frühen Neuzeit vor allem mit dem Buch abbilden ließen, so signalisiert dies ihre Zugehörigkeit zum sozial geachteten Gelehrtenstand. Als Gelehrter gehörte der Dichter zur geistigen Elite. Insofern ist das Buch das wichtigste Signum seiner Tätigkeit und seines sozialen Ranges. Vor allem bei Dichtern, die keine *poetae laureati* waren, avancierte das Buch zum Hauptsymbol ihrer Tätigkeit. Es signalisiert deutlich, dass auch sie sich zum Gelehrtenstand gerechnet haben. Albrecht von Eyb (1420-1475) <6>, der frühe Humanist und Übersetzer lateinischer Prosa, erscheint in Hans Burgkmairs Holzschnitt von 1511 eingesperrt in seine mönchische Zelle, ganz ähnlich wie Erasmus von Rotterdam (1469-1536) <7> in Dürers Kupferstich. Beide schwingen den Federkiel als Zeichen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit. Sebastian Brant (1458-1521) <8>, der Verfasser der berühmten Satire *Das Narrenschiff*, in der er ja auch die Gelehrten aufs Korn nimmt, ist als Ratsherr gekleidet - das heißt etwas prunkvoller als ein ärmlicher Gelehrter; aber das Buch weist eindeutig auf seine Zugehörigkeit zur gelehrten Zunft hin. Sogar der dichtende Schuhmachermeister Hans Sachs (1494-1576) <9> erhält von seinem Porträtisten Hans Brosamer eine Schriftrolle in die linke Hand gedrückt; die Insignien der offenbar höher gewerteten Poetentätigkeit ersetzen die Berufssymbole Leisten und Pfriem.

Es verwundert auch nicht, dass der berühmte Kupferstecher Jacob Sandrart Sigmund von Birken (1626-1681) <10>, eines der Oberhäupter der Nürnberger Pegnitzschäfer, mit den Attributen des Dichters und des Schäfers porträtiert: zur poetischen Leier, zur Schriftrolle und zum Lorbeerkranz gesellen sich die schäferlichen Attribute der Syrinx, der Schalmel, des Hirtenstabs, der Wandertasche und des Blumenkränzleins. Bei geistlichen Herrn überwogen freilich gewisse Bedenken gegen das weltliche Poetenamt. Sie ließen sich daher lieber mit dem unverfänglichen Buch als dem Kränzlein porträtieren. So der Magdeburger Prediger und Rektor Georg Rollenhagen (1542-1609) <11>, der Jesuitenpater Friedrich von Spee (1591-1635) <12> und die evangelischen Pfarrer Paul Gerhardt (1607-1676) <13> und Johann Rist (1607-1667) <14>. Selbstverständlich stellt der Kupferstecher Johann Tscherning Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), diese wandelnde Enzyklopädie des Wissens, mit Manuskript und Buch dar <15>, doch auch ein so gelehrter und poetisch produktiver Schulmann wie Christian Weise (1642-1708) <16> ließ sich mit den Insignien seiner Schriftstellerei porträtieren, mit schweren Folianten und dem Federkiel in der Rechten. Bei dem Hamburger Senator Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) <17>, der die Existenz Gottes in allen Gegenständen der Natur erblickte, nachwies und besang, versteht sich die Gelehrsamkeit ebenso wie bei dem großen Schweizer Universalgelehrten Albrecht von Haller (1708-1777) <18>, für den Dichten eher eine Nebenbeschäftigung war und der hauptamtlich seit 1736 als Professor für Medizin, Anatomie, Chirurgie und Botanik an der

neugegründeten Universität Göttingen wirkte. Symbolisch fast liegt bei Brookes das Buch seitlich des Rockärmels: für ihn stellte nämlich die Natur den eigentlichen Quell des Wissens dar; während für Haller trotz seiner empirischen Ausrichtung das Buch einen ganz anderen Stellenwert besaß. Er selbst hat im Lauf seines fleißigen Lebens unvorstellbare Mengen Papier beschrieben; allein sein Hauptwerk *Elementa physiologiae corporis humani* umfasst acht Bände.

Dass für Professoren-Dichter nur das Buch als zünftiges Emblem taugt, leuchtet unmittelbar ein. So sitzt Johann Christoph Gottsched (1700-1766) immer im Kreis von Büchern. Frohgemut schaut der wohlbeleibte dreißigjährige Professor <19>, dessen gewichtige *Critische Dichtkunst* soeben erschienen war, auf den Betrachter. Die Linke liegt auf einem Manuskript, die Rechte balanciert ein Buch auf dem Oberschenkel. Ein Tässchen Kaffee auf dem Tisch belebt das gelehrte Stilleben. Ernsthafter und gravitätischer wirkt der 57-Jährige <20>. Die Buchinsignien sind geblieben: in der Hand, an der Wand und auf dem Tisch – nur das Tässchen ist verschwunden. Doch auch die dichtende Professorengattin Luise Adelgunde Viktoria Gottsched (1713-1762) <21> blättert anmutig in einem Buch, das sie einer vom Vorhang halb verborgenen Bücherwand entnommen hat. Da durften Gottscheds Gegenspieler, die Schweizer Literaturtheoretiker, Ästhetiker und Literaturkritiker Johann Jakob Bodmer (1698-1783) und Johann Jakob Breitinger (1701-1776) nicht zurückstehen. Auf dem Sims hinter Bodmer <22> häufen sich die Bücher; er selbst hält eines aufgeschlagen in der Hand. Und hinzutritt noch etwas – und hierin übertrumpft er den mit Schere und Kleister seine Dramen zusammenschnipselnden Gottsched entschieden: auf dem Pult vor ihm ruht sinnigerweise eine lorbeerumwundene Kithara – als Ausweis der eigenen Dichterschaft. Sein Mitstreiter Breitinger <23> war wie Bodmer Gymnasialprofessor, darüber hinaus – er hatte Theologie studiert – Kanonikus. Dieses geistliche Amt empfahl es, ihn im Kreis von griechischen Büchern darzustellen.

Für Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) <24>, Professor für Poesie und Beredsamkeit in Leipzig, sind diese Insignien ebenfalls obligatorisch. Der nach einem Gemälde von Anton Graff angefertigte Stich ordnet die poetischen Attribute präzise den von Gellert besonders gepflegten Gattungen zu: die sonnenstrahlverzierte Leier verweist auf die *Geistlichen Oden und Lieder*, die Bücher auf die *Fabeln und Erzählungen* oder auf die weitverbreitete Briefschreiblehre, die Maske auf die bürgerlichen Lustspiele. Den Lorbeer, so demonstriert der geflügelte Genius, hat Gellert in allen drei Bereichen erhalten.

Dass Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) <25> ausgerechnet mit Flöte auftritt, hat tieferen Sinn; denn Gleim dichtete in seiner Jugend anakreonische Liedchen am Fließband. Erst der ältere Gleim <26> entwickelte sich – zu einer Zeit, als er bereits wohlbestallter Sekretär am Domkapitel zu Halberstadt und Canonicus des Stiftes Walbeck war – zum Literaturmäzen und Dichterefreund, der einen unermüdlichen Briefwechsel mit fast allen poetischen Größen seiner Zeit führte. Darauf deutet der Federkiel in seiner Hand, während der

Lorbeerkranz unter dem Ellbogen auf bereits verjäherte poetische Taten hinweist.

Friedrich Wilhelm Zachariä (1726-1777) <27>, seinen Zeitgenossen vor allem bekannt als Verfasser der komischen Heldengedichte *Der Renommist* und *Das Schnupftuch*, posiert ebenfalls mit Buch und Federkiel, der anakreontische Lyriker Johann Nikolaus Götz (1721-1781) <28> hält sich – als Gegengewicht zu seinen leichtgewichtigen lyrischen Liederchen – an schwergewichtige Bücher, der jung verstorbene Dramatiker und Lyriker Johann Friedrich von Cronck (1731-1758) <29> lässt sich gar bei der Arbeit porträtieren, also mit aufgeschlagenem Buch, Tintenfass und geschwungenem Federkiel. Friedrich Gottlieb Klopstock, der heilige Dichter des Epos *Der Messias*, wird immerhin mit einem Blatt Papier in der Hand porträtiert <30>.

Besonders köstlich das Bildnis des Odendichters Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) <31>, von Berufs wegen Professor der schönen Literatur an der Berliner Kadettenschule. Bei ihm hat die Kithara durchaus Bezug auf sein eigenes lyrisches Dichten: denn Ramler hat sich um die Einführung antiker Odenmaße ins Deutsche mit pedantischer Gewissenhaftigkeit bemüht. Während die jugendlich-frische Muse wohlgefällig auf die saitenschlagenden Hände des Dichters blickt, äugt *er* bereits ruhmbegierig auf den Lorbeerkranz, der noch an ihrem Arm hängt. Unter der Kithara liegen zwei eingerollte Manuskriptblätter. Anna Louise Karsch (1722-1791) <32>, die „Karschin“, war dagegen als poetische Naturbegabung keine gelehrte Dichterin. Deshalb fehlen bei ihr die Bücher, dafür prangt die lorbeerumschlungene Leier umso schöner am linken unteren Bildrand, während der Sockel ihres Dichterreliefs von Naturblumen umwunden wird – deutlicher Hinweis auf die Naturgewachsenheit ihres Talents.

Ein Stich nach einem zeitgenössischen Ölgemälde zeigt Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) <33> im Alter von sieben oder acht Jahren, zusammen mit seinem jüngeren Bruder Theophilus. Es ist, als hätte der Maler hellseherische Qualitäten besessen. Theophilus im schwarzen Anzug hält in der linken Hand ein Bündel Ähren, mit dem er das Lämmchen speist; seine rechte Hand ruht fürsorglich auf des Lämmchens Rücken. Theophilus wurde Schulrektor in Chemnitz, Gotthold Ephraim bekanntlich Bibliothekar in Wolfenbüttel. Selbstverständlich findet sich die Pose – der Dichter mit dem Buch in der Hand – auch bei späteren Autoren, etwa bei Adalbert Stifter <34> oder bei Stefan George <35, 36>.

Beim modernen Dichter – das versteht sich – hat die Schreibmaschine oder der Computer den alten Federkiel abgelöst. Übrigens war Hermann Hesse einer der ersten deutschen Schriftsteller, die sich einer Schreibmaschine bedient haben. <37>

3. *Aussehen und Habitus*. Seit dem Sturm und Drang wird das Buch verdrängt von anderen Symbolen. Tatsächlich deutet das Buch auf die gelehrte, den „Stürmern und Drängern“ suspekten Tradition hin. Insofern bevorzugen sie eine Präsentation, die den Dichter frei von gesellschaftlichen und bildungsmäßigen Zwängen zeigt, etwa mit gelöstem Haar (statt der üblichen Perücke). Viele Dichter haben sich lange Haare wachsen lassen, weniger, um wie Simson



ihre Kraft zu demonstrieren, vielmehr um sich von den meist kurz geschorenen Bürgern abzugrenzen. Bei Kelten und Germanen galt langes Haar als Zeichen männlicher Würde und Freiheit. Noch heute beliebt es viele Literaten, ihre Haare lang zu tragen, und wer Loriot's köstliche Parodie einer Dichterlesung noch vor Augen hat, weiß dass auch Lothar Frohwein lange Haare trägt. <38> Ein von langem Haar umlohtes Haupt strahlt Würde aus. <39, 40, 41, 42, 43, 44>

Für die Präsentation in der Öffentlichkeit spielt die *Kleidung* eine wesentliche Rolle. Stefan George und sein Zeitgenosse Richard Dehmel liefern hier sprechende Beispiele der Abgrenzung von der verabscheuten Bürgerlichkeit. <45> Insbesondere weist die Kopfbedeckung, ob Baret oder Schlapphut, auf dezidierte Traditionen hin: einerseits den Kavalier, den Weltmann und Dandy, andererseits auf den bildenden Künstler, den ungezwungenen Maler. Die Hüte Goethes, Richard Wagners, Wilhelm Buschs oder Karl Holteis haben programmatischen Charakter. <46, 47, 48> Man wollte zur Elite gehören. Gegenbeispiele sind die Volksdichter und die Arbeiterdichter. Bert Brecht präsentierte sich als Arbeiterdichter, im Proletenlook, allerdings mit den feinsten Stoffen, und mit der Zigarre im Mundwinkel <49>. Der maßkrugschwingende Oskar Maria Graf hingegen demonstriert Volkstümlichkeit, sogar in New York, wohin er vor den Nazis flüchtete <50>. Dagegen gehörten die Maskeraden Karl Mays, der sich einmal als Old Shatterhand, ein andermal als Kara ben Nemsi der Öffentlichkeit präsentierte, zur Legitimierungsstrategie, mit der er seiner Literatur einen Schimmer von Authentizität verleihen wollte. <51, 52>

4. Ein weiterer Aspekt ist der *Schauplatz*, auf dem sich die Autoren bevorzugt porträtieren lassen: in freier Natur oder in geschlossenen Räumen. Hier wechseln mönchische Zellen mit freier Natur, dem Geist der Epoche entsprechend. Der Dichter stellt sich mitten in die Natur, als ihr Sohn und ihr Verkünder – Tischbeins berühmtes Porträt von Goethe in der Campagna hat hier schulbildend gewirkt <53>. <sup>17</sup> Es versteht sich, dass auch die Romantiker die Nähe zur „Mutter“ Natur in ihrer Ikonographie bevorzugen. Auch heute, bei Interviews im Fernsehen, ist die Bücherwand ein bevorzugtes Ambiente, Symbol der Geistesmacht, die der Interviewte zu verkörpern strebt.

5. Ein wichtiger Aspekt ist die *soziale Umgebung* des Autors: der eine bevorzugt die gesellige Runde, der andere den Kreis von Dichterkollegen, wieder ein anderer die Familie, andere lieben es, sich in einsamer Größe darstellen zu lassen, als erratischen Block, als Gestalt, die keine anderen neben sich duldet.

Im 19. Jahrhundert rückten eher gesellschaftliche Werte in den Vordergrund und veränderten dementsprechend die emblematische Bildstruktur. Einerseits sind dies Werte der Privatheit mit Pflege des Familienlebens. Kein Wunder, dass nun Dichter inmitten ihrer Familie begegnen. <54, 55; Storm, Mörike> Andererseits nahmen die Dichter politische Aufgaben wahr, was sich als ideologische Ausstaffierung der Porträts auswirkte. Um die Jahrhundertwende, mit dem Aufkommen symbolistischer Tendenzen, schotteten sich die Dichter von

---

<sup>17</sup> Dazu das Kapitel „Tischbeins ‚Goethe in der Campagna di Roma‘“, in: R. Kanz: *Dichter und Denker im Porträt*, S. 172-196.

der Öffentlichkeit ab, verkehrten in kleinen gepflegten Zirkeln und kleideten sich dementsprechend.

6. Abschließend komme ich noch auf einen Aspekt zu sprechen, von dem ein passant auch schon die Rede war: die *Orientierung an einem historischen Vorbild*, nach dem man sich geistig und habituell ausrichtet.

Interessant ist dabei die Leitfunktion, die historische Geistesgrößen gerade im zwanzigsten Jahrhundert eingenommen haben: Der weitaus größte Teil der Schriftsteller, die sich ein Vorbild suchten, orientierte sich an Goethe. Die Goethe-Nachfolge nimmt zuweilen skurrile Formen an, sie reicht von einer geistigen Nachfolge bis zur Imitation äußerlicher Signaturen. Sie lässt sich bei vorwiegend konservativ-bürgerlichen Autoren wie Hans Carossa, Thomas Mann und besonders Gerhart Hauptmann nachweisen.<sup>18</sup> Viele Exilautoren orientierten sich nicht von ungefähr am Humanismus und insbesondere an Goethe. Er wurde – wie Wolfgang Frühwald deutlich gemacht hat – zum „Kult-Ideal des deutschsprachigen Exils“. Goethe gab, so Elias Canetti, „so viel Hoffnung, wie keine Religion geben kann“.<sup>19</sup>

Andere Vorbilder waren Richard Wagner (als Verkörperung des egomani-schen Kunstpropheten), Oscar Wilde als typischer Dandy oder Dante Alighieri als Richter seiner Zeit. Der junge Stefan George, der sich gegen die bürgerlichen Konventionen stellte, schwankte noch in den Formen seiner Selbstinszenierung. Ein Jugendphoto zeigt George ganz in der Wagnerschen Stilisierung, in Samt und Seide gekleidet, auf dem Haupte ein Samtbarett. <56>. Später hat George sich als Priester in hochgeschlossenem Gewand stilisiert. Nachdem er sich von seinem l’art pour l’art-Ideal abgewandt hatte und ein eher elitenpädagogisches Ideal vertrat, rückte die Gestalt Dantes in den Vordergrund.<sup>20</sup> Ähnlichkeiten zwischen der Physiognomie Georges, der sich zunehmend als Richter seiner Zeit verstand, und der strengen Richtergestalt Dantes (*Divina comedia*) mochten dabei auch eine Rolle spielen <57, 58>.

Um das Phänomen etwas plastisch werden zu lassen, möchte ich das Beispiel des späteren Gerhart Hauptmann aufgreifen, dem immer wieder Goethe-Imitation angekreidet wurde. Hauptmanns Goethe-Nachfolge hatte öffentlichen Charakter. Dass Hauptmann in den Jahren seiner höchsten öffentlichen Geltung, in der Epoche der Weimarer Republik, sich am Vorbild Goethes orientiert hat, wurde bereits von den teilweise belustigten Zeitgenossen bemerkt. Erwin Piscator fasste die gegen Hauptmanns Goethe-Imitation gerichteten Vorwürfe so zusammen: „Ein urwüchsig-aggressiver Dramatiker habe beschlossen, sich selbst an den Nagel zu hängen und der Nachfolger von Goethe zu werden.“ Noch 1965, anlässlich der Besprechung der vollständigen Centenar-Ausgabe der Werke Hauptmanns erschien in der Zeitung „Die Welt“ eine Karikatur des Dichters <59>, die ihn in der Pose Goethes unter dem

---

<sup>18</sup> Gunter Grimm: *Goethe-Nachfolge? Das Beispiel Gerhart Hauptmanns*. In: G.G.: *Rezeptionsgeschichte* (Anm. 4), S. 206-239; dort auch die Literaturangaben.

<sup>19</sup> Wolfgang Frühwald in einem Vortrag vor der Akademie der Wissenschaften im Karl-Arnold-Haus, Düsseldorf. *Rheinische Post* Nr. 69, vom Freitag, 22. März 2002, Feuilleton.

<sup>20</sup> Eva Hölter: „*Der Dichter der Hölle und des Exils*“. *Historische und systematische Profile der deutschen Dante-Rezeption*. Würzburg 2002, S. 135-142.

Tischbeinschen Gemälde „Goethe in der Campagna“ zeigt.<sup>12</sup>

Hauptmann selbst hat sein Bildnis nach dem Goethes stilisiert. Der Anlass für die Goethe-Assimilation scheint im Bereich der Repräsentation gelegen zu haben. Die Republik, für die Hauptmann öffentlich eintrat, brauchte einen Repräsentanten, eine Persönlichkeit, die zugleich vom Bürgertum verinnerte Traditionen aus der Kaiserzeit fortführte. Thomas Mann apostrophierte ihn denn auch als „König der Republik“. Eine solche Aura fehlte dem Sozialdemokraten Ebert. <60, 61, 62, 63, 64>

Zur Fassade gehörte auch die Stilisierung im persönlichen Auftreten, in Gebärde und Aussehen. Hauptmann legte sich eine gravitatische Kleidung zu, die an den zeremoniellen Geheimrat erinnern mochte: er trug offiziell einen hochgeschlossenen Gehrock, den er bei besonders festlichen Anlässen mit dem 1924 verliehenen Orden Pour le mérite schmückte. Wie Goethe schrieb Hauptmann seine Dichtungen nicht eigenhändig nieder, er diktierte sie. Dass Hauptmann in seiner Vorliebe für Wein sein Vorbild übertraf, ist bekannt: zu der Tagesration von etwa zwei Flaschen „Rotspon“ kam oft Champagner hinzu.

Auch in Sachen Nachlass wollte Hauptmann es wie Goethe haben: der Hirschberger Anwalt Dr. Walter Roth reiste 1934 im Auftrag Hauptmanns nach Weimar, „um dort für ihn die Praxis der Goethe-Gesellschaft und ihrer Goethe-Nachlasspflege zu studieren.“ Am deutlichsten wurde die Affinität in der Stilisierung des Kopfes zum ‚Goethe-Haupt‘. Aufgrund der reichlich überlieferten Bilddokumente lässt sich klar erkennen, dass die Stilisierung erst zu Beginn der zwanziger Jahre relevant wird.

Zahlreich sind die Berichte von Zeitgenossen, die eine Ähnlichkeit zwischen Hauptmanns und Goethes Physiognomie feststellten. Statt ihrer sei hier eine Anekdote wiedergegeben, die schlaglichtartig die allgemeine Ansicht dokumentiert.

In Gedanken versunken war Hauptmann in einem Berliner Park auf eine verbotene Rasenfläche getreten. Der Wärter stellte ihn zur Rede und erhielt die leutselige Antwort: „Aber, guter Mann, wissen Sie denn nicht, wer ich bin?“ Darauf der Flurhüter: „Ich weeiß, Jöte, aber deshalb dürfense noch lange nich uff’m Rasen rumtrampeln!“

Hauptmanns Goethe-Auffassung trägt die Züge der traditionell kultischen Goethe-Verehrung. Hauptmann hat sich gelegentlich als „der Nachfolger Goethes“ und als „Sohn von Goethe“ bezeichnet. Zwei Funktionen dieser mitunter skurrilen Goethe-Nachfolge will ich wenigstens nennen. Hauptmann versichert sich Goethes Beistand zur Aufwertung der eigenen Normvorstellungen. Die im Zeichen angeblicher Wesensverwandtschaft angetretene Goethe-Nachfolge entzieht das eigene Werk weitgehend der Kritik und verschafft ihm eine Aura des Unangreifbaren. Hinzukommt ein zweites: Als – in der Weimarer Republik - das eigene Werk nicht mehr die allgemein unangefochtene Geltung besaß, stellte er die Beziehung zu Goethe

besonders eng dar und betonte die Wesensverwandtschaft so, dass die allgemeine Anerkennung Goethes auch den eigenen Werten zugute kam.

Doch möglicherweise war Hauptmanns intendierte Goethe-Nachfolge nur die äußere Form für eine innere Orientierungslosigkeit, für eine deutlichen Schwankungen unterworfenen Weltanschauung. Sie ersetzte die Selbstreflexion, wie Repräsentanz in politisch schwieriger Zeit beschaffen sein musste. So ist es nur folgerichtig, dass das Goethe-Image Hauptmanns in dem Moment zerbrach, als die eigene Welt gefährdet war.

In der Weimarer Republik verkörperte Hauptmann den Typus des gesellschaftskonformen Dichters; im Dritten Reich schwankte er zwischen Anpassung und Nicht-Konformität. Wollte man Hauptmanns Imitatio selbst als etwas naiven Versuch einer nacheifernden Sinnggebung des Lebens angesichts des kriegsbedingten wertezersetzenden Nihilismus auffassen, getragen von der Hoffnung, das Vorbild berge in der Nachahmung selbst wiederum die Möglichkeit erneuter Sinnggebung, so erweckt doch die Unreflektiertheit des Versuchs erhebliche Bedenken. Wahrscheinlich war die „Nachahmung“ Goethes durch Hauptmann weniger Ausdruck der Selbsterhöhung, sie zeigt eher das Problem der Identitätssuche, war zum einen gewiss Resultante einer Epoche des übersteigerten Individualismus, zum andern Ausdruck eines ratlosen Repräsentanten in einer Welt, die er letztlich mit seinen Mitteln nicht mehr zu deuten wusste.

### **3. Zur Geschichte der Rezitation**

Die aktive Selbstpräsentation von Schriftstellern ist abhängig vom gesellschaftlichen Zustand und vom Stand der technischen Entwicklung. Das Medium Bild kann auf eine lange Tradition zurückblicken, die Dichterlesung setzt gewissermaßen die urzeitliche Oralität in die Moderne fort. Gegenüber dem Trend einer allgemeinen Verschriftlichung, wie er seit Erfindung des Buchdrucks zu konstatieren ist, nimmt neuerdings – mit dem Aufkommen der Video- und Audio-Kassetten, der DVD- und CD-ROMS - der Trend zur Verlagerung der Rezeption in die zwei Richtungen Verbildlichung und Vertonung von Text erheblich zu. Für die Rezeption dichterischer Texte gewinnt zunehmend die Stimme des Verfassers einen wichtigen Rang, weil die heutige Technik es ermöglicht, zu Hause oder auf der Reise sich die poetischen Texte entweder vom Verfasser selbst oder von einem Schauspieler vortragen zu lassen.

Während sich in der Gegenwart die Stimme vom Autor loslöst und frei abrufbar ist, ließen sich in früheren Zeiten Vortrag und Erscheinungsbild des Dichters nicht voneinander trennen. Der Auftritt des Dichters in der Öffentlichkeit bekam von daher immer einen ganz besonderen Stellenwert, erhielt auratischen Charakter. Öffentlichkeit konnte dabei ganz unterschiedlich definiert sein: im 17., 18. und im frühen 19. Jahrhundert waren es eher kleine Zirkel, Gesprächsrunden, Freundeskreise und Salons; das Publikum war meist ausgesucht und dem Vortragenden meist sogar persönlich bekannt. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergrößerte sich der Kreis der Zuhörer, das

Auditorium war für den Vortragenden größtenteils anonym. Diese Tatsache veränderte die Art und Weise des Auftritts und des Vortrags selbst. Er erhielt einen weniger persönlichen Charakter und nahm dafür den Charakter des Repräsentierens an. Der Redner wollte nun bei den ihm nicht mehr bekannten Zuhörern etwas bewirken, für seine Kunst und für sich selbst gewissermaßen werben. Was der bekannte Autor nicht nötig hatte, das verstärkte sich durch die Anonymität seines Publikums; der Dichter musste seine eigene Werbeagentur betreiben, musste sich gewissermaßen erst vorstellen und aufs günstigste präsentieren. Imagefragen erhielten so einen ganz anderen Stellenwert als im bürgerlichen Privatraum des Salons.

Es versteht sich, dass es epochen- und medienspezifische Strategien literarischer Selbstinszenierung gibt, die eine Positionierung im literarischen Feld ermöglichen. Lessing etwa betrieb seine Imagepflege in jüngeren Jahren vor allem im Rahmen seiner literaturkritischen Tätigkeit, Thomas Mann benutzte dazu das damals moderne Medium des Rundfunks, Günter Grass und Martin Walser agieren mit Vorliebe im Fernsehen.

Die literarische Kultur der Neuzeit lässt sich in die drei großen Phasen des feudalistischen Staatsmonopolismus (1550-1790), des bürgerlich-nationalen Kapitalismus (1790-1945) und des globalistischen Kapitalismus (seit 1945) unterteilen. Mit fortschreitender Entwicklung schiebt sich an die Stelle dominanter Epochenstile ein Polystilismus; das Nacheinander der Stile wird durch ein Nebeneinander ersetzt.<sup>21</sup> Die Strategien der Schriftsteller, sich in diesem einerseits politisch und ökonomisch, andererseits ästhetisch definierten Feld durchzusetzen, müssen sich an den historischen Gegebenheiten orientieren. In feudalistischer Zeit waren Hof bzw. Stadt die Orientierungsgrößen, in der kapitalistischen Ära der nationale Markt, in der pluralistischen Ära der internationale Markt. Der wechselnden Zielrichtung werden auch die Methoden der Selbstdarstellung angepasst. Eine Reihe solcher zeittypischer Vortragsweisen und Auftrittshaltungen sei hier erinnert.

Trotz aller historischen Schwankungen lassen sich drei große Richtungen der Vortragskunst unterscheiden: die Pathetiker, die Sänger und die Prosaiker. Goethe, der sich übrigens in den 1803 verfassten „Regeln für Schauspieler“ eingehend mit dem Vortrag von Versen beschäftigt hatte, verstand unter Rezitation einen Vortrag „ohne leidenschaftliche Tonerhebung“, in der Mitte gelegen „zwischen der kalten ruhigen und der höchst aufgeregten Sprache in der Mitte“. Als Deklamation bezeichnete er die „gesteigerte Recitation“, die einem dramatischen Rollenspiel gleicht. Der Sprecher dürfe dabei jedoch nicht ins Singen, aber auch nicht in die Monotonie verfallen. Auch den Predigerton müsse er meiden. Die „richtige Declamation“ gehe vom „Sinn jedes Satzes“ aus und dürfe selbst „eigene erwählte Unterscheidungszeichen, Pausen etc.“ festsetzen. In keinem Fall dürfe dadurch aber der „wahre Sinn“ verletzt werden. Goethe kennt aber noch eine weitere Stufe: den „rhythmischen Vortrag“,

---

<sup>21</sup> Dazu Jost Schneider: *Selbst- und Fremdwahrnehmung der Intellektuellen in einer pluralistischen Gesellschaft* (<http://www.iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/schnei.htm>), ein von Bourdieu ausgehender Versuch einer Systematik des modernen Intellektuellen.

bei dem „der Gegenstand mit noch mehr erhöhtem pathetischem Ausdruck declamirt sein will“, also schwergewichtig jedes Wort.<sup>22</sup>

Die deklamatorischen Künste der Schauspieler-Rezitatoren kamen besonders effektiv in Lesungen von Dramen oder Balladen zur Geltung. Das von vielen Kritikern als hohles Virtuositentum getadelte pathetische Deklamieren erlebte nicht zufällig gegen Ende des Jahrhunderts, im Zeitalter des Wilhelminismus, seinen Höhepunkt. Und ebenso wenig zufällig, dass einer seiner Hauptvertreter, Ernst von Possart, dem Naturalismus skeptisch gegenüberstand. „Neben dem Barden Alexander Strakosch, der alljährlich Schillers Balladen, am Schlusse ‚Die Kraniche des Ibykus‘, mit ungeheurem Aufwand der Rede und Gebärde auf andächtig erschauende Zuhörer herabdonnerte, ist Possart der letzte Verteidiger der alten Schule der klassischen Deklamation gewesen.“<sup>23</sup> Ein Nachklang dieser Richtung findet sich in den auch durch Tonaufzeichnungen belegten Rezitationen von Deutschlands „größtem Barden“ Ludwig Wüllner.

Die Dichter selbst lasen allerdings ganz anders. Um die Jahrhundertwende galt der Lyriker Richard Dehmel als einer der effektivsten Rezitatoren eigener und fremder Poesie. Sein Vortragsstil schwankte zwischen Pathos und individueller, der jeweiligen Gestimmtheit des Gedichts angemessener Sprechweise. Zu seiner Wirkung trug in eben solchem Maße die ausgesuchte Kleidung und die Art seines Auftretens bei, mit dem er indes nicht nur Erfolge einheimste. Eugen Kalkschmidt hat einen seiner Auftritte festgehalten:

„Die Neugier auf Dehmel hatte offenbar viele angelockt, die sonst allen lyrischen Anstrengungen aus dem Wege gingen. Sie sollten ‚voll und ganz‘ auf ihre Rechnung kommen. Dehmel, von Kurt Martens eingeführt, verblüffte schon durch seine äußere Erscheinung: klein, dürr und drahtig, betrat er mit federnden Schritten das Podium. Ein glockenartiger Gehrock mit hochgeschlossener Weste, eine schwarze Halsbinde, die Rock und Weste nach oben abschloß und vom weißen Kragen nur einen Streifen sehen ließ; und eine Goldkette, die vom Halse bis zum Gürtel reichte, - in diesem Aufzuge lag eine unverkennbare Betonung seiner lyrischen Sondermission. Buschiges schwarzes Haar und ein dunkler Spitzbart umrahmten ein fahles Antlitz mit funkelnden Augen, die mit überlegener Sicherheit das Auditorium musterten. Dann las er, und alle horchten auf.

So hatten Verse noch nie geklungen, so unmittelbar aus der Tiefe geschöpft und durchsichtig bis in die feinsten Fasern der lyrischen Empfindung. Dehmel sprach das „Nachtlied“ von Nietzsche und seine eigenen Verse weniger als er sie sang; es war ein deklamatorischer Halbgesang, der eine jede Stimmung über einer Grundmelodie aufbaute und sie wunderbar eindringlich, fast melodramatisch durchführte. Wenn Dehmel verzückt die »rote Rose« als

---

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Regeln für Schauspieler* 1803 (1824); zitiert nach: *Dichter lesen*. 3 Bde. Hg. von Reinhard Tgahrt. Marbach a. Neckar 1984/1989/1995; hier Bd. 1, S. 80-82.

<sup>23</sup> *Dichter lesen*, Bd. 2, S. 292.

Symbol seiner leidenschaftlichen Sehnsucht beschwor, so sah man diese Rose plastisch vor sich und spürte ihren bezaubernden Duft: Noch heute, nach fünfzig Jahren, klingt mir die dunkel beschwörende Stimme des Dichters im Ohr, der mir zum erstenmal eine Vorstellung davon vermittelte, wie echte Lyrik wirken kann, wenn sie nicht nur im Wortklang klang zitiert, sondern aus der Empfindung neu geboren wird. Ich merkte mit Genugtuung, daß auch Weber, der die Dehmelsche Poesie um vieles reservierter beurteilte als ich, sich ihrer Wirkung in dieser meisterlichen Vortragsform nicht entziehen konnte. Dem Publikum erging es ebenso: in den starken Beifall mischte sich kein Ton des Widerspruchs.<sup>24</sup>

Dehmel selbst hat seine als „auffällig der deklamatorischen Tradition zuwider“ laufende Rezitation historisch zu begründen versucht. Der gängige äußerlich-effektvolle Deklamationsstil stamme aus dem Drama. Lyrischer Vortrag habe dagegen eine andere Genese, denn Lyrik sei seit der Antike immer in Begleitung mit Musik vorgetragen worden. Der Lyriker sei „von jeher zugleich der Tonsetzer gewesen, der Barde, der Sänger und Harfenspieler“. Nach der Trennung von lyrischer Poesie und Musik sei die Gedicht-Rezitation ausschließlich Sache dramatischer Schauspieler geworden. Dehmel forderte die Entwicklung einer lyrischen Deklamationskunst:

„Wir wollen den innersten Zustand der Seele wahrnehmen, der all die natürlichen Motive, die diesen Zustand angeregt haben, zum rhythmischen Kunstwerk zusammenfaßt: jene *ekstatische Vibration*, die in jeder Kunst ihr organisches Spiel treibt, die aber nur im lyrischen Rhythmus alle Organe der Seele gleich stark spannt, gleichermaßen Gefühl wie Geist, Auge wie Ohr nach innen verknüpft. Das ist das Wesen der lyrischen Harmonie, und das vor allem wollen wir wahrnehmen. [...] Diese *rhythmische Spannung*

---

<sup>24</sup> Eugen Kalkschmidt: *Vom Memelland bis München. Erinnerungen 1947*, in: *Dichter lesen*, Bd. 2, S. 277f.; vgl. auch den Bericht bei Hans Carossa: *Das Jahr der schönen Täuschungen 1941* (ebd., S. 269f.) „Grenzenlos gewillt, alles an ihm herrlich zu finden, mußte ich mich doch an seine Erscheinung erst gewöhnen; so leidenschaftlich rassig, so wundersam aus Missionar und Satyros gemischt hatte ich ihn mir nicht vorgestellt. Zuerst wollte er mich an den Prometheus erinnern, der mir bisher der Inbegriff des Panisch-Dämonischen gewesen war; sah ich aber nun zu diesem hinüber, so war er im Vergleich zu dem großen Gast beinahe nur ein gemütlicher Landsmann. Vom Anzug des Vortragenden ist mir zweierlei unvergeßlich geblieben: vor allem eine lange Goldkette, die wie bei Frauen um den Nacken geschlungen war, dann eine Schließe durchlief und über die ganze Weste herabreichte, ferner eine übermäßig breite schwarze Halsbinde, die den hohen steifen Kragen bis nahe zum äußersten Rand verdeckte. Man sah solche Krawatten sonst nur auf Urväter- und Schubertbildnissen, und noch vor einer Stunde hätte mich niemand bewegen können, dergleichen zu tragen; aber wie gern eignet sich der junge Mensch Äußerlichkeiten eines verehrten Mitlebenden an, wie vertrauensvoll hofft er die inneren Vorzüge gleichsam als Dreingabe mitzuerhalten! Und so war ich schon entschlossen, die Modegeschäfte Münchens abzusuchen, um womöglich den gleichen schwarzen Halsverband zu erwerben.

Jetzt aber zog uns die Dichtung vom Sichtbaren fort. Aus großer Tiefe kommend, weithin schwingend war die Stimme Dehmels, als er Nietzsches ‚Nachtlied‘ sprach; in sehnsüchtiger Verzückung näherte sie sich dem Gesang. Rhapsoden heroischer Zeit hatten vielleicht so vorgetragen; den Ohren abgehetzter Großstadtmenschen mochte die Weise befremdlich sein. Immerhin konnte sich kein Anwesender dem Bann des außerordentlichen Mannes entziehen [...].“

wollen wir spüren, die für jedes Gedicht eine andere ist, die eigens zwischen dem Wortlaut schwebt, die den ganzen Satzbau der Strophe bestimmt wie das Silbenmaß des einzelnen Verses, bis in die feinste Schwankung des Tonfalls, bis aufs Klanggewicht des flüchtigsten Taktteils. Kurz, wir wollen im ganzen mehr Hingerissenheit, im einzelnen mehr Verhaltenheit spüren, als der dramatische Deklamator in seine Stimme zu legen gewohnt ist.“<sup>25</sup>

Auch die einen psalmodierenden Singsang propagierenden Gruppe konnte auf eine lange Tradition zurückblicken. Als „größter Deklamator“ galt Karl Wilhelm Ramler. Seine Deklamation war ein „zwar hinreissende[r] und bezaubernde[r], aber doch ganz unnatürliche[r] Halbgesang, der höchstens nur zur Ode passte, in allen anderen Arten der Dichtkunst aber schlechterdings unaus haltbar“ war.<sup>26</sup> In der George-Schule wurde diese Art des Sprechens mit besonderer Konsequenz gepflegt. Zeugnisse über Georges Vortragsstil gibt es genug. Ludwig Thormaehlen hat in seinen Erinnerungen festgehalten, dass George „ganz schlicht“ gelesen habe, „ohne dramatische Steigerung mit leicht singender, klangvoller Stimme, etwas im Rhythmus getragen, jedes wichtige Wort innerlich stark belebend.“<sup>27</sup> Und Sabine Lepsius berichtet:

„Gestern war ein großer Tag. Stefan George las vor einem zahlreichen, aber ausgesuchten Hörerkreis Gedichte aus dem Jahr der Seele und noch andere einzelne Verse. Ganz allmählich wurde man hineingezaubert in die Stimmung seiner Dichtungen, die mit- und hinrissen. Wie sollte man es wohl zu beschreiben suchen – der Ton seiner Stimme wechselte seine Höhe und Tiefe nur in ganz seltenen Abständen, wurde dann streng beibehalten, fast wie eine gesungene Note, ähnlich dem Responsorium in der katholischen Kirche, und trotzdem bebend vor Empfindung und wiederum hart, dröhnend. Es war der Zusammenhang mit seiner Kinderzeit zu spüren, da er einst während der Messen das Weihrauchgefäß schwingen durfte. Auch die Endzeilen verharrten auf dem gleichen Ton, so dass nicht nur der übliche Schlußeffekt völlig vermieden wurde, sondern es schien, als sei das Gedicht nicht ein einzelnes in sich abgeschlossenes, sondern ohne Anfang, ohne Ende, wie herausgegriffen aus dem Reiche großer Gedanken und erhöhter dichterischer Vorstellungen. Er sah merkwürdig aus, Wie Dante aus einer anderen Zeit.“<sup>28</sup>

Deutlich wird hier die Koinzidenz von sorgfältig geplantem outfit und gestyltem Vortrag: es sollte eine imago errichtet werden, der – ähnlich wie zur Zeit Klopstocks und seiner Hainbund-Jünger – die Angehörigen des „Bundes“

---

<sup>25</sup> Richard Dehmel: *Prinzipien lyrischer Deklamation* (1906). In: *Dichter lesen*, Bd. 2, S. 283-287, hier S. 282.

<sup>26</sup> Johann Gottlieb Schummel: *Spitzbart 1779*. In: *Dichter lesen*, Bd. 1 S. 58.

<sup>27</sup> Ludwig Thormaehlen: *Erinnerungen an Stefan George 1962*. In: *Dichter lesen*, Bd. 2, S. 347f.

<sup>28</sup> Franz Schonauer: *Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1960, S. 62; vgl. auch S. 133.



rauschhaft verfallen würden: George der Mystagoge, George der weihrauchschwingende Priester seiner Kunst und George der streng strafende vates und Richter seiner Zeit. Alles Äußerliche wird zum Ausdruck des inneren Auftrags, der heilbringenden Botschaft des Priester-Sängers. Insofern ist bei dieser Drapierung jeder Zufall ausgeschlossen. Brecht hat diese innere Konsequenz eines sich seherisch gebärdenden Kunstreligion zwar erkannt, sie aber boshafterweise als Produkt des Zufalls diskreditiert. Aus seiner ökonomischen Sicht der Dinge war diese Deutung immerhin konsequent.

Dehmel, George und Rainer Maria Rilke haben versucht, einen neuen lyrischen Sprechstil zu inaugrieren. Das haben die Zeitgenossen durchaus erkannt. Henry Lüdekes Bericht über einen Rezitationsabend Rilkes in Zürich aus dem Jahre 1919 reiht sich in die zitierten Dokumente ein:

„Der Eindruck, den Rilkes Vortrag bei dem Hörer hinterließ, war sicherlich bedingt durch die Erwartungen, die man in den Saal mitbrachte. Wer den damals immer noch üblichen rhetorischen Stil etwa Ludwig Wüllners mit seiner starken Stimme und kräftigen Gebärde erwartete, wurde wohl enttäuscht: die etwas untersetzte, schwächliche, ja zarte Gestalt des Dichters mit dem sinnenden, fast traurigen Lächeln und den großen, fragenden Augen verhielt sich zunächst abwartend ruhig und schien sich nur tastend in den Vortrag vorzuwagen. Was mir sehr bald auffiel, mich sogar etwas eifersüchtig machte, war die Beobachtung, dass Rilke sich vor all diesen fremden Menschen genau so zu benehmen schien wie im privaten Gespräch im Garten von Soglio! Dort hatte er während der Sommerwochen in den Sitzungen mit Frau Nölke ihr die Gedichte vorgelesen und den öffentlichen Vortrag geübt, und in Zürich spürte man dieselbe sanfte Gemessenheit, die geformte Ausgeglichenheit, dieselbe liebenswürdige und abgeklärte Stilisierung, die seine Unterhaltung auszeichnete. Im Vortragssaal war diese kunstvolle Verhaltenheit, die jede hergebrachte Rhetorik sorgsam mied, offenbar die Basis, auf der Rilke seine Wirkungen aufbaute. Es mag die Schulung gewesen sein, die er in dem Kreise um Rodin genossen hatte, und die sich ja auch in den Gedichten der mittleren Periode - damals der neuesten! - seines Schaffens kundtat. Von dieser »natürlichen«, scheinbar anspruchslosen und fast familiären Ausgangslage aus wurden seinem an sich nicht sehr kräftigen Organ die Steigerungen erst möglich, welche die Interpretation von Zeit zu Zeit verlangte. Und überraschend war nicht nur, wie reich die Skala der Nuancen war, sondern auch wie stark seine Stimme zuweilen werden konnte, wie vollständig sie den dicht besetzten Saal füllte. Auf das in der vollen Rundung klassischer Rhetorik vorgetragene Gedicht »Orpheus. Eurydike. Hermes« reagierte das Publikum denn auch mit starkem Empfinden, obwohl die feineren Abstufungen und subtileren Kadenzen der »Spanische Tänzerin« mit dem scharf geschnittenen Schluß Rilkes Möglichkeiten mehr entsprachen und den größeren, ja einen geradezu stürmischen Beifall ernteten. Rückblickend darf wohl gesagt werden, daß der Erfolg des A-

bends zum sehr großen Teil auf Rilkes Vortragskunst beruhte, die selbst den Rilke-Kennern eine Überraschung gewesen sein dürfte.<sup>29</sup>

Unter den expressionistischen Dichtern gab es unterschiedliche Vortragsweisen. Während Theodor Däubler einen weitausschwingenden pathetischen Einheitston pflegte,<sup>30</sup> Franz Werfel seinen ekstatischen Vortragsstil<sup>31</sup> am expressiven Deklamieren eines Josef Kainz oder eines Albert Bassermann orientierte, Else Lasker-Schüler pathetisch rhapsodenhafte, singend und ekstatisch las,<sup>32</sup> hat Georg Trakl einen weitaus verhalteneren Lesestil praktiziert, der wie „monotone gebethafte Zwischensprachen [Insichsprechen]“ wirkte.<sup>33</sup>

Ein Nachfahre dieser priesterlich-rhapsodischen Tradition scheint auch Paul Celan gewesen zu sein. „'Celan las verhalten, fast zögernd', heißt es in einem Bericht, ein anderer schildert seine Haltung: ‚Eine Hand hielt das Buch oder Manuskript, die andere stützte den Kopf. Bisweilen schaute der Lesende auf und verstand einzelne Verse als Anrede an die Lauschenden. Sonst keine Bewegung.‘ Seine ‚monotone, eindringliche und beschwörende Stimme‘ wusste mitunter ‚den Bannkreis zu ziehen‘.“<sup>34</sup> Die Tonaufzeichnungen lassen die Aura des seltsam singenden Vortrags nicht wieder erstehen. Was mich bei seinem Tübinger Auftritt in den sechziger Jahren beeindruckt hatte, wirkt heute fast unfreiwillig komisch.

So ist es nicht verwunderlich, dass in der Gegenwart sich eine weitgehend nüchterne Sprechweise durchsetzt, die Verse nicht durch einen gehobenen Ton von Prosa unterscheidet, eher durch das Setzen von in Prosa unüblichen Pausen, was die Eigenschaft von Versen kenntlich machen soll. Ingeborg Bachmann, Marcel Beyer, Thomas Kling sind nur einige dieser Lyriker, die einen gänzlich von Gesang distanzieren Vortrag pflegen.

---

<sup>29</sup> Henry Lüdeke: *Aufzeichnung über Rilkes Vortrag in Zürich 1953*. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 320f.

<sup>30</sup> Harry Graf Kessler: *Tagebücher 1911-1937*, Eintragung vom 3.1.1919. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 326; das pathetische Lesen Däublers erzeugte etwa beim Zuhörer Rilke das größte Missbehagen; ebd., S. 324f.

<sup>31</sup> Alfred Polgar: *Vorlesung Werfel, 1914*. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 61.

<sup>32</sup> *Vossische Zeitung*, Berlin. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 334; Wieland Herzfelde: *Else Lasker-Schüler. Begegnungen mit der Dichterin und ihrem Werk*, 1969. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 343. Vgl. Teo Otto: *Ein bergischer Kräher berichtet*, 1969. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 349. „Ihre Art, Gedichte vorzutragen war sehr seltsam. Sie untermalte sie mit einer eigenen Geräuschkulisse. An diesem Abend las sie mit erstaunlicher Unmittelbarkeit und Direktheit. Sie untermalte ihre Gedichte mit Summgeräuschen oder Klangwirkungen, z.B. in dem Gedicht „Joseph wird verkauft“. Sie nahm das Hundehalsband völlig versunken und meditierend – es kümmerte sie gar nicht, was die Umwelt dazu sagte -, klingelte sie mit den Glöckchen, wollte eine Karawanenstimmung andeuten, klingelte, summte dann ihr Aha aha aha ha, klingelte dazwischen, dehnte diese Töne und faszinierte gleichzeitig mit der Großartigkeit, ihrer Sprache und mit der Stimme, die sie unmittelbar damit zu verflechte wusste. Man war völlig in den Bann geschlagen und es ist so gewesen, dass dieser Abend zu einer der schönsten Dichterlesungen gehörte, die ich erlebt habe.“

<sup>33</sup> Josef Anton Steurer: *Vorlesung Robert Michael und Georg Trakl, 1913*. In: *Dichter lesen*, Bd. 3, S. 70f.

<sup>34</sup> Zu Celan vgl. John Felstiner: *Paul Celan. Eine Biographie*. München 1997, S. 329.

## Bilder

### 1) Poeten-Insignien (Könnecke, 34)



### 2) Konrad Celtis (Reicke, 68)



3) Jakob Locher (Reicke, 74)



Bild. 66. Bildnis des Humanisten Jakob Locher genannt Philomusæ (1471—1528). Holzschnitt aus dessen: Panegyrici ad Regem. Tragedia de Thureis et Suldano. Dialogus de heretarchia. Straßburg, Weidinger, 1497.

4) Ulrich von Hutten (Reicke, 77)



Ulrich von Hutten.

Mich nennet den Hutten jederman,  
Zu schimpffst du erijst ich sechtzen kün/  
Schwert jeder halt in gleicher macht.  
Wan ernde gotz bild halt hoher acht.  
O n emich erijst ich schimpf ich fier  
Der Churwelen Huterer/  
Wie sie Leich leude herucken garm/  
Durch ir pfaffen rutschen und sinam.  
Das mich verfolget der Papst on recht/  
Und chet gewalt mit edelmacht.  
Das Hag ich gotz und Carle gluch/  
Ich habe gewogen dem sich sie dich

Bild. 68. Bildnis Ulrich von Hutten 1520. Holzschnitt eines unbekanntem  
Meister. Weller, 1429.

5) Nikodemus Frischlin (Reicke, 108)



Abb. 93. Bildnis des Nicodemus Frischlin (1547–1590).  
Holzschnitt des Monogr. H. R. (Hans Rogel?) 1578.

6) Albrecht von Eyb (Reicke, 61)

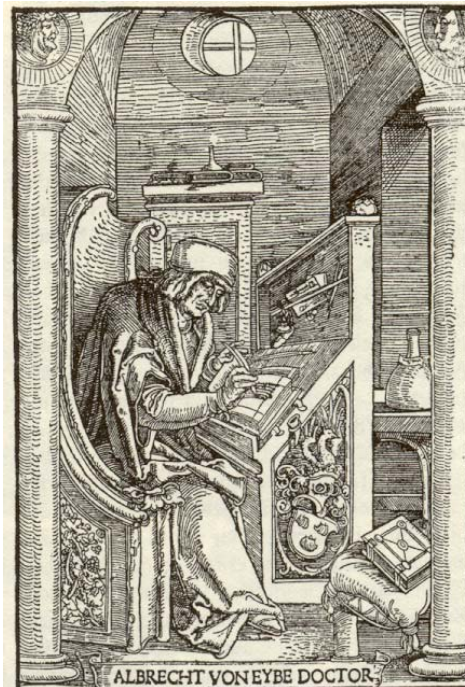


Abb. 56. Albrecht von Eyb. Holzschnitt von H. Burgkmair.  
Titelbild zu: Eyb, Spiegel der Sitten. Augsburg, Dthmar,  
1511.



7) Erasmus von Rotterdam (Reicke, 81)

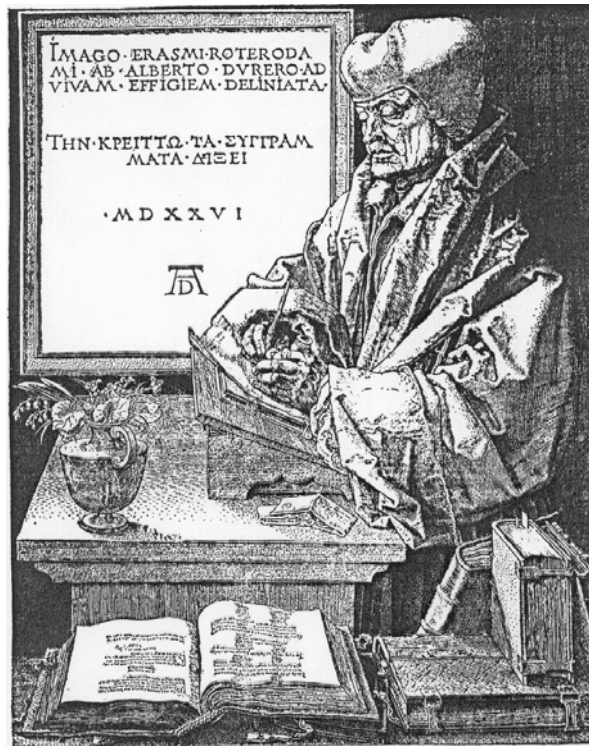
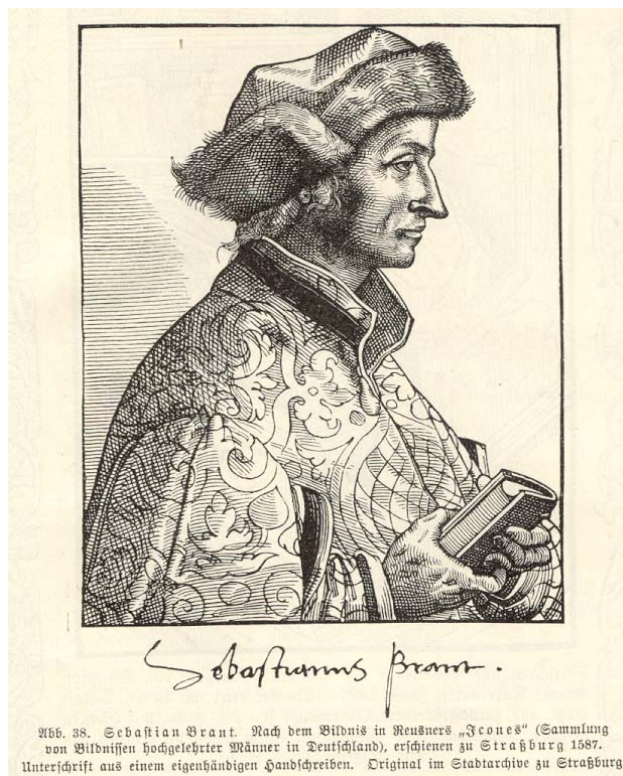
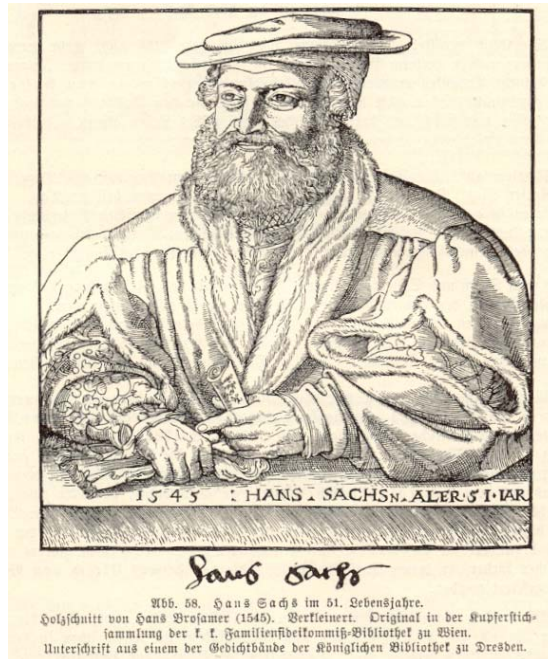


Abb. 70. Bildnis des Erasmus. Kupf. von Dürer 1526. Berlin, Kupferstichkabinett, B. 107.

8) Sebastian Brant (Koenig 1, 199)



9) Hans Sachs (Koenig 1, 236)

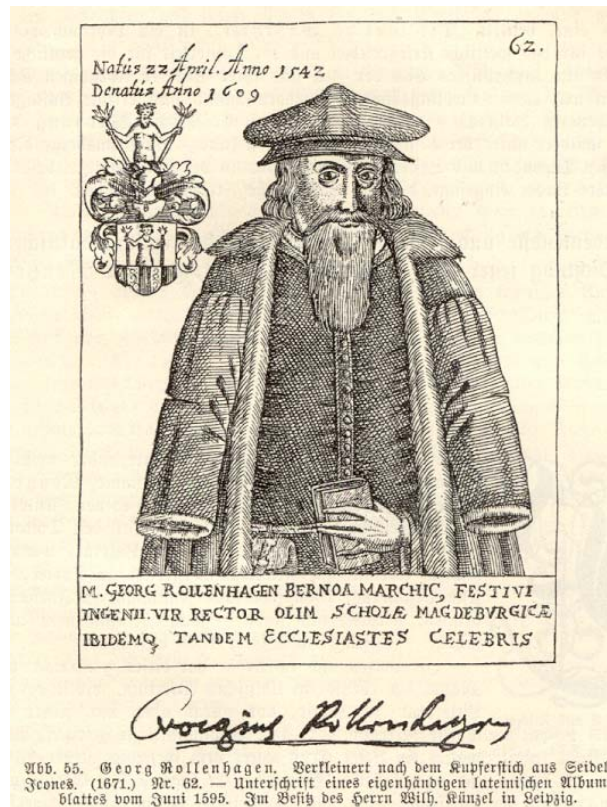


10) Sigmund von Birken (Skowronek, 315)





11) Georg Rollenhagen (Koenig 1, 225)



12) Friedrich von Spee (Koenig 1, 288)





13) Paul Gerhardt (Salzer/Tunk 1, 360)



14) Johann Rist (Bircher, 144)



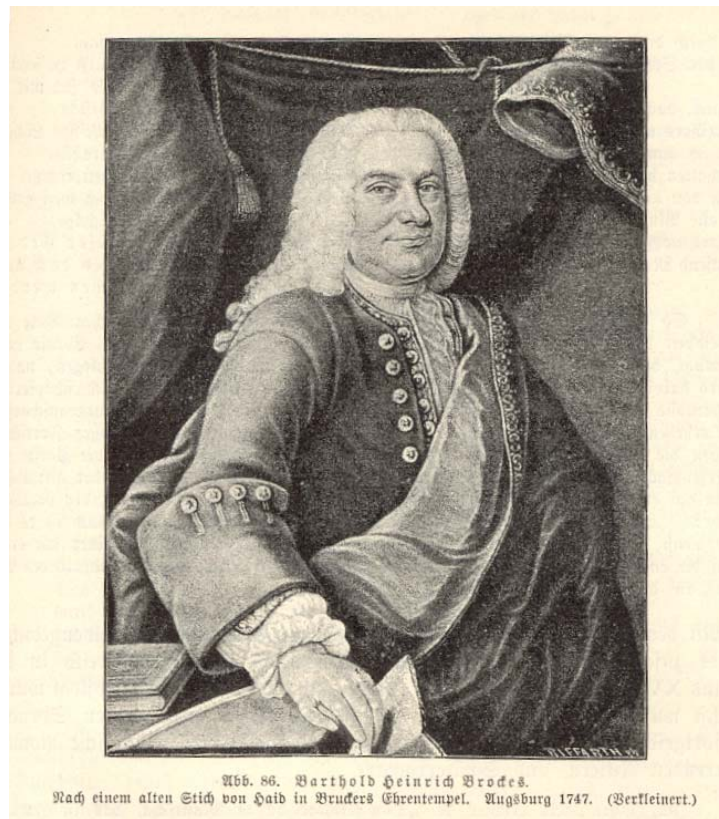
15) Daniel Casper von Lohenstein (Skowronek, 325)



16) Christian Weise (Könnecke, 58)



17) Barthold Heinrich Brockes (Koenig 1, 301)

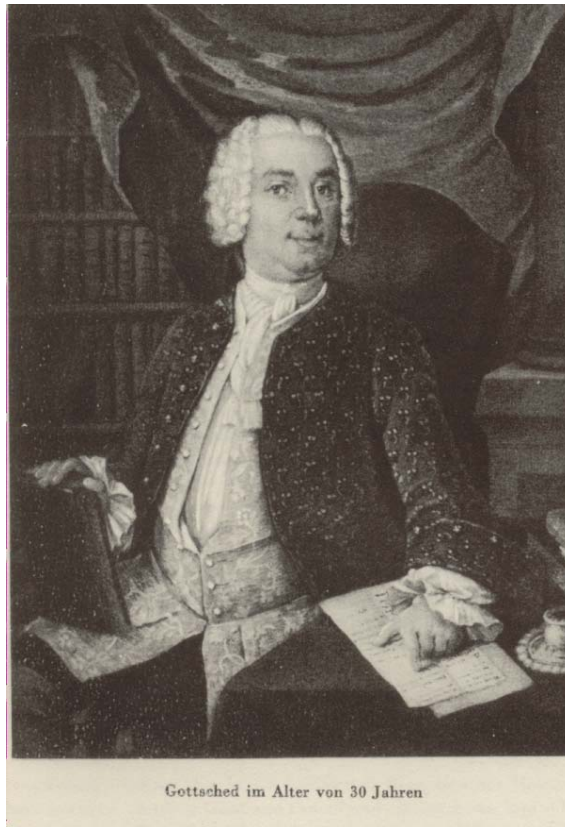


18) Albrecht von Haller (Salzer/Tunk 1, 448)





19) Johann Christoph Gottsched (Rieck, 57)



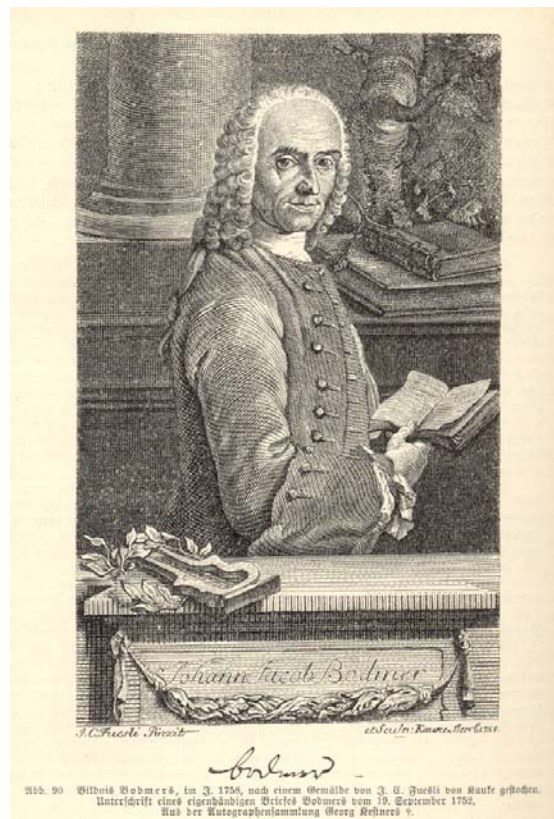
20) Johann Christoph Gottsched (Biese 1, 474a)



21) Luise Adelgunde Victoria Gottsched (Koenig 1, 318)



22) Johann Jakob Bodmer (Koenig 1, 318)



23) Johann Jakob Breitinger (Könnecke, 63)



Johann Jakob Breitinger.  
Schwarzstichblatt von Preisler (1741) nach Fuesli.

24) Christian Fürchtegott Gellert (Könnecke, 64)



C. F. Gellert.

25) Johann Wilhelm Ludwig Gleim (Salzer/Tunk 1, 499)



Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803), der Hauptvertreter der anakreontischen Poesie. Zeitgenössisches Gemälde.

26) Johann Wilhelm Ludwig Gleim (Gleimhaus, 99)



GLEIM, J. W. L., gestochen von SCHREYER



27) Friedrich Wilhelm Zachariä (Könnecke, 61)



Friedrich Wilhelm Zachariä.  
Kupfer von F. Hauke.

28) Johann Nikolaus Götz (?)



Johann Nikolaus Götz.  
Kupfer von Z. Zuccati.



29) Johann Friedrich von Cronegk (Stenzel, 42)



30) Friedrich Gottlieb Klopstock (Tunk, WLG 2, 242)



Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) ging vor allem mit seinem Hauptwerk «Messias», das in zwanzig Gesänge unterteilt ist und mehr als 20 000 Verse umfaßt, in die Literatur Deutschlands und der Welt ein. Gemälde von A. Hicckel (1745–1798).

31) Karl Wilhelm Ramler (Könnecke, 66)



*Ramler*

Gezeichnet von B. Nade, gestochen von E. Jenne 1800.

32) Anna Luise Karsch (Könnecke, 65)

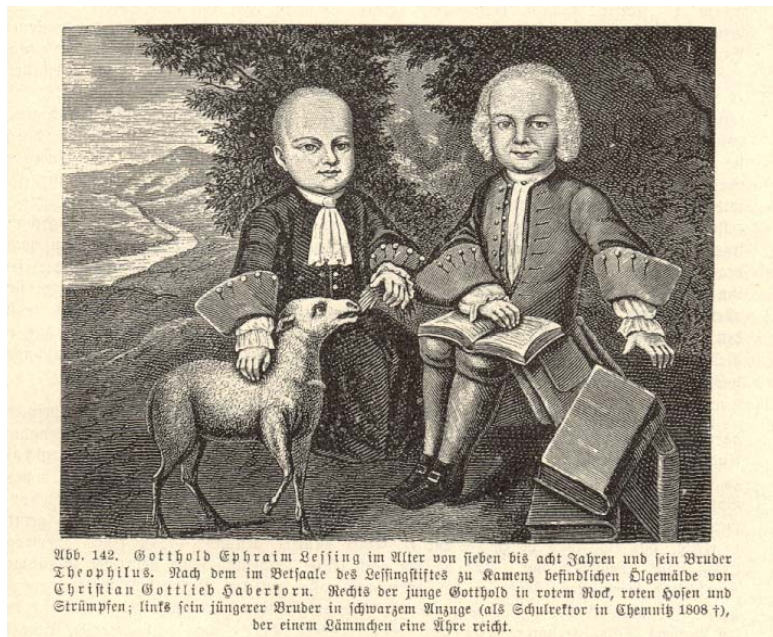


V. C. Langstein fecit 1763

*Anna Luise Karsch*

Abbildung von G. H. Schmidt 1763.

33) Theophil und Gotthold Ephraim Lessing (Koenig 1, 405)



34) Adalbert Stifter (Scheffler, 34)

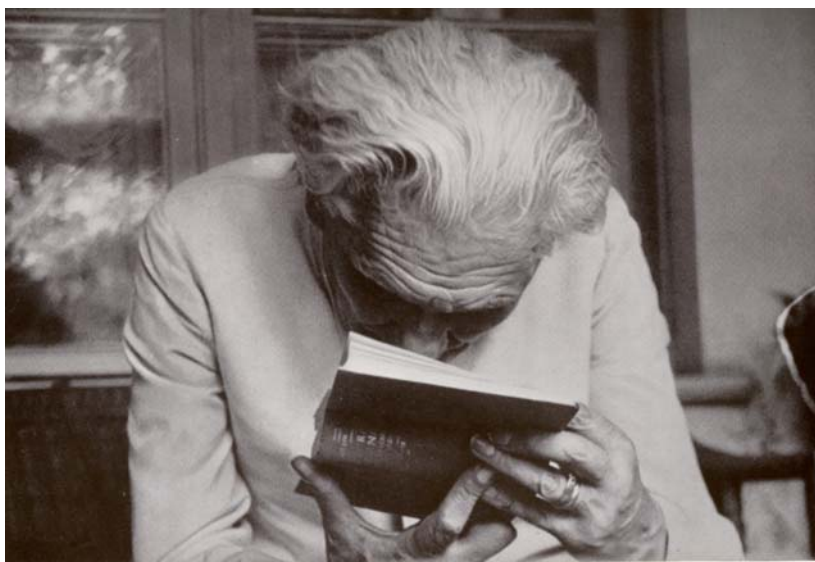




35) Stefan George (Boehringer, 77)



36) Stefan George (Boehringer, 1)

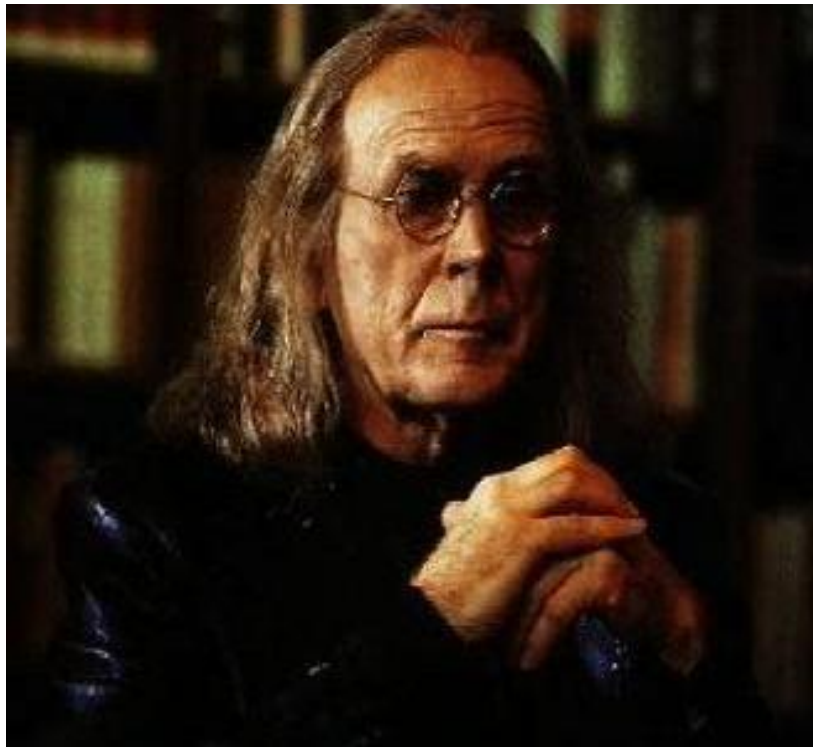


Stefan George an seinem letzten Geburtstag

37) Hermann Hesse an der Schreibmaschine (Vom Schreiben 2, 34)



38) Lorient



39) Friedrich Hölderlin (Könnecke, 118)



*F. Hölderlin.*

Gezeichnet von seinem Jugendfreunde Körner (1792)  
gestochen von Emil Richter

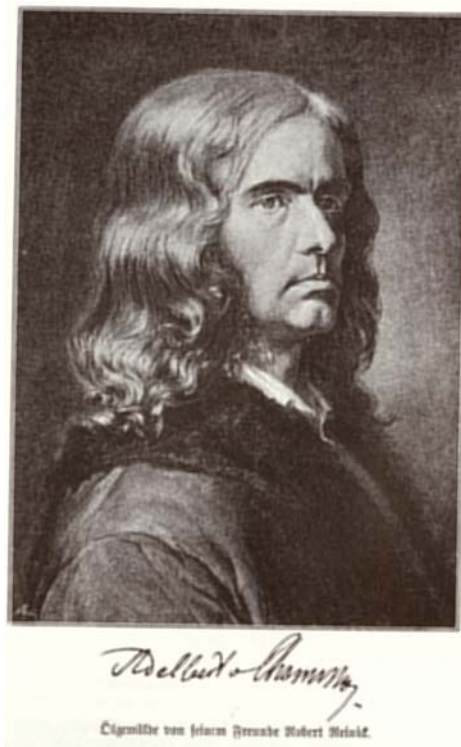
40) Friedrich von Hardenberg, Novalis (Könnecke, 120)



*Friedrich von Hardenberg.*

Kopier von Ernst Schenk.

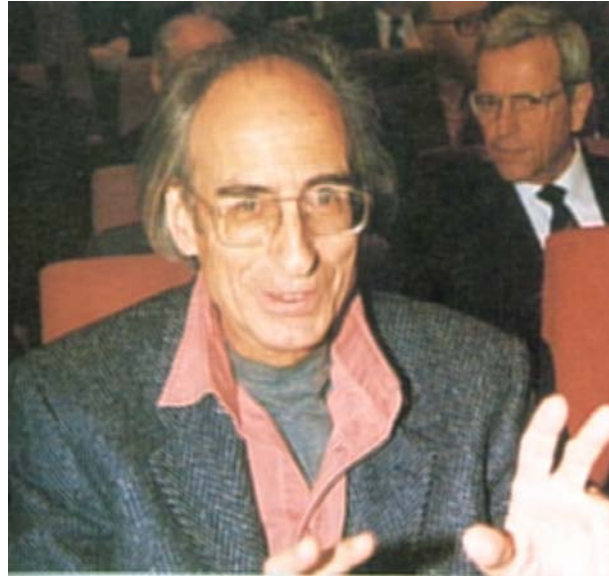
41) Adelbert von Chamisso (Könnecke, 129)



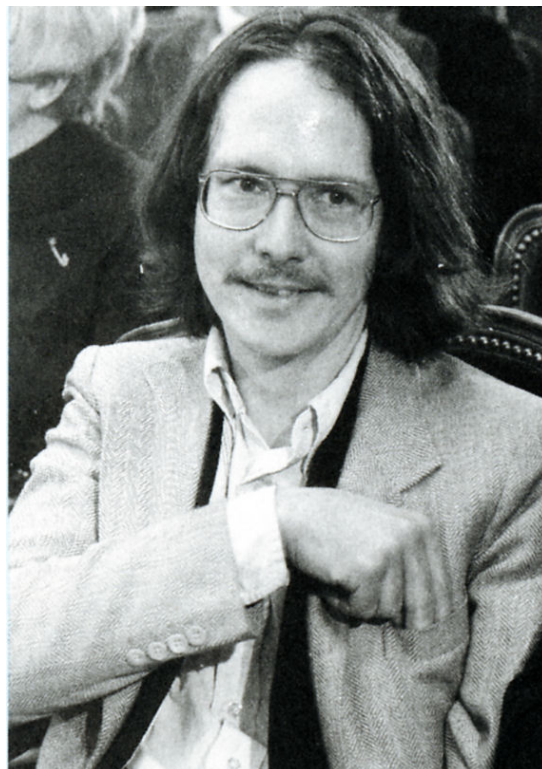
42) Friedrich Rückert (Könnecke, 129)



43) Peter Rühmkorf (Literaturführer, 115)

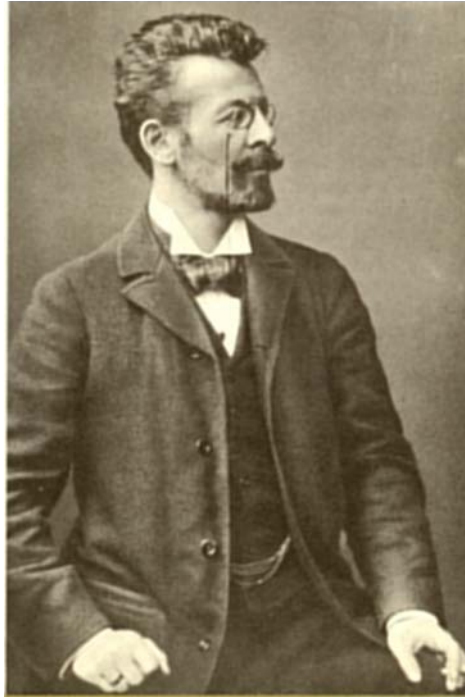


44) Peter Handke (Literaturführer, 75)





45) Richard Dehmel (Ebermayer, 24)



46) Richard Wagner (Mack/Voss, 145)



47) Wilhelm Busch, Selbstbildnis (Bohne, 48a)



48) Karl von Holtei (Könnecke, 134)



49) Bert Brecht (Kesting, 57)



50) Bert Brecht und Oskar Maria Graf in New York (Schumacher, 167)



51) Karl May als Old Shatterhand (Rheinische Post, 6.9.2007, C5)



52) Karl May als Kara ben Nemsi (Die Welt, 1.9.2007, S. 27)



53) Goethe in der Campagna (Kanz, Bildanhang, Nr. 71)



71. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe in der Campagna di Roma, 1786/87

54) Eduard Mörike mit Familie und Schwester Klara (Holthusen, 137)



Mörike mit Familie und Schwester Klara. Fotografie um 1860



55) Theodor Storm mit seinen Kindern (Vinçon, 100f.)



56) Stefan George (George-Katalog, 80b)



Stefan George mit Baskenmütze. Um 1893

57) Dante (Schonauer, 126)



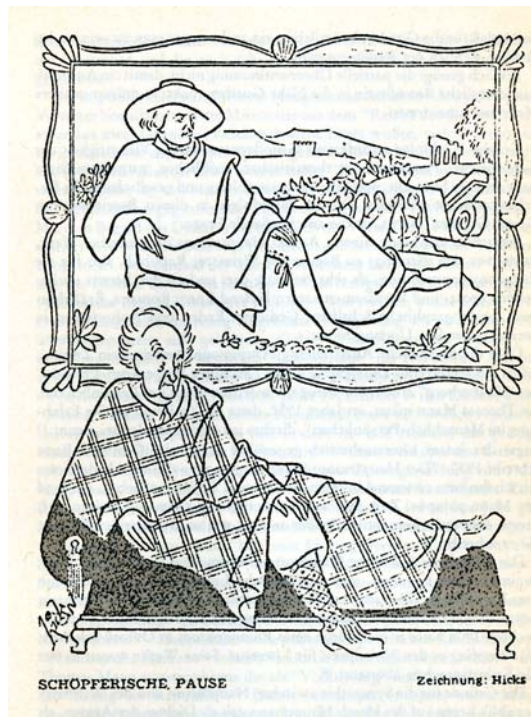
Dante. Gemälde eines unbekanntes Meisters des 14. Jahrhunderts

58) Der Dichterszug (Schonauer, 108)



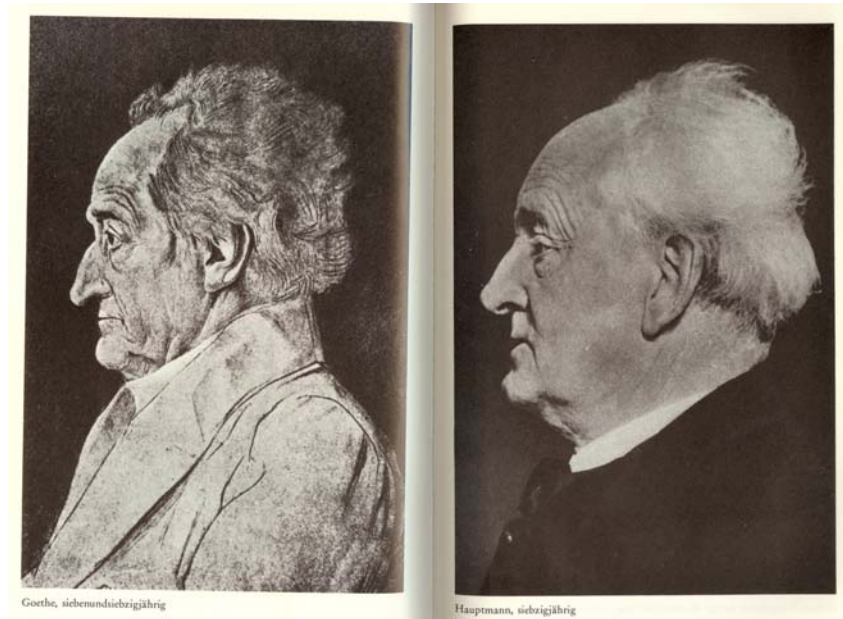
Der «Dichterszug». Ganz links Max Kronberger (Maximin).

59) Gerhart Hauptmann und Goethe (Grimm, 209)

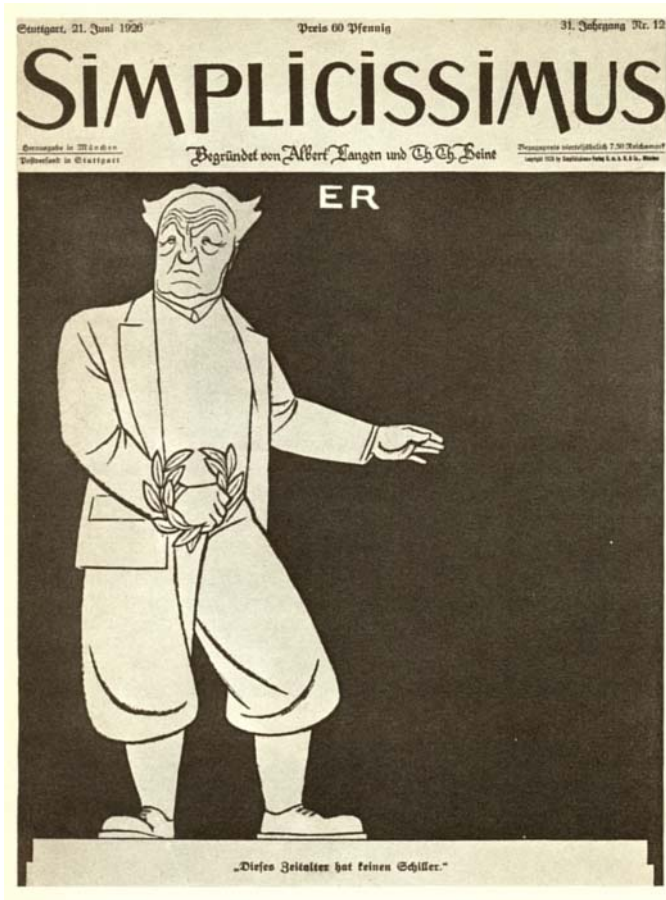




60) Goethe, Gerhart Hauptmann (Daiber, 172f.)



61) Gerhart Hauptmann (Ebermayer, 96)



62) Goethe und Gerhart Hauptmann (Ebermayer, 97)



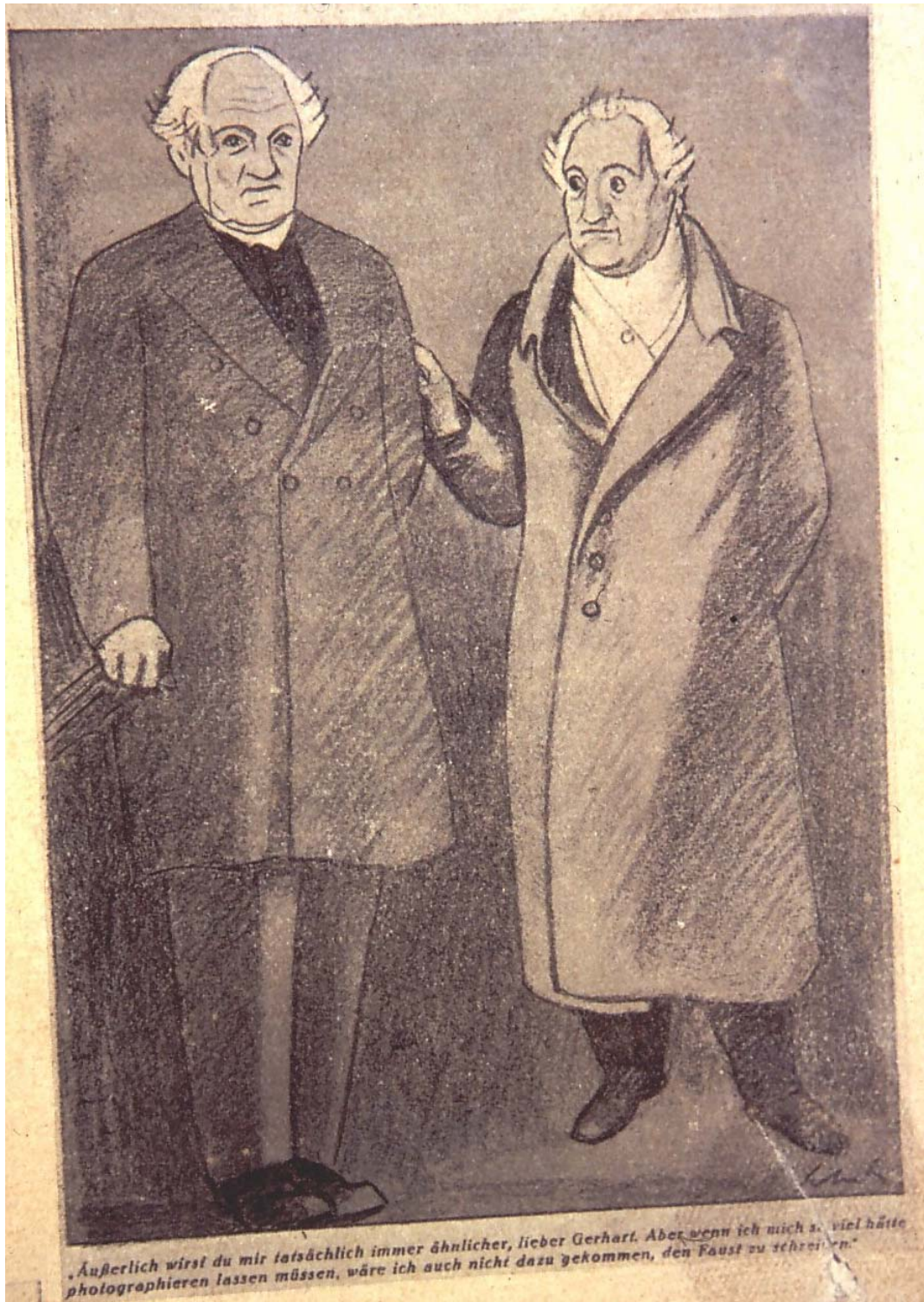
Goethe weckt ihn und spricht: „Gerhart, du hast keine Zeit, müde zu sein!“

63) Goethe und Gerhart Hauptmann (?)





64) Goethe und Gerhart Hauptmann (Milch, Titelblatt)



Quellen der Abbildungen:

Biese, Alfred: Deutsche Literaturgeschichte. Erster Band. Von den Anfängen bis Herder. Achte Aufl. München 1916.

Bircher, Martin (Hg.): Deutsche Schriftsteller im Porträt. Bd. 1. Das Zeitalter des Barock. München 1979.

Bohne, Friedrich: Wilhelm Busch. Zürich 1958.

Daiber, Hans: Gerhart Hauptmann oder der letzte Klassiker. Wien, München, Zürich 1971.

Ebermayer, Erich: Hauptmann. Eine Bildbiographie. Zürich o.J.

Fischer, Sabine (Bearb.): Vom Schreiben 2. Der Gänsekiel oder Womit schreiben? Marbacher Magazin 69/1994.

Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. München 1977.

Holthusen, Hans Egon: Eduard Mörike in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1971.

Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München 1993.

Koenig, Robert: Deutsche Litteraturgeschichte. Dreiundzwanzigste, umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1. Band. Bielefeld und Leipzig 1893.

Könnecke, Gustav: Deutscher Literaturatlas in Bildern. Von Gustav Könnecke. Reprint der Ausgabe Wien 1908. Augsburg 1995.

Kesting, Marianne: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1959.

Mack, Dietrich und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a. M. 1978.

Milch, Werner: Humor um Gerhart Hauptmann. Anekdoten und Parodien. Berlin 1932.

Reicke, Emil: Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit. Köln 1924.

Rieck, Werner: Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes. Berlin 1972.

Salzer, Anselm und Eduard Tunk: Geschichte der deutschen Literatur in drei Bänden. Band 1. Von den Anfängen bis zum Sturm und Drang. Zürich 1972.

Scheffler, Walter (Hg.): Dichter-Portraits in Photographien des 19. Jahrhunderts. Marbach a. N. 1976 (Marbacher Schriften 11).

Scholke, Hans (Bearb.): Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Mit einem Essay von Wolfgang Adam. Leipzig 2000.

Stenzel, Jürgen (Hg.): Deutsche Schriftsteller im Porträt. Band 2. Das Zeitalter der Aufklärung. München 1980.

Tunk, Eduard: Illustrierte Weltliteraturgeschichte in drei Bänden. Bd. 2. Klassik und Romantik in Europa und Amerika. Die Literatur des Ostens. Zweite, erweiterte Auflage Zürich 1967.

Schonauer, Franz: Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1960.

Schumacher, Ernst und Renate: Leben Brechts in Wort und Bild. Berlin 1979.

Skowronek, Susanne: Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock. Würzburg 2000.

Vinçon, Hartmut: Theodor Storm in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1972.

Zeller, Bernhard (Hg.): Stefan George 1868 - 1968. Der Dichter und sein Kreis. München 1968 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums. Katalog Nr. 19).