

Thomas Nolden

„An einen jungen Dichter“

Studien zur epistolaren Poetik

Königshausen & Neumann

Frühaufklärerische Poetik und weibliches Selbstverständnis

Das Erscheinen der Schriftstellerin in der literarischen Öffentlichkeit der Frühaufklärung ist alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Der Schritt aus der Privatsphäre des Hauses, dem 'eigentlichen' Wirkungskreis weiblicher Aktivität, in die Sphäre kultureller Kreativität muß mit ästhetisch anspruchsvollen Werken gedeckt, mit rationalistisch-anthropologischen Argumenten abgesichert, mit literarhistorischen Beispielen belegt und von männlichen Gönnern protegiert werden. Notwendig ist dieser Aufwand allein schon deshalb, weil die Öffentlichkeit - im Sprachgebrauch der Zeit: 'die Welt' - nicht als ein der Weiblichkeit angemessener Ort gilt. Wie die Diskussion um das weibliche Gelehrtentum stellen auch die poetologischen Debatten im frühen 18. Jahrhundert die Frau vor die Aufgabe, sich als lernfähiges Vernunftwesen zu beweisen.

Die Beweisnot wird allerdings noch durch einen Kunstabgriff erschwert, der in der Poesie eine "Verführerin" und im ästhetischen Produktionsprozeß ein stark triebgeleitetes Geschehen sieht. Der Poetik gilt das Dichten im Grunde noch als ein Tun, das potentiell auf Kollisionskurs steht mit den Normen der Moral und dem frühbürgerlichen Verlangen nach einem kontrollierten Gefühlshaushalt. Das Schreiben ist der Aufklärung eine Tätigkeit, die sie nach den Gesetzen ihrer Vernunft zu 'domestizieren' versucht, wobei sie die Tugend des Künstlers auf eine Geduldprobe, die der Künstlerin aber auf eine Existenzprobe stellt.

Hier sind zunächst die Implikationen dieses Poesiebegriffes für die Möglichkeiten und Schranken weiblicher Autorschaft nachzuzeichnen. Als Textgrundlage dienen hierzu vor allem Äußerungen von Autorinnen der Frühaufklärung, an denen sich rekonstruieren läßt, inwiefern gängige Auffassungen vom ästhetischen Produktionsprozeß die schreibende Frau in Konflikt mit den herrschenden Vorstellungen sexuellen Verhaltens geraten lassen. Im Zuge der von Bovenschen beschriebenen "Feminisierung" der Literatur wird dieser Konflikt um 1750 allmählich gemildert, die empfindsame Poetik erteilt den schreibenden Frauen die "Sprecherlaubnis".¹ Anschließend wird anhand zweier "Briefe an junge Dichterinnen" aus der Feder männlicher Verfasser die erotische Dimension analysiert, die diesem Akt der Autorisation eigen ist. Die poetologische Initiation der Dichterin wird in diesen Episteln im Code des amourösen Diskurses vollzogen: in der Rolle des Liebhabers und Verführers bitten die männlichen Verfasser ihre jungen Adressatinnen darum, aus der Intimsphäre in das Licht der Öffentlichkeit zu treten, sich ihnen "zu zeigen".

1. S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, a.a.O.: 121.

In einer Grußepistel zum 37. Geburtstag ihres Gatten legt die junge L.A.V. Gottsched Zeugnis von dem erzieherischen Einfluß ihres Mannes ab, dessen Ruhm ihr Ersatz für den Mangel eigener Reputation zu sein scheint:

Was red ich doch von Lob? Mein GOTTSCHED! Du allein,
Und daß Du mich geliebt, das soll mein Lorber seyn!
Daß Du mich hast gelehrt, daß Du mich unterwiesen,
Das wird der Nachwelt noch durch manches Blatt gepriesen.
Wer solchen Meister hat, da stirbt der Schüler nicht;
Wenn ihm gleich das Verdienst zur Ewigkeit gebricht.
So leb ich denn durch Dich: wie könnt ich schöner leben?
Dein Ansehn wird mir schon Ruhm, Lob, und Ehre geben.²

Der Ton dieser Bescheidung trägt und darf nicht als Ausdruck eines künstlerischen Selbstverzichtes, einer Aufgabe der eigenen literarischen Ambitionen mißverstanden werden. Allerdings reflektiert er die Tatsache, daß sich die junge Gottsched mit einer wesentlichen Beschränkung weiblicher Autorschaft abfinden wird: mit der Anonymität der Veröffentlichung ihrer (dramatischen) Werke. Sie akzeptiert den Preis, der ihr für die Publikation ihrer Stücke den Verzicht auf die Offenlegung ihrer Autorschaft abverlangt. In diesem Sinne "lebt" die Autorin der Frühaufklärung "nur durch" ihren männlichen Herausgeber. Noch ein weiteres Paradoxon steht im Hintergrund dieser Epistel, die Johann Christoph Gottsched nach dem Ableben seiner Gattin in einem *Ehrenmaal* (1763) abdrucken läßt. Allererst der Tod, die "Nachwelt", auf die die Verfasserin hier zu sprechen kommt, lüftet den Schleier der Anonymität. Im *Ehrenmaal* veröffentlicht J. Ch. Gottsched eine Liste der Arbeiten seiner verstorbenen Gattin, die zu ihren Lebzeiten den künstlerischen Besitzanspruch auf ihre Produktion nicht geltend gemacht hatte. Die Möglichkeit für ihre Arbeiten einzustehen, also Lob oder Kritik zu ernten, wird ihr erst posthum zuteil: "Ich will", so ihr Gatte, "dieselben nach der Reihe namhaft machen, und ihrem Geiste und Fleiße dadurch Gerechtigkeit widerfahren lassen".³

Im gleichen Brief greift L.A.V. Gottsched zu Worten, die alles andere als ruhiges Einverständnis mit ihrer Situation als junger Schriftstellerin bezeugen:

2. L.A.V. Gottsched, "Schreiben. An dem Geburtsfeste ihres Gatten, den 2ten Febr. 1737", *Ehrenmaal*, a.a.O.: 111. J. Ch. Gottsched zitiert übrigens in der Vorrede zum *Ehrenmaal* genau diese Zeilen seiner verstorbenen Gattin und kommentiert sie mit der Versicherung: "Weit gefehlt auch, daß die Unsterblichkeit ihres Namens von mir entspringen sollte" ("Leben der sel. Frau Luise Adelgunde Vict. Gottschedinn", ebd., o. Seitenzählung). Im Text werde ich den Mädchen-namen der L.A.V. Gottsched (Kulmus) immer dann verwenden, wenn von Texten die Rede ist, die sie vor ihrer Heirat mit J.Ch. Gottsched (1735) verfaßte.

3. J.Ch. Gottsched, "Leben der sel. Frau [...]", *Ehrenmaal*, a.a.O.: o. Seitenangabe.

Die ganze Welt wird groß; Ich aber, ich allein
 Erlange keinen Ruhm; ich bin noch immer klein.
 Mich kennt ja niemand mehr, als Freunde und Bekannten;
 Mein Name steht ja noch in keinen Folianten;
 Mein Bildniß ist noch nie dem Erzte eingedrückt.
 Kein Zierath hat mir noch den leeren Kopf geschmückt.
 Kein Dichter hat mich je zum Pindus heißen gehen,
 Noch für die Pallas selbst im Träumen angesehen. (110)

Hier ist der Anspruch formuliert, den rein privaten Kreis der Freunde zu verlassen, um in das Bewußtsein der Welt zu treten. Diese soll nicht nur ihre Werke, sondern auch deren Verfasserin kennen. Im öffentlichen Bewußtsein geht die Urheberschaft nicht selten gar an die männlichen Autoren über. Nicht vertraut mit den Errungenschaften weiblicher Künstler schreibt das Publikum viele Texte männlichen Autoren zu. Im Jahre 1733 berichtet Kulmus ihrem späteren Ehegatten von einem Gerücht, demzufolge niemand anders als dieser selbst der Verfasser ihrer großen Ode auf die russische Kaiserin Anna Iwanowna (1733) sei. Ähnliches widerfährt ihren Stücken. Nur ihren namentlich gekennzeichneten Übersetzungen - also den Produkten ihres gelehrten Fleißes - bleibt dieses Schicksal erspart.

Übersetzungen

[...]. Ich ehre nur den Ruhm,
 Den man sich selbst erwirbt; der bleibt ein Eigenthum,
 Daran der Neid umsonst, die scharfen Zähne wezet. (110)

Diese Zeilen schreibt L.A.V. Gottsched zwar im Blick auf die Versuchungen des Plagiats, denen nur zu viele ihrer Zeitgenossen erliegen ("Kein Fremder hat mir noch den lahmen Kiel geführt", ebd.). Aber es zeigt sich darin auch, wie sehr der Sinn der Autorin für geistiges Eigentum geschärft ist an den Publikationskonventionen eines Literaturbetriebes, der das Prinzip des Urheberrechtes zwar gegen das Plagiat ins Feld führt, gleichzeitig aber dazu neigt, es bei den Veröffentlichungen schreibender Frauen zugunsten des Anonymitätsgebotes außer Kraft zu setzen. Diese Sensibilität der Autorin erklärt sich zum großen Teil aus ihrem Verständnis von dichterischer Kreativität, in dem die Maxime der Authentizität den archimedischen Punkt bildet. L.A.V. Gottsched gilt die Echtheit des Gefühls als Bedingung des dichterischen, vor allem des lyrischen Ausdrucks. Mit Vehemenz distanziert sie sich von allen Formen und Gattungen literarischer Fiktion, in denen die Autoren - wie im Extremfall des Auftragsgedichts - nicht ihre wirklichen Empfindungen, sondern erdichtete, fiktive Gefühle sprechen lassen:

X
Zensur
plagiat
+
weibliche
Individualität

Ein Poet ist doch ein unerschöpflicher Mann, es quillt Wahres und Falsches aus

einem Brunnen, und das Sprüchwort ist untrüglich: 'Le Poët n'est jamais heureux qu'en fiction'.⁴

Dies ist in kritischer Sicht auf einen Literaturbegriff gesagt, der die moralpädagogischen Prinzipien der Tugend und der Aufrichtigkeit ignoriert und sich stattdessen aus erschriebenen, vorgetäuschten Emotionen speist:

Ich werde auch nie ein Gedicht verfertigen. Ein Dichter muß reich an Empfindung seyn und muß vieles schön zu sagen wissen, was er nicht empfindet. Diese Gabe habe ich nie gehabt, und entsage also aller Ehre, die damit verknüpft ist.⁵

Auch dieses künstlerische Credo ist nicht in abstracto formuliert, sondern entstammt einem konkreten biographischen Zusammenhang. J. Ch. Gottsched hatte die junge Kulmus um eine schriftliche Würdigung der Arbeiten der Christiana Mariana von Ziegler gebeten, worauf Kulmus mit einer Versepistel reagierte, in der sie unverhohlen ihre Kritik am Werk der von Gottsched so hochgelobten Ziegler zum Ausdruck bringt. Der offene Ton ihres Briefes, den J. Ch. Gottsched ebenfalls im *Ehrenmaal* veröffentlicht, rührt von ihrem Bedürfnis nach Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit her. Kommentierend zieht sie gegenüber dem 'Auftraggeber' Gottsched daraus Konsequenzen für die Gattungsbestimmung ihres Textes:

Kein Gedicht kann ich es nicht nennen, denn es sind lauter Wahrheiten von der einen Seite, und Empfindungen von der andern, obwohl sehr schwach ausgedrückt (74-75)

Selbst die von ihrem Gatten gewünschte Publikation ihrer Briefe lehnt sie ab:

Welchen Anschlag haben Sie auf meine Briefe gemacht? Es ist am besten, daß diese ganz im Verborgenen bleiben. Ich habe keinen Roman schreiben wollen. Tugend und Aufrichtigkeit sind die Richtschnur meiner Handlungen und meiner Gesinnungen von je her gewesen.⁶

Diese Absage an einen Dichtungsbegriff, der Dichtung mit emotionaler Unaufrichtigkeit gleichsetzt, schreibt sich weniger von einem platonischen

4. L.A.V. Gottsched, "An Gottsched" (10.9.1734), *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched*, a.a.O.: Bd.1: 135.

5. L.A.V. Gottsched, "An Gottsched" (o.T., 9.1733), *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched*, a.a.O.: Bd.1: 75.

6. L.A.V. Gottsched, "An Gottsched" (20.3.1734), *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched*, a.a.O.: Bd.1: 101.

Mißtrauen gegenüber der Literatur her als von der Ablehnung des galanten Poesieverständnisses, das die Authentizität der Mitteilung zugunsten der Wirkungsabsicht des 'divertimento' preisgibt. Die in den Verhaltensbüchern der Renaissance kodifizierten Ideale höfischer Verkehrsformen hatten vor allem auf die Lyrik nachhaltig eingewirkt, und so noch den Einfluß verstärkt, der sich aus der Tradition vor allem der römischen Poesie ergab. Hier etablierte sich eine "kategoriale Trennung der beiden Bereiche, des Sprechens über Liebe und der Liebe selbst", die laut Barbara Marx "als entscheidende Voraussetzung für die Ausweitung des amourösen Diskurses in der Renaissance angesehen werden" muß: "Das scheinbar Intime der sprachlichen Annäherung steht im Signum der Unverbindlichkeit".⁷ Diesem rhetorischen Selbstverständnis der Poesie entspricht der Liebesbegriff des 'amour frivole', dem, wie Niklas Luhmann gezeigt hat, mit Beginn des 18. Jahrhunderts die populär werdende Vorstellung des 'amour sérieux' entgegenarbeitet. Dieser Paradigmenwechsel in der Auffassung der Liebe steht im Hintergrund der nun einsetzenden, moralisch motivierten Betonung der Aufrichtigkeit der lyrischen Äußerung.⁸ Um 1730 aber wirft der galante Poesiebegriff, dessen fiktional-rhetorisches Selbstverständnis keineswegs auf die Liebeslyrik beschränkt bleibt, noch seinen Schatten auf die Tugend, vor allem auf die der Dichterin. L.A.V. Gottsched glaubt sich den moralisch anruchigen Implikationen des galanten Poesieverständnisses nur durch 'lyrische Enthaltsamkeit' entziehen zu können. Damit sieht sich die Schriftstellerin vor eine Art 'double bind' gestellt: wenn die literarische Veröffentlichung im Ruf eines allgemein akzeptierten Betruges - dem der Fiktionalität der Mitteilung steht, die Schriftstellerin jedoch an diesem Betrug nicht teilhaben will, so ist der Verzicht auf die Veröffentlichung für sie die einzige Möglichkeit, auf dem geistigen Eigentumsrecht an ihrem Werk und der Authentizität der darin ausgedrückten Empfindung zu bestehen. Konfrontiert mit diesem Dilemma sucht L.A.V. Gottsched in ihrer Weigerung, ihre an den Gatten gerichteten Briefe und poetischen Episteln zu veröffentlichen, an ihrer Identität festzuhalten, die sie andernfalls durch die Einführung der persona einer ('Roman'-) Autorin in Frage gestellt sähe.

Wenn sich die Schriftstellerin angesichts dieses Dilemmas gleichwohl 'der Welt zeigen' möchte, so sieht sie sich einem poetologischen Rechtfertigungsdruck ausgeliefert, dem sie mit Tugendbeteuerungen und Anstandsversicherungen begegnen muß. So sieht sich etwa Ch. M. von Ziegler, erstes weibliches Mitglied der Leipziger "Deutschen Gesellschaft" und erste kaiser-

7. Barbara Marx, "Zwischen Frauenideal und Autorenstatus. Zur Präsentation der Frauenliteratur in der Renaissance", *Frauen Literatur Geschichte*, a.a.O.: 35-58, hier S. 37.

8. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982) 128-29.

lich gekrönte Dichterin, gezwungen, sich gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, ihre 1728 veröffentlichten "galanten und so genannten verliebten Briefe" seien Dokumente eigener Erfahrungen und Erlebnisse:

Es seynd, wie ein jeder leicht ersehn kan, lauter erdichtete Einfälle, deren sich diejenigen so der edlen Poesie nachzuhengen pflegen, am liebsten zu bedienen gewohnt sind, damit sie sich in Ausdrückung allerhand Affecten und Gemüths=Bewegungen zu üben suchen.⁹

In der Vorrede zu ihren 1739 erscheinenden *Vermischeten Schriften in gebundener und ungebundener Rede* rechtfertigt Ziegler ihre Beschäftigung mit der Dichtung wie folgt:

Die Liebe zur Dichtkunst hat mich so eingenommen, daß ich ihr unmöglich habe widerstehen können. Ich habe in dieser Beschäftigung, oder in diesem Zeitvertreibe, wenn man diesen Namen vor besser hält; so lange sie die Regeln der Sittlichkeit nicht überschreitet, so viel Unschuldiges und Edles gefunden, daß ich nicht umhin gekonnt, darinn zuweilen fortzufahren.¹⁰

K *A* Selbst eine gekrönte Poetin ist nicht über den Verdacht erhaben, daß ihre "Liebe zur Dichtkunst" sie dazu verleiten könne, "die Regeln der Sittlichkeit" zu übertreten. Nichts geringeres als die "Unschuld" der schreibenden Frau steht auf dem Spiel der Dichtung, die immerhin im zweifelhaften Ruf einer "Lust" steht, deren verführerische Kraft kaum geringer eingeschätzt wird als die anderer Lüste.

Von der Lust des Schreibens

Der "Furcht der Aufklärer vor allen noch so versteckten Äußerungen von Sexualität"¹¹ ist nicht entgangen, daß das zentrale Theorem des 'furor poeticus' und die Begriffe der Inspirationslehre einen affektiven Zustand höchster Intensität mit kaum zu kaschierenden sexuellen Konnotationen meinen. Wurde selbst die "Querelle des femmes" um die Gelehrsamkeit unter der Annahme geführt, daß die gelehrte Frau aufgrund ihrer Bildung stets auch in der

9. Christiana Mariana von Ziegler, "Vorbericht", *Versuch in Gebundener Schreib=Art* (Leipzig: Braunfels sel. Erben, 1728), o. Seitenzählung. Ganz ähnlich übrigens argumentierte schon Ovid (*Tristia* 2.353 und folgende), mit dem gewichtigen Unterschied allerdings, daß er sich freiweg zur Unterhaltungsabsicht bekannte.

10. Ch.M. von Ziegler, "Vorrede", *Vermischeten Schriften in gebundener und ungebundener Rede* (Göttingen: Universitäts Buchhandlung, 1739) 3-4.

11. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente* (Stuttgart: Metzler, 1974) 193.

Gefahr sexueller Unmoral stehe,¹² so ist die schreibende Frau noch stärker dem Verdacht ausgesetzt, mit den Normen der Moral in Konflikt zu geraten.

Der aus der antiken Ästhetik stammenden Furorlehre war von Beginn an die bedrohliche Tendenz zur unkontrollierten "Ausschweifung"¹³ der kreativen Emotion eingeschrieben. Spätestens mit der 'mania' Diskussion in Platons *Phaidros* (245a) wurde der Anteil der irrationalen Kräfte am Schaffensakt auch theoretisch untermauert - eine Ansicht, die der Aristotelische Scheidungsversuch zwischen Genie und Wahnsinn dann abzuwehren suchte (*Poetik* 17.2). Noch die im *Spectator* geführte Kampagne gegen den Enthusiasmusbegriff ist aus dem Bedürfnis heraus motiviert, die Herrschaftsordnung der menschlichen Vermögen gegen eine Gefährdung durch aufgebrauchte Leidenschaftlichkeit zu wappnen, die im äußersten Fall im Wahnsinn ende.¹⁴ Als vernunftwidriger Zustand mußte die leidenschaftliche "poetische Wuth"¹⁵ allererst gebändigt werden.

Zeige, daß zur Dichterkunst
Ein verklärter Kopf gehöre,
Den kein wilder Trieb entflammt,
Welcher nur vom Wahnwitz stammt.¹⁶

Diese Bitte richtet die junge L.A.V. Gottsched in einer Ode (1736) an ihren Gatten, der in seiner *Critischen Dichtkunst* unter Betonung des Vernunftprinzips dazu ansetzt, den regelfeindlichen 'furor' poetologisch in seine Schranken zu verweisen. Bis die "Dichterwuth" jedoch unter die Kontrolle der normativen Regelpoetik gebracht ist, hat das Theorem des 'furor poeticus' einen Bildungsweg zu absolvieren, dessen Verlauf in der Ode auf den Namenstag J. Ch. Gottscheds im Jahre 1739 beispielhaft verfolgt werden kann. Das Gedicht beschreibt selbstkritisch die verschiedenen Stadien eines Schaffensaktes, der zunächst nicht recht in Gang kommen will, in dem dann

12. Vgl. etwa Johann Caspar Eberti, *Eröffnetes Cabinet Deß Gelehrten Frauen-Zimmers* (1706, München: iudicum, 1986).

13. Ch.M. von Ziegler, "Vorbericht", *Versuch*, a.a.O.: o.S.

14. Vgl. Karl Tilman Winkler, "Enthusiasmus und gesellschaftliche Ordnung. 'Enthusiasm' im englischen Sprachgebrauch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", *Die Aufklärung und die Schwärmer*, hg.v. Norbert Hinske (Hamburg: Meiner, 1988) 29-49.

15. Artikel "Begeisterung", *Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste [...]*, herausgegeben von Johann Christoph Gottsched (Leipzig: Fritschische Handlung, 1760) 206. Vgl. auch die Artikel "Poetische Raserey" und "Enthusiasterey" in Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* (Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1732-50) Bd.28: 1011ff sowie Bd.8: 1285ff.

16. L.A.V. Gottsched, "Ode. Auf eben Denselben 1736", *Ehrenmaal*, a.a.O.: 47.

aber der "Trieb zum Dichten"¹⁷ die poetische Selbstkontrolle der Dichterin außer Kraft zu setzen droht:

Was? sprach ich, will mirs nicht gelingen?
Geräth des Phöbus Bildniß nicht?
Ich muß mich auf den Pindus schwingen,
Da krieg ich Feuer, Muth und Licht.
[...]
Drauf schoß ich, gleich entzündten Blitzen,
Und kam dem Musenhügel nah,
Auf dessen ewig heitren Spitzen
Ich unsern Phoebus sitzen sah. (49.)

In der Metapher der "entzündeten Blitze" verbirgt sich, wie die einmal entfachte ungebändigte "Dichtergluth" (ebd.) über alles Maß hinausschießt. Der ästhetische Produktionsprozeß gewinnt eine kaum mehr zu bewältigende Eigendynamik:

Hier lernt ich meinen Irrthum kennen!
Ich mußte voller Scham gestehn:
Von solchem Feuer muß man brennen,
Wenn man die Götter will erhöh'n.
Indes warf Phoebus seine Blicke,
Ohn allen Zorn auf mich zurücke,
Indem mir aller Muth entfiel:
Er sprach: Dein Eifer ist zu loben;
Doch solch ein Singen, solche Proben,
Das ist für Sterbliche zu viel. (50)

Der Künstler-Vater Phöbus, der der unkontrollierten dichterischen Begeisterung der jungen Schriftstellerin schließlich Einhalt gebietet, verweist die Dichterin an Gottsched als sein Alter ego. Ihm solle sie von nun an ihren Lobgesang widmen, was einer Inthronisation des regelverständigen Kunstrichters als neuer Ordnungsmacht des Schreibaktes gleichkommt:

Du sollst mein ander Ich erheben,
Der mir in allem ähnlich sieht.
[...]
Soll ich Dir einen Namen nennen?
Du wirst ihn selbst am besten kennen;
Dein G - - ists, es ist dein Freund. (ebd.)

Die Schriftstellerin läßt Phöbus, die Allegorie der höchsten ästhetischen In-

17. L.A.V. Gottsched, "Ode. Auf Desselben Namenstag den 24. Jun. 1739", *Ehrenmaal*, a.a.O.: 49.

*Erwünschtes von
mit Hilfe der
Freuen Phöbo*

stanz, die Domestizierung ihrer poetischen Schaffenskraft einklagen. Nicht der Verherrlichung der Dichtkunst soll fortan ihr Hohelied gelten, sondern ihrem irdischen Stellvertreter, J. Ch. Gottsched. Zugleich wird damit ihre poetische Lust in den Bereich des Privaten geleitet, was sich stilistisch in einem Herabstimmen des Tons ausdrückt, gattungsmäßig in der Wahl des an den Gatten adressierten Gelegenheitsgedichtes, in dem sich die Dichterin dem kontrollierenden Einfluß und richtendem Urteil ihres Mannes unterwirft:

Du - doch ich bin zu weit gegangen,
Und meine Kühnheit ist zu groß.
F r e u n d strafst Du nicht mein Unterfangen? (51)

Die "entzündten Blitze" und "brennenden Feuer" gehören jedoch nicht nur zu den Topoi der Produktionsästhetik, sondern sind zugleich Metaphern der körperlichen Lust. Insofern beschreibt die Ode im Prozeß der 'Zügelung' (man denke etwa an die Pegasus-Metaphorik) des kreativen Triebes also auch die Selbstdomestizierung der sexuellen Leidenschaft, fällt im 'anderen Ich' des Dichtergottes der Poetiker und Kunstrichter doch in Personalunion zusammen mit dem Ehegatten.

Fast alle Begriffe im Umkreis der poetischen Produktions- und Inspirationslehre verweisen auf ein Geschehen erhöhter affektiver Reizbarkeit und Gereiztheit und sind von diesem Doppelbezug zur Sexualität geprägt. Solche Extremzustände sind dem vorpsychologischen Menschenbild der Frühaufklärung zwar an sich schon verdächtig genug - im ('vernunftschwachen') Gemüt der Frau aber sieht sie diese gefährlich potenziert. Für die unheilvolle Auswirkung der kreativen Passion auf ihre Psyche und Tugend führt Bayles *Dictionnaire historique et critique* (1697) das Beispiel der Musikerin und Tänzerin an. In der mit "Anmerkungen sonderlich bey anstößigen Stellen" versehenen Übersetzung Gottscheds heißt es:¹⁸

Wenn bey einer Person, vom weiblichen Geschlechte, die Kunst zu singen, zu tanzen, oder auf Instrumenten zu spielen, eine feilstehende Wissenschaft ist; ich will sagen, wenn man ein Handwerk daraus macht, und dieselbe entweder auf der Schaubühne oder bey feyerlichen Zusammenkünften übet: so ist dieß die Heerstraße zur Unreinigkeit. Man wundere sich also nicht, wenn unsere Lamia aus einer Flötenspielerinn eine Hure geworden ist; der Hang von einer Handthierung zur anderen ist sehr steil und schlüpfrig.¹⁹

18. Herrn Peter Baylens [...] *Historisches und Kritisches Wörterbuch, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt* [...] von Johann Christoph Gottscheden (Leipzig: Breitkopf, 1743) Teil 3: Titelblatt.

19. Ebd., S. 43.

a) Domestizierung des Schreibens
b) kongregalisch
des Schreibens
Leise
Jugendlich
anpassen
durch
Verhalten

In Zedlers *Universal-Lexicon* werden die Momente erhöhter libidinöser Aktivität fast ausschließlich als Phänomene der weiblichen Sexualität vorgestellt, von denen "auch die Jungfern geplaget werden", die "endlich gar in Raserey gerathen".²⁰ Konvulsionen und Ausschweifungen, Exzesse und Hitze - also die Begleiterscheinungen des ästhetischen Schöpfungsaktes - gelten der Medizin der Zeit als die Symptome des 'furor uterinus', der als eine 'Einbildungskrankheit' verstanden wird: eine pathogene Erscheinung weiblicher Imaginationskraft. Ähnlich wie das exzessive poetische Imaginationsgeschehen wird in der 'passio hysterica', der "Mutterwuth", ein extremer Zustand erhöhter Einbildungskraft gesehen, dem nachzugeben den zeitweiligen Verlust des gesunden Menschenverstandes und schlimmstenfalls die permanente Einbuße der weiblichen Ehre bedeutet.²¹

Von dem Versuch der Literaturprogrammatiker der Aufklärung und Empfindsamkeit, die "poetische Wuth" in ein "edles Feuer" zu mildern, das in Gottscheds *Handlexicon* (1760) dann als "süße Raserey" einen Zustand meint, in dem der Künstler nun getrost "sich selbst vergessen, außer sich gerathen" darf, weil sein "Herz voll edlen Feuers" unter die sichere Kontrolle des poetologischen Triumvirats von "reichem Witz, richtigem Verstand, fruchtbarer Einbildungskraft" gebracht wurde²² - von diesem Versuch einer Zähmung der irrationalen Momente der ästhetischen Produktion profitieren die schreibenden Frauen allein schon deshalb, weil die psychisch gemilderte 'süße Raserey' damit auch vom Verdacht ihrer moralischen Bedenklichkeit weitgehend entlastet wird. Im Diskurs der Sexualität vollziehen sich ähnliche Revisionen, die sich im Bedeutungswandel der entsprechenden Begriffe niederschlagen: so wird beispielsweise unter dem Begriff der "Wollust" zum Ende des 18. Jahrhunderts hin ein Zustand verstanden, für den man "Verantwortung trägt", weil man die Wollust nicht mehr als ein pathologisches

20. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, a.a.O.: Bd.10: 637. Vgl. Pia Schmidt und Christina Weber, "Von der 'wohlgeordneten Liebe' und der 'so eigenen Wollust des Geschlechtes'. Zur Diskussion weiblichen Begehrens zwischen 1730 und 1830", *Frauenmacht in der Geschichte. Beiträge des Historikerinnentreffens 1985 zur Frauengeschichtsforschung* (Düsseldorf: Schwann, 1986) 150-65.

21. Vgl. Ursula Greiner, "Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge um das Selbst", *Frauen - Weiblichkeit - Schrift*, hg.v. Renate Berger et al. (Berlin: Argument-Verlag, 1985) 130-44 sowie Esther Fischer-Homberger, *Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen* (Darmstadt: Luchterhand, 1984) 10-34.

22. J.Ch. Gottsched, *Handlexicon*, a.a.O.: 205. Zur Imaginations- und Phantasielehre bei den Schweizern vgl. Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Poetik von 1670-1740* (Bad Homburg: Gehlen, 1970) 174-76.

on dringende
Herrmann
ch. 5

Phänomen betrachtet.²³ Zudem wird die Identifikation sexueller Hyperaktivität mit der Frau im Bewußtsein der Hochaufklärung weitgehend abgebaut.²⁴ Parallel dazu sucht die medizinische Diskussion den Ursprung der weiblichen Hysterie nicht weiter in der Abirrung der Imagination, sondern in natürlichen, das heißt, somatischen Ursachen.²⁵

Diese Veränderungen in der sexuellen und poetologischen Semantik der Leidenschaften bedeuten für die schreibenden Frauen eine entscheidende Verminderung des auf ihnen lastenden sittlichen Rechtfertigungsdruckes. Doch setzen sich diese Veränderungen nur sehr allmählich durch und die Schriftstellerinnen werden sich noch lange Zeit mit einem Poesieverständnis konfrontiert sehen, dessen misogyne Implikationen etwa dem empfindsamen Theoretiker Carl Theodor Beck noch 1784 eine Selbstverständlichkeit sind, wenn er vor dem unmoralischen Mißbrauch der Poesie als einer "schamlosen Verführerin" und "faden Gratulantin und Zierpuppe" warnt.²⁶

Die Schriftstellerinnen der Frühaufklärung rechtfertigen ihr Tun mit Metaphern, in denen die Dichtung als eine einnehmende, verführerische Macht erscheint. Diese liegt potentiell im Streit mit den von Anstand und Schicklichkeit gezogenen Grenzen und dennoch kann die Dichterin ihr nicht 'widerstehen'. Auch in den Begriffen, in denen L.A.V. Gottsched ihr Mißtrauen gegenüber der Dichtung faßt, wird deutlich, daß der Diskurs der weiblichen Autorschaft seinen Code mit dem der Sexualität teilt. Sie setzt sich Gottscheds "Anschlag" auf ihre Briefe mit Worten zur Wehr, die diesen letztlich als einen Anschlag auf ihre Ehre als Frau erscheinen lassen. Ziegler versichert sich angesichts der aufgebrachten Reaktionen auf ihre Dichterkrönung der "Unschuld heilig Gewandes"²⁷ - allein in ihm glaubt sie ihren öffentlichen Auftritt als Dichterin vollziehen zu können.

"Anschlag" und "Unschuld", "Verführung" und "Scham" - solcherlei Überschneidungen in der Metaphorik zweier Diskurse sind nur da möglich, wo ein 'tertium comparationis' sie miteinander in Bezug setzt. Diese Gemeinsamkeit ist jedoch nicht nur eine sprachliche, sondern sie beruht auf gesellschaftlichen

23. Adelungs *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 4: 1610, zitiert nach P. Schmidt und Ch. Weber, "Von der 'wohlgeordneten Liebe'", a.a.O.: 154. Zur Affektenlehre der Empfindsamkeit vgl. G. Sauder, *Empfindsamkeit*, a.a.O.: 133-43.

24. "Bei Adelung und Campe entfällt im Vergleich zum Zedler die Zuspitzung auf Frauen als Subjekte der Geilheit bzw. Wollust". P. Schmidt und Ch. Weber, "Von der 'wohlgeordneten Liebe'", a.a.O.: 155.

25. Vgl. Regina Schaps, *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau* (Frankfurt/M.: Campus, 1982) 38-40.

26. Carl Theodor Beck, *Ernst, Gefühl und Laune* (1784), zitiert nach Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Bd. 3: Quellen und Dokumente* (Stuttgart: Metzler und Poeschel, 1980) 106.

27. Ch. M. von Ziegler, "35. Ode", *Vermischete Schriften*, a.a.O.: 137.

Konventionen und Normen, die im Sprachgebrauch ihren Niederschlag finden und ihrerseits soziale Strukturen verfestigen oder modifizieren. Sowohl der sexuell-erotische Diskurs als auch der der weiblichen Autorschaft ist in einer tabuisierten Sphäre der Gesellschaft angesiedelt, die sich erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts reformerischen Prozessen zugänglich zeigt.²⁸ In beiden Diskursen sieht sich die vernunftgeleitete Tugend in Konflikt mit einem Triebgeschehen, dessen Beherrschung als Vorbedingung kultureller Leistungen gilt. In beiden herrschen geschlechtsspezifische Rollen- und Normdifferenzen von langtradierter und grundlegender Relevanz, die die weibliche Aktivität mit einem Verdikt belegen und der Frau eine Passivität auferlegen, die der sexuelle Diskurs "Keuschheit", der ästhetische Diskurs "Schweigen" nennt:

Das Weib darf seinen Witz nicht zeigen:
Die Vorsicht hat es ausgedacht,
Es soll in der Gemeine schweigen.²⁹

Ähnlich wie das Keuschheitsgebot dem Ehemann das Recht auf den weiblichen Körper zuspricht, enthalten die Konventionen des Literaturbetriebs der schreibenden Frau das Verfügungsrecht über ihre kreativen Arbeiten vor, bzw. stellen sie unter die Obhut männlicher Autoren, die als 'Herausgeber' die Frau allererst mit der Öffentlichkeit in Bezug setzen. Dementsprechend sah L.A.V. Gottsched ihre Gedichte und Briefe im privaten Besitz ihres Gatten besser verwahrt als in der Öffentlichkeit; und so kann auch noch Wieland als "eigenmächtiger Herausgeber" der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* die Fiktion verbreiten, die anonym bleibende Verfasserin Sophie

28. Dieser Prozeß bekundet sich beispielsweise darin, daß im 18. Jahrhundert die Ehe allmählich (als legale Form der Befriedigung sexueller Bedürfnisse) auch denjenigen Schichten zugänglich gemacht wird, denen diese Institution in früheren Epochen verschlossen war. Ein anderes Beispiel für diese Entwicklung ist die Milderung juristischer Sanktionen für Unzuchtsverbrechen. Vgl. Isabel V. Hull, "Sexualität und bürgerliche Gesellschaft", *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechtsverhältnisse im 19. Jahrhundert*, hg.v. Ute Frevert (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1988) 49-67 sowie die ersten drei Kapitel von Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I: La volonté de savoir*, Paris (Gallimard) 1976. Innerhalb der zeitgenössischen philosophischen Analysen weiblicher Sexualität nimmt La Mettrie's *La Volupté* (1747) eine fortgeschrittene Position ein. Vgl. John Falvey, "Women and Sexuality in the Thought of La Mettrie", *Women and Society in Eighteenth-Century France. Essays in Honor of J.S. Spink*, hg.v. Eva Jacobs et al. (London: Athlone, 1979) 55-69.

29. Ch.M. von Ziegler, "XIV. Ode", *Vermischete Schriften*, a.a.O.: 70. Vgl. hierzu auch Sunka Simon, "'Als sie ihr Bildniß schildern sollte'. Die sprachliche Struktur der Innen- und Aussenporträts in der Lyrik Christiana Mariana von Zieglers", *Daphnis* 19 (1990): 247-65.

von La Roche habe nie daran gedacht, "für die Welt zu schreiben".³⁰

Poetologische Initiation der Schriftstellerin

Wie männliche Autoren zwischen 1730 und 1750 auf die Probleme und Eigenarten weiblicher Verfasserschaft antworten, soll im folgenden anhand zweier "Briefe an junge Dichterinnen" betrachtet werden. Diese Episteln werden hier als Dokumente der "Sprecherlaubnis" gelesen, die - ähnlich wie die literaturtheoretischen Texte dieser Zeit - die Frauen zur Schriftstellerei autorisieren. Bovenschen hat in ihrer Analyse der "poetologischen Voraussetzungen für eine Sprecherlaubnis"³¹ gezeigt, wie aufgrund der früh-aufklärerischen Regeldoktrin nun auch der Frau literarische Kompetenz zugesprochen wurde. Doch bleibt in dieser Analyse derjenige Aspekt der literarischen Produktion unberücksichtigt, der wegen seiner Überschneidung mit dem Diskurs der Passionen gerade der Frau den Zugang zur Schriftstellerei erschwerte. Es würde überraschen, wenn die Formulierungen dieser Autorisation keinerlei Spuren dieser Konnotationen mehr aufweisen sollten. Hingegen überrascht es kaum, daß diese Sprechakte von der offen sexuellen Sprache Abstand nehmen, mit der früher etwa ein Joachim Rachel in seiner einflußreichen Poetensatire - aus der in der *Critischen Dichtkunst* sonst so reichlich zitiert wird - die poetischen Ambitionen der Frauen in Verruf bringen konnte:

Was Sappho nun betrifft, so wirstu ihre Sitten
Sampt aller ihrer Kunst nicht wünschen oder bitten;
Ein ehrlich Weibesbild, ein fromm gewohntes Kind
Wird nimmermehr also, wie Sappho, seyn gesinnt.
[...]

Wehr aber irgendwo ein Weib, das geil von Munde
Und in der Feder wehr, jedoch sich keusch befunde,
Die wäre werth, daß sie für Allen schau geführt
Und nakkend solte stehn mit Purpur ausgezieht.³²

Den moralpädagogischen Bestrebungen der aufklärerischen Poetik gelang es weitgehend, solcherlei krasse Diskreditierungsversuche argumentativ abzuschleifen. Das ließe sich etwa anhand der Sappho-Rezeption nachzeichnen.

30. Zitiert nach Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, hg.v. Barbara Becker-Cantarino (Stuttgart: Reclam, 1983) 13.

31. S. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, a.a.O.: 121.

32. Joachim Rachel, "Der Poet", *Satyrische Gedichte*, hg.v. Karl Drescher (Halle: Niemeyer, 1903) 112.

Während die griechische Lyrikerin noch am Ende des 17. Jahrhunderts als Inbegriff der Amoralität weiblicher Autorschaft betrachtet wird, avanciert sie allmählich zur positiven Leitfigur einer weiblichen Tradition. Ermöglicht wurde dies dadurch, daß ihre lyrischen Leistungen nun streng von ihrem legendären sexuellen Verhalten geschieden und ihre sexuellen Neigungen in den Diskussionen oft eigens verschwiegen wurden.³³

Diese Wandlung vollzieht sich innerhalb des Prozesses der 'Feminisierung' der Literatur, die die entsexualisierte Frau zum Paradigma sittlicher und ästhetischer Natürlichkeit stilisiert und ihr Ideal der Zärtlichkeit einem Bild des Verhältnisses der Geschlechter abgewinnt, in dem der Trieb der Sexualität nun völlig unterbelichtet bleibt. Die 'Lust' und der 'Reiz' des Schönen wird nun am Modell der erotischen Neigung zwischen Mann und Frau orientiert. In den Worten Edmund Burkes:

I call beauty a social quality; for where women and men, and not only they, but when other animals give us a sense of joy and pleasure in beholding them (and there are many that do so), they inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons.³⁴

Die Briefgedichte Friedrich von Hagedorns, des vielbewunderten Lieblingsdichters der jungen Generation um 1740, und Johann Christian Cunos (1706-83), eines längstvergessenen Mitgliedes der Königlichen Großbritannischen Deutschen Gesellschaft zu Göttingen und diverser Akademien, verweisen schon in der Wahl des Genres auf den vermeintlichen Ursprung weiblicher Autorschaft im Raum des Privaten. Scheinbar vertraulich richten sich diese Episteln an junge, schreibende Frauen, die alles andere als öffentliche Figuren sind. Als Mittel intimer Verständigung drücken die Briefe Gedanken und Wünsche aus, die im Grunde nicht für die Ohren Dritter bestimmt sind. Ihrer Struktur nach lesen sie sich wie Liebesbriefe, amouröse Versepieteln, in denen allerdings um einen Liebesdienst ganz besonderer Art gebeten wird. Die Verfasser bitten um die Gunst der Dichterin (Geliebten), ihnen 'mehr von sich zu zeigen', 'mehr von sich zu geben'. Im gleichen Zuge aber teilen diese literarisch durchgestalteten, zur Veröffentlichung gebrachten Episteln mit den galanten Liebesbriefen des ausgehenden Barock die Eigenschaft, "daß man diese öffentlich und ohne

33. Vgl. Horst Rüdiger, *Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt* (Leipzig: Diederich'sche Verlagsbuchhandlung, 1933) 36-59 sowie Joan DeJean, "Fictions of Sappho", *Critical Inquiry* 13 (1987): 787-806.

34. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful; With an Introductory Discourse on concerning Taste*, ders. *The Works* (London: Nimmo, 1899) Bd.1: 114.

scheu" verfaßt.³⁵ Damit ist ein gattungsspezifisches Paradox dieser Texte benannt. Unter dem Schein privater, epistolarer Intimität wenden sich diese Texte zwar an eine bestimmte Empfängerin, adressieren als veröffentlichte Briefe jedoch eine letztlich anonyme Leserschaft. Die dem Brief eigene Intimität wird in dem Moment aufgehoben, in dem er den Augen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Das Oszillieren zwischen Privatheit und Öffentlichkeit der Episteln betrifft aber nicht allein das Spiel mit dem Rezipienten des Textes, sondern auch ihre inhaltliche Struktur. Die "Spannung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit", die Heinz Schlaffer in seiner Geschichte der erotischen Literatur als eine der Grundstrukturen der Erotik ausmachen konnte,³⁶ erscheint in den Episteln an die junge Dichterin als der Spannungsbogen einer Verführung, die sich wie jeder seduktive Akt in der Sphäre ungeschützter Öffentlichkeit nicht 'schicken' würde. Auch die Verführung der Frau zur Preisgabe der intimen Schätze ihrer dichterischen Natur verlangt nach einem geschützten Ort, nach epistolarer Vertraulichkeit. Im veröffentlichten (Privat-) Brief findet das erotische Spiel von Verbergen und Enthüllen seine gattungsmäßige Entsprechung. Die Leserschaft darf daran insofern teilhaben, als auch sie der ästhetischen Reize der jungen Poetinnen (vermittelt durch das Zitat im Brief oder durch die Beschreibung seitens des Verfassers) nur ausschnitts- und anspielungsweise gewährt wird.

Wie der Liebesbrief Ausdruck der Begierde nach der Seele und dem Körper der Geliebten ist, die vom Autor beschrieben und gelobt werden, so verlangen diese Episteln nach dem poetischen Korpus der Dichterinnen, in denen sich das Wesen der Weiblichkeit manifestieren soll.³⁷

Der Brief, den ich unlängst von Deiner Hand empfangen,
Ist, wie Dein erster war, in jedem Ausdruck schön,
Und er verdoppelt nur mein sehnliches Verlangen,
Mein Fräulein, mehr von Dir als einen Brief zu sehn.³⁸

Diese Eröffnung des Hagedornschen "Schreiben an eine Freundin", von dem

35. Benjamin Neukirch, *Anweisung zu deutschen Briefen* (1707), zitiert nach Horst Albert Glaser, "Galante Poesie", *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 3: Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock 1572-1740*, hg.v. Horst Albert Glaser (Reinbek: Rowohlt, 1985) 394-407. hier S. 396-70.

36. Heinz Schlaffer, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland* (Stuttgart: Metzler, 1971) 38-39.

37. Von hier aus wäre zu fragen, inwieweit die von Nikolaus Wegmann behauptete "durchgängige Tabuisierung von Erotik und Sexualität" im Brief des 18. Jahrhundert nicht doch unterlaufen werden konnte. Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart: Metzler, 1988) 76.

38. Friedrich von Hagedorn, "Schreiben an eine Freundin", ders. *Poetische Werke*, hg.v. Johann Joachim Eschenburg (Hamburg: Bohn, 1800) Teil 4: 113 und folgende.

der Herausgeber der Werke Hagedorns mitteilt, es sei "ohne weitere Angabe, an welche Person es gerichtet, oder zu welcher Zeit es verfertigt ist" (ebd.), nimmt sowohl beim Vokabular des amourösen Diskurses Anleihe als auch bei dessen Vorliebe für Doppel- und Mehrdeutigkeiten.³⁹ Das "sehnliche Verlangen, [...] mehr von Dir als einen Brief zu sehn" (ebd.), wird am Ende der vierzig Verse langen Epistel zur rhetorischen Bitte um die Erfüllung dieser Begierde gesteigert: "Warum denn willst Du mir das Glück noch nicht vergönnen, / Zu lesen, was Du schon poetisch aufgesetzt?" (114). Wie das epistolare Ich im Liebesbrief die 'spröde Geliebte' anspricht, die sich ihm bislang entzogen oder ihm nur einen kleinen Teil ihrer Reize offenbart hatte, begehrt auch hier der Verfasser des Briefes von seiner Adressatin, ihm mehr von sich zu geben. Hagedorn überträgt diese topologische Geschlechterkonstellation der Liebeslyrik auf seine Epistel, in der an schmeichelndem Lob auf die (poetischen) Reize der Angesprochenen nicht gespart wird. Eine Art "poetologischer Blason" preist die einzelnen Momente ihrer Dichtkunst:

Du schreibest viel zu schön in ungebundenen Zeilen,
Um in gebundenen nicht bewundernswerth zu seyn;
Der Einsicht, die Dich ziert, kann man nur Lob ertheilen,
Und Alles, was Du schreibst, darf keinen Tadel scheun! (113)

Die großzügige Blankoformel der letzten Zeile dürfte Zweifel an der Ernsthaftigkeit des Lobes aufkommen lassen; auch dieser Text entgeht nicht der Tendenz des literarischen Liebesbriefes zu konventionellen poetischen Gußformen, die dem Objekt der Begierde jegliche Individualität nehmen. Nicht minder sentenziös fällt das 'poetologische Frauenlob' aus, das den Mittelteil der Epistel einnimmt und zu einer Liebeserklärung an die weibliche Dichtkunst gerät, für die die Empfängerin des Briefes ebenso emblematisch einsteht wie die in der Liebeslyrik angesprochene Geliebte für das weibliche Geschlecht überhaupt. Angestimmt wird der Lobgesang auf den "anmuthsvollen Witz" der Dichterinnen mit genau der Fragestellung, die auch die Schriftstellerinnen der Frühaufklärung zum Ausgangspunkt ihrer Reflexion nehmen. Bei Hagedorn kehrt sie bereits als rein rhetorische Frage wieder: "Besitzt das Männervolk besondre Vorzugsrechte, / Durch die es sich allein des Lorbeers fähig macht?" (114). So schnell wie Hagedorn hier das fragende Selbstverständnis weiblicher Autorschaft zur gereimten Formel gerät, so prompt ist er auch mit einer Antwort darauf zur Hand: "Nein, er gehöret auch dem zärtlichen Geschlechte, / Das oftmals glücklicher und

39. Hagedorns Herausgeber Eschenburg rechnet die Epistel zu den Arbeiten aus Hagedorns 'früheren Jahren'; ein stilistischer Vergleich mit anderen Texten Hagedorns - etwa dem "Poetischen Sendschreiben an Herrn J. D. P." - legt eine Datierung zwischen 1728-35 nahe.

mehr, als wir, gedacht" (ebd.). Die lyrische Struktur des Wechsels setzt die Geschlechter miteinander in Bezug; der 'homme de lettres' verbeugt sich vor der 'femme de lettres' und eröffnet mit dieser galanten Geste der ästhetischen Anerkennung und Ehrbezeugung das Hohelied auf die "Seelen, die wie Du der Dichtkunst Reiz empfinden" (113).

Im "Schreiben an eine Freundin" dokumentiert sich die Verwandlung der Frau als unproduktive Muse zur kreativen Frau, von der die Dichtung des Mannes nicht mehr allein den befruchtenden Impuls erfährt, sondern darüber hinaus nun auch ihre geschmackliche Läuterung, ihre gefühlsmäßige Balance und ihr stilistisches Ideal. Selbstkritisch stellt sich die männliche Dichtung vor den korrigierenden Spiegel der weiblichen Poesie, die als wahre Lehrmeisterin des Dichters erscheint. Doch wird in diesem Spiegel weniger das Porträt der weiblichen Poesie erkennbar, als das der männlichen Dichtkunst, die sich darin selbstkritisch betrachtet:

Wir Männer sollten uns der Welt nicht eher zeigen,
Als bis ein holdes Kind uns zierlich denken lehrt;
Witz und Gefälligkeit ist nur den Schönen eigen,
Und wahrlich, ohne sie wird kein Geschmack vermehrt.
Der Schulwitz dichtet nicht, er scheint nur zu dichten,
Und wär' er ohne Buch, Belesenheit und Fleiß?
Die aber ihren Sinn auf holde Kinder richten,
Die finden mehr durch sie, als er zu suchen weiß.
Was wir mit süßer Lust in echten Dichtern lesen,
Gefällt oft, weil es nicht zu rau und männlich klingt;
Der ist der großen Welt nie unbeliebt gewesen,
Der von den Damen lernt, wie man recht zärtlich singt.
Ihr anmuthsvoller Witz kann Männerwitz beschämen,
Ihr Scherz, so wie ihr Blick, wirkt mehr als unsre Müh.
Die Kunst, die sie verstehn, die Herzen einzunehmen,
Nur dieser Kunst allein bedarf die Poesie. (114)

Wichtige poetologische Maximen der antiken Poetik, die der Rationalismus der Zeit in Erinnerung ruft, sind hier modifiziert: der Schöpfungsprozeß wird als Teil eines Sozialisationsprozesses angesehen, in dem die Frau die Funktion innehat, die gemeinhin dem 'freundlichen Kritiker' zukommt. Wie sonst der erfahrene Dichterkollege den jungen Adepten zum Poeten bildet, so kultiviert nun die Frau Witz, Geschmack und Stil des Dichters und tritt an die Stelle, die in der Poetik der Kunstrichter und die von ihm vermittelten Alten einnehmen. Ausgezeichnet für diese Rolle aber ist die Dichterin - im Unterschied zum Kritiker - nicht durch einen in 'Fleiß' und 'Mühe' erworbenen Erfahrungsvorsprung, sondern allein aufgrund ihres Geschlechts. Poetologisch ausgedrückt: weder 'ars' noch 'studium' begleiten und ergänzen das Moment des 'ingenium'. Die Frau ist Künstlerin von Geburt, "ihr Blick wirkt mehr als unsre Müh". Deshalb auch verbirgt sich hinter der Gleich-

setzung der Dichterin mit dem 'holden Kind' mehr als nur die konventionelle Infantilisierung der Frau. Die weibliche Autorschaft erscheint hier als die poetologische Utopie des künstlerischen Naturtalents, die der Schule der kritischen Dichtkunst nicht bedarf. Hier berührt sich das 'holde Kind' mit Hagedorns im autobiographischen Rückblick gewonnenem Ideal kindlich-jünglingshaften Dichtertums, das er in dem "Poetischen Sendschreiben an Herrn J. D. P." (1729) auf die Formel bringt: "Da war ich ein Poet; itzt werd' ich nie ein Dichter".⁴⁰ Seit dem Fall aus dem Schaffensparadies 'vorkritischer' Kindheit sieht sich der Dichter belastet mit "Furcht und Scham, so bald [er] schreiben soll" (89). Aber auch der Erkenntnisgang durch die Literaturgeschichte führt nicht mehr zurück in den Zustand verlustig gegangener ästhetischer Unschuld, wie er in der ratsuchenden Epistel an seinen "wahren Freund" (ebd.) bekennt, die sich wie das Pendant zu dem selbstvergewissernden "Schreiben an eine Freundin" liest: "Je mehr, Geliebter Freund, ich lese, prüf' und weiß, / Je wen'ger lieb' ich mich und meiner Musen Fleiß" (ebd.).

Auch in diesem "Schreiben an eine junge Freundin" fehlt nicht der Imperativ: "O! lerne Deinen Geist der blöden Furcht entbinden; / Unwissenheit beschämt, und nicht die Wissenschaft" (113). Zwar wird damit der Frau die Lizenz zur Gelehrsamkeit erteilt, der Wissenschaft aber kaum allzu großen Respekt gezollt. Für Hagedorn sind die begrifflichen Abstraktionen der rationalistischen Poetik letztlich ohne Bedeutung, wie er in einem Brief an Bodmer freimütig bekennt:

In Ansehung meiner Fähigkeiten zum Vortrage kritischer Wahrheiten würde ich dem Geschmack der heutigen Lehrer und Demonstranten wohl nur zu sehr mißfallen. Sie würden, bei Zergliederung meiner Sätze, mir, in ihrer Sprache, oft nur deutliche, selten ausführliche, und nimmer vollständige Begriffe zutrauen: ich aber würde auf der für mich schlüpfrigen Leiter der Abstraktionen Fehltritte tun, die mich beschämen müßten.⁴¹

40. F. von Hagedorn, "Poetisches Sendschreiben an Herrn J. D. P.", ders. *Versuch einiger Gedichte, oder Erlesene Proben Poetischer Neben=Stunden* (1729, Heilbronn: Gebr. Henninger, 1883) 89. Zur Rezeption der Hagedornschen (poetologischen) Idee jugend- und jünglingshaften Daseins vgl. Christoph Perels, *Studien zur Aufnahme und Kritik der Rokokolyrik zwischen 1740 und 1760* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974) 63-66.

41. F. von Hagedorn, "An Bodmer" (26. 12. 1746), zitiert nach Karl Epting, *Der Stil in den lyrischen und didaktischen Gedichten Friedrich von Hagedorns. Ein Beitrag zur Stilgeschichte der Aufklärungszeit* (Stuttgart: Kohlhammer, 1929) 13. Zur Stellung des poetologisch ja keinesfalls unbedarften Hagedorns gegenüber den poetologischen Auseinandersetzungen seiner Zeit vgl. Karl S. Guthke, "Hagedorn: Das Dilemma des 'Friedfertigen' in den 'gelehrten Kriegen'", ders. *Literarisches Leben im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz* (Bern: Francke, 1975) 96-118.

Die Parallelen zwischen Hagedorns Einschätzung seiner wissenschaftlichen Insuffizienz und den Beschreibungen der wissenschaftlichen Inkompetenz des weiblichen Geschlechtes, wie sie von den Gegnern der weiblichen Bildungs-emanzipation geliefert wurden, sind offensichtlich. Seine Vorbehalte gegenüber den theoretischen Systemen auch der frühauflärerischen Poetiken bezeugen jenseits aller individuellen Schwierigkeiten des 'Gelehrten' Hagedorns die "allgemeine Theoriefeindlichkeit" (H. Schlaffer) der deutschen Anakreontiker des 18. Jahrhunderts. Diese Autoren setzen ihren erotisierten Dichtungsbegriff in einen poetologischen 'locus amoenus', der von den Auseinandersetzungen zwischen den Schulen in Leipzig und Zürich unberührt bleibt.⁴² "Von dem eigentlichen Wesen der Schönheit", so Hagedorn in der Vorrede zu seinem *Versuch einiger Gedichte* (1729), "lassen sich keine durchgängige Regeln geben. Es zeigt sich von selbst, und gefällt, so bald es sich gezeigt".⁴³ Seine Beschreibung des Lyrischen mündet daher auch nicht in einer begrifflichen Formel, sondern im Bild des Verführers: "Mit einem Worte, man muß dem Poeten nicht widerstehen können, und ihm willig folgen, wohin er uns führet" (8-9). Gegenüber den männlichen Nachwuchspoeten aber scheint Hagedorn ein warnender Hinweis angebracht, wenn er in "An Celsus, einen jungen anakreontischen Dichter" daran gemahnt, daß das Loblied auf "Kuß und Wein [...]" nicht zu der Sitten Schande" ausfallen dürfe.⁴⁴

Die Epistel an die junge Dichterin, die als poetische Seelenverwandte des Verfassers eine "Freundin" genannt wird, entwirft letztlich ein negatives Bild der begrifflichen Poetik, des ästhetisch sterilen "Schulwitzes", dem auch die Lektüre der Alten nicht zum originären poetischen Ausdruck verhelfen kann. Demgegenüber repräsentiert die Dichtkunst der Dichterinnen das Stilideal der Natürlichkeit, das Hagedorn metaphorisch in der vorreflexiven Körper-Kunst des "Blicks" faßt. Der "Scherz" und der "Blick" der Frauen / Schriftstellerinnen wird zum ästhetischen Paradigma der verführerischen Kraft der Poesie erhoben, die "Herzen einzunehmen". Das Bezugsverhältnis von "Scham", "Sehen" und "Geschlecht", das Karl Kerényi bis auf die Etymologie des entsprechenden griechischen Begriffsfeldes nachzeichnen konnte, prägt in Hagedorns Text subtil das erotisierte Verhältnis der Geschlechter, genauer: das Geschlechtsverhältnis der Dichtung.⁴⁵ Während sich der Blick der jungen

42. H. Schlaffer, *Musa iocosa*, a.a.O.: 102-04.

43. F. von Hagedorn, "Vorrede", *Versuch einiger Gedichte*, a.a.O.: 7.

44. F. von Hagedorn, "An Celsus, einen jungen anakreontischen Dichter", *Poetische Werke*, aa.O., Teil 1: 143. Vgl. auch sein Gedicht "Anacreon".

45. Karl Kerényi, *Die Antike Religion. Ein Entwurf von Grundlinien* (Düsseldorf: Diederichs, 1952). Vgl. auch Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie* (München: Hanser, 1983).

Dichterin in Gottscheds Sendschreiben allein auf den Gipfel des Helikons richtete, entblößt Hagedorns Epistel aus und mit dem Blickwinkel der weiblichen Dichtkunst das Ungenügen des 'Männerwitzes'. All seiner vermeintlich positiven Eigenschaften beraubt, steht dieser nun gleichsam nackt vor der Leserschaft, der Öffentlichkeit: er wird zum "beschämten Männerwitz". Im "Poetischen Sendschreiben an Herrn J. D. P." erfährt die kritische Spiegelbildfunktion der Literatur, wenn auch exemplifiziert an der Satire, eine noch genauere Bestimmung. Im "wahren Spiegel" des Gedichtes erkennt der Angesprochene sein Ungenügen: "Weil mein gelungner Reim oft seine Blösse schreckt, / Ihn zum Erröthen zwingt, und ihm sich selbst entdeckt".⁴⁶

Mit seinem "Schreiben an eine Freundin" löst Hagedorn ein, was seine Liebesepistel an die weibliche Poesie begehrt: sie ist selbst ein Kunststück der Verführung. In seiner zärtlichen Diktion, der Glätte des Sprachflusses, der 'simplicité' des Arrangements wie auch im Verzicht auf begrifflich-didaktische Argumentationen ist dieser Brief ganz an der zärtlichen Poesie orientiert, deren stilistische Überlegenheit er propagiert. Der zärtliche Brief - Vertreter des vom literarischen Rokoko bevorzugten genre mineur⁴⁷ - ist nicht länger die Fortsetzung eines 'critischpoetischen' Gespräches über Literatur, auch nicht ein Medium, das sich zu den Schulpoetiken der Frühaufklärung lediglich komplementär verhält, sondern einzig adäquate Form der in ihr präsentierten Ästhetik. Jedes nicht-poetische Genre würde hier dem Ideal der Natürlichkeit äußeren Zwang antun und an die didaktischen Darstellungsformen des verabschiedeten 'Schulwitzes' erinnern. Der in der sozialen Alltagspraxis verwurzelte Brief hingegen kann die Synthese leisten, um die es Hagedorn geht: die von Anmut und Witz. Als 'Antwortschreiben' auf die Situation der Schriftstellerin, die mit ihren poetischen Werken nicht hervortreten mag, bietet dieser Brief einen Ausweg an: der Verfasser offeriert sich ihr als Empfänger ihrer Dichtung. Ihm kann sie die Zeugnisse ihrer Kind-Weiblichkeit getrost anvertrauen - wie die Frau ihre Keuschheit und Leiden-schaften ihrem Gatten.

Die Lektüre der Schriften der jungen Dichterin schlägt dem älteren Autor die Sprache. Ratlos umschreibt J. Ch. Cuno in seiner 1752 datierten "Antwort auf die Poetische Zuschrift der Tugendbelobten und Hoffnungsvollen Jungfer Louise Sophie Hagen einer vierzehnjährigen Dichterin" ihre Wirkung mit den Worten, die in der französischen Poetik des 17. Jahrhunderts den Effekt des Schönen als ein bestimmtes Unbestimmtes charakterisierten:

46. F. von Hagedorn, "Poetisches Sendschreiben", *Versuch einiger Gedichte*, a.a.O.: 86.

47. Vgl. Alfred Anger, *Literarisches Rokoko* (Stuttgart: Metzler, 1962) 54-56.

Ich las in Deiner Schrift, was ich nicht nennen kan;
Und Ein, ich weiß nicht was, griff mich beweglich an.⁴⁸

Doch ist auch die Formel des "Je ne sais quoi" (in Cunos Worten: "Ein, ich weiß nicht was") eigentümlich doppelbesetzt, wie ein Blick in das 1666 anonym erschienene Lehrbuch *L'escole d'amour* verrät. Darin wird die Liebe beschrieben als "un ie ne sçay quoy, qui venoit de ie ne sçay où, et qui s'en alloit ie ne sçay comment".⁴⁹ Die Verschränkung des poetologischen Diskurses mit dem amourösen führte in Hägedorns Epistel zu einer Ein-
ebnung, ja Verkehrung des Generationsunterschiedes zwischen dem älteren Dichter und der poetischen Novizin: nicht der Verfasser 'bildet' seine Adressatin, sondern umgekehrt. Schon der Benediktinerabt Baldericus (1046-1130) hatte in einer Versepistel eine junge dichtende Nonne um einen solchen Liebesdienst der poetischen 'Übertragung' gebeten:

Schwerfällig bin ich und bewahre die schwerfällige Schreibart im Dichten; [...] Du hast im Überfluß einen unerschöpflichen Schatz reicher Begabung, dadurch kannst du meine Irrtümer abschwächen.⁵⁰

Cunos Brief, der durch seine Veröffentlichung die dem fiktionalen Brief eigene Exemplarizität gewinnen will, kann die Erotisierung des Verhältnisses zwischen Verfasser und Adressatin allein schon deshalb intensivieren, weil die "Unschuld" der jungfräulichen Empfängerin als Garantin der Tugendhaftigkeit der 'Liebesbeziehung' zwischen dem älteren Poeten und der jungen Dichterin zu fungieren scheint. Unter den inflationär gebrauchten Lösungsworten der empfindsamen Epoche ("Zärtlichkeit", "Unschuld", "Tugend" und "Freundschaft") will der Verfasser die epistolare Begegnung mit einem Kuß besiegeln:

48. Johann Christian Cuno, "Antwort auf die Poetische Zuschrift der Tugendbelobten und Hoffnungsvollen Jungfer Lovise Sophie Hagen einer vierzehnjährigen Dichterin", ders. *Versuch einiger Moralischen Briefe an seinen Enkel und Pflege= Sohn nebst andern Zuschriften und Antworten in gebundener Rede*, 2. Aufl. (Hamburg: Harmsen, 1753) 207-216, hier S. 208.

49. Zitiert nach N. Luhmann, *Liebe als Passion*, a.a.O.: 81.

50. Baldericus, *carm.* 199, zitiert nach Michael von Albrecht, *Römische Poesie. Texte und Interpretationen* (Heidelberg: Stiehm, 1977) 231-34, hier S. 233. Auch der Ton dieser Epistel ist von amourösen Nuancen nicht frei:

O quam mellito tua sunt lita verba lepore!
o quam dulce sonat vox tua, dum recitas!

[O von welch honigstüßem Liebreiz sind Deine Worte übergossen!
O, wie süß klingt Deine Stimme beim Vortrag!] (ebd.).

GELIEBTE HAGEN! sei mir hundertmahl willkommen!
 Empfinde, ZÄRTLICHE! wie zart Du aufgenommen!
 Voll Unschuld fliegst Du mir nach meinem offenen Arm;
 Voll Unschuld wird das Bluth in meinen Adern warm.
 Voll Unschuld sagst Du mir, mich unbekannt zu lieben;
 Bei solcher Unschuld flammst Du mir in gleichen Trieben
 Die reinste Freundschaft an. Die Tugend, die Dich schmückt,
 Befiehlt mir, daß mein Mund sich auf den Deinen drückt.
 Empfinde diesen Kuß, der unbefleckten Sinnen
 Allein empfindbar ist. [...] (208-09)

Cuno, Verfasser eines stark christlich geprägten *Versuchs einiger Moralischen Briefe an seinen Enkel und Pflege-Sohn*, scheint gegen die Anfechtungen der Sinnlichkeit gewappnet, die hier so wortgewaltig in das moralisch unzweideutige Zärtlichkeitsideal der Empfindsamkeit umgebogen wird (das Blut in seinen Adern wird lediglich 'warm', nicht aber anzüglich 'heiß'). Doch der Schein trügt und kann auch durch die stilistisch höchst bedenkliche Repetition der sittlichen Unbedenklichkeitsbeteuerungen kaum aufrechterhalten werden. Geschmeichelt von der Bitte der jungen Hagen, sie doch in das Reich der Poesie einzuführen, findet sich Cuno (der ähnlich wie zuvor Hagedorn die Poesie als "Gespielin seiner Nebenstunden" betreibt - er bestreitet seinen Lebensunterhalt in Amsterdam als Kaufmann) in die Rolle des erfahrenen Liebhabers der Poesie gerückt. Nachdem ihn das Begehren seiner Korrespondentin in starke sinnliche Bedrängnis gebracht hat - in dem verzweifelten Ausruf "Ich weiß nicht, was ich thu" (209) findet sie ihren entsprechenden zweideutigen Ausdruck - sucht der Verfasser in seiner Position poetologischer Erfahrung und Überlegenheit sichere Zuflucht. Mit der kanonischen Rosen-Metapher der Liebeslyrik versucht er den Reifungsprozeß seiner Adressatin als organischen Vorgang zu beschreiben, dessen erotische Konnotationen nicht erst durch die Wahl des Wortes 'verlieben' ins Spiel gebracht werden. Die poetische Beschwörung der hier wortwörtlich 'natürlichen' Reize der jungen Poetin gipfelt schließlich in deren Entblößung - "sie zeigt sich":

Ja, DICHTERINN!, ich seh in ungezwungenen Reimen
 Bereits die frühe Frucht des muntren Witzes keimen.
 So wie ein Rosenknopf noch halb verschlossen lacht,
 Und den, der Blumen liebt, in sich verliebet macht.
 Und wie selbst die Natur, aus ganz besondrer Güthe,
 Das Bäumchen unterscheidt, das erst durch Silberblüthe
 Zur Wollust dem Geruch, zur Anmuth dem Gesicht

51. F. von Hagedorn, "An die Dichtkunst", *Poetische Werke*, a.a.O., Teil 3: 3.

Sich zeigt, und zugleich die goldne Frucht verspricht;
So zeigst Du dich. (209)

Aus der Lektüre ihrer Verse imaginiert der Poet das Naturbild eines jungen Mädchens, das ihm - wie ihre Verse - zunächst nicht völlig verständlich, sondern noch halb verschlossen ist, sich ihm dann aber vollständig enthüllt. Der Augenblick, in dem sich dem Poeten dieses Zwittergebilde aus Text und Mädchen erschließt und er die Bedeutung der Verse und ihre Urheberin erkennen kann, provoziert in der Epistel einen asyndetischen Zusammenbruch der bis dahin wohlgeordneten Sinn- und Satzkomposition, die nun plötzlich in kurze, fragende Ausrufe zerfällt:

So zeigst Du dich. Doch wie? Du wehlest mich zum Richter?
LOUISGEN! irrst Du Dich? Bin ich denn nur der Dichter,
Der Dir so wohl gefällt? Ich weiß nicht, was ich thu;
Doch trau ich wenigstens Dir kein Verstellen zu. (ebd.)

Im entscheidenden Moment wird der Poet zu seiner - und der Leser - Überraschung von der jungen Dichterin zum Richter gewählt. Die dramatische Inszenierung des Aktes, dessen Implikationen den Poeten in gehörige Verwirrung stürzen, gibt auch den Lesern Fragen auf. Der Verfasser jedenfalls glaubt sich nicht nur in seiner Eigenschaft als Dichter 'erwählt'. Sobald sich ihm ihre Verse voll entschlüsselt haben, sobald er sie als Dichter gelesen und verstanden hat, sieht er sich von ihnen zum Kritiker, das heißt zum 'Richter' bestellt. Verführt vom Reiz des Textes der jungen Poetin schlägt seine Haltung-bezauberter-Eingenommenheit um in die entschlossene Position des Kritikers, der der Schönheit der Verse nicht länger sprach- und urteilslos gegenübersteht, sondern denen er nun als erfahrener Kunstrichter gegenüberreten kann. Denn erst wenn sich ihm ihr ganzer 'munterer Witz' unverhüllt darstellt, können ihm die Verse zum Objekt, zum Gegenstand kritischer Betrachtung werden.

Doch ist damit erst eine der beiden Lesarten dieser Begegnung vorgestellt, in der die Leser Zeuge der Berührung zwischen Text und Kritiker, zwischen Dichter und Dichterin werden. Diese Lesart könnte kaum erklären, warum der Dichter in diesem Moment geradezu die Kontrolle über sich und sein Tun verliert. Denn nichts anderes verbirgt sich hinter seinem Eingeständnis: "Ich weis nicht, was ich tuh", in dem das Unbestimmte des "je ne sais quoi" mitschwingt. Die Interpretation muß die erotische Dimension des Geschehens verfolgen, das den Dichter dazu veranlaßt, die Dichterin mit dem vertraulichen Diminutiv 'Louisgen' anzureden und ihr mit Fragen aufzuwarten, durch die er sich der Qualität ihrer Gefühle versichern möchte. Nicht nur als Dichter fühlt sich der Verfasser erwählt, sondern auch - und vor allem - als Mann. Als solcher richtet er über die Schönheit der jungen Dichterin

der
geh-
haben
? 7?
Kritiker

und wählt in ihr, wie Paris in Aphrodite, das Ideal einer Sinnlichkeit, die ihrem Richter verheißt, ihn zum wahren Wesen der Schönheit zu führen. Auch dem Dichter-Paris der Epistel, der im didaktisch-literarhistorischen Teil seines Briefes auch auf die Helena-Dichtungen zu sprechen kommen wird, kann die junge Hagen nicht die Erfüllung des Schönen schlechthin bedeuten. Erst von hier aus kommt in Blick, was gemeint ist, wenn sie "zugleich die goldne Frucht verspricht": so wie die Entscheidung des Paris für Aphrodite, der Repräsentantin der sinnlichen Liebe, nur ein Schritt ist auf dem Weg zu Helena, so bleibt auch der Richter der Epistel nicht bei der Bewunderung der Künste seiner Korrespondentin stehen, sondern widmet den Rest seines Schreibens nun der Wesensbestimmung der Dichtkunst.

Die Überschneidung des amourösen Diskurses mit dem poetologischen ist in Cunos Brief zu einem Extrem getrieben, das im weiteren Verlauf der Epistel nicht mehr überboten werden kann. Nach diesem Höhepunkt hat sich der Verfasser für einen der beiden Diskurse zu entscheiden, da dieser Oszillation nun kaum noch neue, reizvolle Seiten abgewonnen werden können: "Un texte sur le plaisir ne peut être chose que court".⁵² Aus der Situation äußerster Sinnesverwirrung sucht er die Fluchtperspektive eiligst in der unzweideutigen - und unsinnlichen - Rationalität des Poetikers:

So wünscht' ich, HOLDES KIND! Dich auch zu unterrichten,
Und lehrreich Dir zu seyn. Ich weise Dir die Spuhr
Zur Dichtkunst. Aber wie? Durch Einfalt und Natur! (ebd.)

Damit ist die Überleitung zu dem längeren Teil des Briefes vollzogen, in dem ein rein didaktischer Teil die gängigen poetologischen Prinzipien in eklektischer Manier abhandelt. Stilistisch zerfällt die Epistel dadurch in die beschriebene, an den Typ der Ovidischen Epistel erinnernde Anfangssequenz und eine nach der *Epistula ad Pisones* des Horaz komponierte didaktische Sequenz. Die Tatsache, daß diese beiden epistolaren Grundformen zu keinerlei Einheit mehr zusammenfinden, erklärt sich wohl aus dem schriftstellerischen Unvermögen des Verfassers.⁵³ In der Folge schrumpft die epistolare Anwesenheit der jungen Adressatin auf eher beiläufige Anreden. Die Sprache der Instruktion verbittet sich die Emotionen des Verfassers. Wenn der Dichter seiner Schülerin etwa die Lektüre einschlägiger Schul-

52. Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973) 31.

53. Auf die Renaissance des poetischen Briefes im 18. Jahrhundert ("ein Instrument, das die sanftesten Töne erotischer Stimmung und ebenso die heftigsten Seelenbewegungen in der Distanz zum Geliebten entbinden kann") verweist Eberhard Lämmert in seinem Aufsatz "Die Metamorphose des Ovid. Betrachtungen über das Verhältnis von Liebe und Literatur", *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg.v. Rüdiger Krohn (München: Beck, 1983) 143-62, hier S. 147.

grammatiken mit den Worten empfiehlt: "GELIEBTE! folge mir, / Und trage BÖDIKERN ums Deutsche stets mit dir" (211), so ist offensichtlich, wie er die Rolle des Verführten mit der des "Führers", des Lehrmeisters eingetauscht hat, der seine trockenen Lektionen nach dem Lehrplan der Schulpöetiken herunterbetet. Am Ende seiner poetologischen Weisheit und damit auch seiner Epistel angelangt, findet der Autor kaum mehr ein Abschiedswort für "Louisgen", das ihm über die umständliche Erläuterung der Regeln und Exempel ganz aus dem Blick und aus dem Sinn geraten ist. Damit reiht sich auch dieser Text in das Gros des epistolaren Schrifttums ein, über dessen stilistische Verflachung etwa der Rezensent der *Briefe zur Bildung des Geschmacks an einen jungen Herrn vom Stande* in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* 1765 mit unüberhörbarem Verdruss urteilt: "Wir sind an diese eben so unbedeutende, als bequeme Art der Einkleidung des Vortrags bereits gewohnt".⁵⁴ Erst im Kontext der ästhetischen Theoriebildung der Romantik, der auch eine formale Revision der Gattungen poetologischen Philosophierens einhergeht, wird die in aufklärerischer Absicht inflationär gebrauchte und stilistisch zur Oberflächlichkeit verkommene Briefform zu neuem Ansehen gelangen.

Johann Christian Cunos Antwortbrief an die vierzehnjährige Hagen, die kurz vor der Veröffentlichung der Epistel als Ehrenmitglied der Deutschen Gesellschaft in Göttingen aufgenommen wurde, ist weder in stilistischer noch in literarästhetischer Hinsicht ein originäres Werk. Wenn ihm in der Literaturgeschichte der epistolaren Poetik dennoch Aufmerksamkeit zuteil wird, so deshalb, weil sich in dieser Epistel eine Art Weggabelung abzeichnet: in ihr scheidet sich der Diskurstyp des Amourösen, assoziiert mit der Epistel Ovids, von dem der poetologischen Instruktion, die sich auf den Pisonerbrieff des Horaz als stilistisches Vorbild berufen kann.

Romantische Briefe an junge Dichterinnen

Am Scheidepunkt zwischen deutscher Klassik und Romantik veröffentlichen Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano 1808 in ihrer *Zeitung für Einsiedler* sogenannte "Auszüge aus Briefen Schiller's an eine junge Dichterin", die auf Schillers Briefe an die verstorbene Gattin Brentanos zurückgehen. Die Herausgeber tilgen den eigentlichen Adressatenbezug der Briefe, versehen die Exzerpte mit einer fiktiven Datierung und

54. Anonyme Rezension von "Briefe zur Bildung des Geschmacks an einen jungen Herrn vom Stande" (Leipzig und Breslau: Meyer, 1764, 1. Teil), *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 1.1 (1765): 70-74, hier S. 71.

fügen ihnen folgende Leseanweisung hinzu:

Wir geben diese Auszüge nicht um mit einem berühmten Namen zu prangen, sondern um ein belehrendes Beyspiel zu geben, was Kritik seyn kann, wenn sie ein frommes Geheimniß zwischen zween, keine feile Oeffentlichkeit ist.⁵⁵

Das romantische Ideal der einfühlsamen Kritik, das letztlich nur einlösen kann, wer selbst ein Dichter ist, wird also anhand eines redaktionell hergestellten Konstruktes exemplifiziert, das echte Briefe fiktionalisiert und just der Öffentlichkeit aussetzt, die laut Kommentar doch dem wahren kritischen Austausch entgegensteht. Das "fromme Geheimniß zwischen zween" mag Assoziation an das religiöse Ritual der Beichte wachrufen, die unter dem Siegel der Verschwiegenheit die Möglichkeit der Korrektur und der Rückkehr auf die 'rechte Spuhr' verheißt - beides Metaphern sowohl der religiös-moralischen wie der poetischen Instruktion. Die "Besorgnis, durch diesen Gewinn von geistiger Ausbildung an der sittlichen Unschuld und besonders an der Weiblichkeit Schaden zu erleiden", wollte Friedrich Schlegel schon in seinem Briefessay "Über die Philosophie. An Dorothea" (1799) bannen. Die stilistischen Gestaltungsmöglichkeiten dieser Form hatte er zuvor mit einer poetologischen Epistel erprobt, die als Teil des *Gesprächs über Poesie* (1800) dieser Programmschrift zu der von den Romantikern gewünschten Mischung der Gattungen verhalf.⁵⁶ "Amalia hat mir schon verzeihn und erlaubt, daß ich meine besondern Belehrungen an sie allgemein machen darf" - mit dieser Fiktion der Autorisierung leitet Antonio die gesellige Lektüre des "Briefes über den Roman" an Amalia ein, der als "kritische Epistel über den Gegenstand des gestrigen Gespräches" eine Unterhaltung fortsetzt, die Amalia abgebrochen hatte,

weil es gegen die weibliche Würde sei, aus dem angeborenen Element von heiterm Scherz und ewiger Poesie zu dem gründlichen oder schwerfälligen Ernst der Männer sich [...] herabzustimmen.⁵⁷

Der Mann, dem hier der systematische Typus des poetologischen Diskurses zugeordnet wird, antwortet auf diese Verweigerung seiner Gesprächspartnerin

55. *Zeitung für Einsiedler*, (Nr. 19, vom 1. Juni 1808). Zitiert nach dem Reprint der Ausgabe Heidelberg 1808, hg.v. Hans Jessen (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 1962) 149.

56. Vgl. hierzu Renate Kühn, "Der Leser - Die Frauen. Resultate einer pragmatischen Lektüre von Friedrich Schlegels 'Gespräch über die Poesie'", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986): 306-39.

57. Friedrich Schlegel, "Gespräch über die Poesie", ders. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg.v. Ernst Behler (München: Schöningh und Thomas, 1967) Abt. I, Bd. 2: 329. Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert als KA.

mit einem Brief - also mit einer Form, der sich 'Gründlichkeit' und 'Schwerfälligkeit' gerade nicht nachsagen läßt. Behutsam stimmt sich der romantische Theoretiker auf die Diskurspräferenzen seines weiblichen Gegenübers ein - und behält mit dem langen epistolaren Monolog doch das letzte Wort im gescheiterten Dialog. Die Spontaneität des Briefstils und das Tentative (Essayistische) der epistolaren Argumentation betonend gerät Antonios Brief zu einer Art subjektiven Bekenntnisschrift, deren literarische (in der Sprache der Romantiker: 'romanhafte') Qualität die darin präsentierte Argumentation gerade betonen will: unter Antonios Romanbegriff fallen neben den Konfessionsschriften sogar "Briefsammlungen" (338). "Lassen Sie mich bei dieser Gelegenheit ausschütten, was ich lange auf dem Herzen habe" (330) - solche Formulierungen stellen die in Briefform präsentierte Theorie des Romans formal nicht nur in die Nähe der "Selbstgeschichte", sondern auch in die des (vermeintlich) weiblichen Diskurses, sieht doch noch die Romantik im Brief das genre féminin par excellence, das sie gemäß ihres Paradigmas der Verwischung der Gattungsgrenzen auch dem poetologischen Diskurs einverleiben möchte.⁵⁸

Von keinerlei didaktischen Intentionen und diskursiven Untertönen beschwert schildert Friedrich de La Motte Fouqué in den fünf Strophen seines billet doux "An eine junge Dichterin" die Sukzession der literarischen Generationen, für die das Bild der Jahreszeiten das Modell liefert. Wie der Naturprozeß, den die romantische Sprache verklärend einen "Zauberring" nennt, findet die Literaturgeschichte in der jungen Dichtergeneration immer wieder einen Anfangspunkt, der an den erreichten Stand- und Entwicklungspunkt der Kunst anknüpft. Diese 'Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' der Generationen schildert Fouqué in der autobiographischen Reminiszenz eines epistolaren Ich, in der bekannte Topoi - in neuem Zusammenhang verwendet - neuen Reiz gewinnen:

Als dein erster Frühling thaute,
Sang ich längst in Freud' und Schmerz,
Und der Nachhall meiner Laute
Drang in dein erblüh'ndes Herz.

Dorten regte sich in Träumen
Lieblich schon die Poesie,

58. Eine komparatistische Analyse der 'Briefe an junge Dichter' müßte hier auf A. de Lamartines "A une jeune fille poëte" zu sprechen kommen, nicht zuletzt weil Friedrich Schlegel, dessen Versepistel "Weihe des Alten. An einen jungen Dichter" in einem späteren Kapitel besprochen werden wird, zu den ersten deutschen Bewunderern des (frühen) Lamartines gehört.

Und was wallt in ihren Schäumen
Läßt von solcher Quellfluth nie.

Leuchtend sproßtest du und klingend,
Blume, wundersam empor;
Mir in's Herz den Frühling singend,
Den es aussen längst verlor.⁵⁹

Sprachliche Klischees wie das vom Schaum der Träume darf man dem Verfasser auch dann verzeihen, wenn man darin kein bewußtes 'Zitat' aus der Literaturepoche sehen will, in der das lyrisch-epistolare Ich des Textes seine poetische Bildung genossen hat. Der Text entwickelt aus dem Klischee immerhin das Bild der "Quellfluth"; damit wird einerseits der semantische Bogen zurückgeschlagen zum Traum als "Quell" der Poesie und zugleich eine Metapher gewonnen, mit der die Poetik immer schon den Prozeßcharakter des literarischen Einflusses meinte, wie etwa die berühmte Stelle aus dem Longinus zeigt: "So strömen vom Genius der Alten wie aus heiligem Quell geheimnisvolle Einflüsse in die Seele ihrer Bewunderer".⁶⁰ Auch dem romantischen Topos vom Traum als Geburtsort der Poesie gewinnt der Spätromantiker Fouqué insofern eine innovative Nuance ab, als er ihn mit dem Bild des 'Nachhalls' verschränkt: evoziert wird so eine Szene, in der das Lied des älteren Dichters zum Wiegenlied der jungen Poetin gerät. Der Lebenszyklus und der Wechsel der Jahreszeiten werden in einen Bezug zueinander gesetzt, in dem die junge Dichterin die zentrale Stelle des Morgensternes einnehmen wird, wie die beiden letzten Strophen andeuten:

Denn das bleibt das Recht der Dichter:
Ob die Sonn' uns niederging,
Zieh'n um uns noch Sternenlichter
Magisch Frühlings Zauberring.

Aber schöner blüht, als Mainacht,
Ob sie Zauberkreise zieht,
Das Geschenk der ew'gen Weihnacht,
Die besang dein schönstes Lied. (ebd.)

Im Weihnachtslied der jungen Poetin verdichtet sind sowohl ihr Ort als auch

59. Friedrich Heinrich Karl Freiherr de La Motte Fouqué, "An eine junge Dichterin", *Musen-almanach. Eine Neujahrsgabe für 1833*, hg.v. Heinrich Kuntzel und Friederich Metz (Darmstadt: Heyer, o.J.) 85.

60. Longinus, *Vom Erhabenen. Griechisch / Deutsch*, übers. und hg.v. Otto Schönberger (Stuttgart: Reclam, 1988) 41. Vgl. etwa auch die Pindar-Hymne des Horaz (*car.* 4,2).

ihre Rolle in der kosmischen Metaphorik des Textes: sie wird der untergehenden Sonne der alten Generation zum Morgenstern und damit zum Sternbild der 'ewigen' Kontinuität der Literaturgeschichte. Aber auch ein ästhetischer Paradigmenwechsel ist hier angedeutet. Schöner als das Lied auf die Mainacht, und das heißt in die Terminologie der Poetik übersetzt: von ästhetisch höherem Wert als die romantische Naturlyrik ist das christliche Lied der Romantik, das die junge Dichterin schließlich anstimmt. Ihr Frühlingslied konnte zwar den alternden Dichter in einer Zeit trösten, in der "es" und auch "er" "aussem längst" an frühlingshafter Kraft verloren hatte, doch erst ihr Lied über das "Geschenk der ew'gen Weihnacht" kann ihm den letzten Trost der Wiedergeburt Gottes bringen: der Morgenstern weist ihm den Weg zur Krippe des Christentums.

"Kind, laß dir rathen: -spinne" hatte Johann Wilhelm Ludwig Gleim einen "verständigen Vater an seine poetische Tochter" schreiben lassen, nachdem er ihr das Schicksal der verrücktgewordenen Sappho als das Gespenst der weiblichen Literaturgeschichte vor Augen geführt hatte.⁶¹ In der Gegenüberstellung der liebeswütigen Sappho und der poetischen Unschuld des 'holden Kindes' spiegelt sich die in der Männerphantasie herrschende Spaltung der Frau in ein Wesen ungezügelter, bedrohlicher Sinnlichkeit und in eines von madonnenhafter Übersinnlichkeit. Mit wenigen Strichen kann die Popularromantik Fouqués junge Dichterin, die fromm das Weihnachtslied singt, in das Porträt der göttlichen Jungfrau selbst verwandeln, der der Dichter sein 'Weihgeschenk' bringt. Tobias Gottfried S. Schröer (1791-1850, Pseudonym Christian Oeser), Schulmann und Verfasser patriotischer Schauspiele, publiziert 1838 seine *Briefe über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, zu denen der Verlag in einer der späteren Auflagen die Ikonographie der Adressatin gleich mitliefert: die sixtinische Madonna des von den Romantikern so hoch geschätzten Rafael. Noch in der 26. Auflage von 1899 wird im Vorwort des Bestsellers die epistolare Struktur des voluminösen Vademecums durch die Kulturgeschichte mit einem Argument begründet, das auch das der *Vernünftigen Tadlerinnen* Gottscheds war:

61. Johann Wilhelm Ludwig Gleim, "Der verständige Vater an seine poetische Tochter", ders., *Sämmtliche Werke*, hg.v. Wilhelm Körte (Halberstadt: Bureau für Literatur und Kunst, 1812) Bd.5: 107. Bekanntlich verdankt die Karschin, die in Diderots Essay "Sur les femmes" (1772) übrigens als Exempel für die "femme dominée par l'hystérisme" ausgegeben wird, Gleim den Ehrentitel der 'deutschen Sappho'. Denis Diderot, "Sur les femmes", ders. *Oeuvres complètes* (Paris: Garnier Frères, 1875) Bd.2 : 255.

Der Ton freundlicher Belehrung läßt sich in der kurzen Briefform am besten durchführen, und unsere jugendlichen Leserinnen dürfen sich dieser leitenden Hand getrost anvertrauen [...], bedient sich die Wissenschaft gewöhnlich einer Sprache, die nur Eingeweihten verständlich, und einer Behandlungsweise, die dem Ungeübten vielfach mehr hindernd als fördernd ist. Darum ist es ohne Zweifel verdienstlich, wenn populäre Schriftsteller die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungen allgemein faßlich bearbeiten, um diese aus der Studierstube ins Leben zu überführen.⁶²

Die Adressatin dieses ästhetischen Lehrbuches, die sich am "Anker des Glaubens, der Liebe und Hoffnung sich immer wieder an das Gestade des wahrhaft Schönen" (ebd.) wird retten können, hat für ihre madonnenhafte Überhöhung freilich einen hohen Preis zu bezahlen. Wie der christlichen Religion die Tugend der heiligen Jungfrau über jeden Zweifel erhaben ist, so ist auch die poetische Unschuld der Jungfrau Schröers konsequenterweise von allen Spuren gereinigt, die auf einen Zeugungsakt, auf einen schöpferischen Akt schließen ließen. Die quasi-religiöse Stilisierung hat sie von dem aktiven Schaffenstrieb derart gründlich erlöst, daß sie in reiner passiver Empfänglichkeit ihre Erfüllung findet: die Ästhetischen Briefe an Frauen und Jungfrauen konzipieren die Frau nicht mehr als Kunstproduzentin, sondern als bloße Kunstrezipientin. Im Jahre 1883 wird Fritz Mauthner dann die junge Dichterin noch einmal in einer großangelegten poetologischen Epistel adressieren: und zwar als Personifikation des künstlerischen Dilettantismus in seiner Travestie auf den Brief an die Pisonen:

Mein Fräulein, Sie möchten was verfassen,
Und schwören, Sie könnten das Dichten nicht lassen.
Ja, wäre die Kraft so groß wie der Hang,
Es wär' ein hübscher, gesunder Drang.
Doch so ... [...].⁶³

62. Christian Oeser (d.i. Tobias Gottfried S. Schröer), *Briefe über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*, 26. Aufl., neu bearbeitet von Julie Dohmke (Leipzig: Brandstetter, 1899) III und I.

63. Fritz Mauthner, *Dilettantenspiegel. Travestie nach Horazens Ars poetica*, ders. *Ausgewählte Schriften* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1919) Bd.2: 259-300, hier S.263. Dem onkelhaften Ton Mauthners hatte Eduard Mörike mit einer freundlichen Gelegenheitsepistel, dem Briefsonnet "Zwei dichterischen Schwestern von ihrem Oheim", vorgearbeitet:

Heut lehr ich euch die Regel der Son -- --,
Versucht gleich eins! Gewiß, es wird ge -- --,
Vier Reime hübsch mit vieren zu versch -- --,
Dann noch drei Paare, daß man vierzehn h -- --.

Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, hg.v. Herbert G. Göpfert, 3. rev. u. erw. Aufl. (München: Hanser, 1964) 194.

Mauthners satirische Rede vom 'hübschen, gesunden Drang' zur Schriftstellerei steht am Ende einer poetologischen Entwicklungslinie, an deren Beginn das frühaufklärerische Theorem vom 'feurigen Trieb zur Dichtkunst' den Schriftstellerinnen einst moralische Hindernisse in den Weg auf den Parnassus legte. Parallel zu diesem Prozeß der Domestizierung der am Schreiben beteiligten Kräfte dokumentiert sich in der Entwicklungsgeschichte der an die jungen Dichterinnen gerichteten poetologischen Epistel die entsprechende Verwandlung des ästhetischen Initiationsaktes. Anfangs ein erotisches und anzügliches Spiel der Verführung und des Verführtwerdens entwirft die Briefpoetik zuletzt das Bild einer Debütantin, deren Weiblichkeit für die Poetik keinerlei sinnliche Gefahr mehr darstellt.

Rezeption aufgefaßt werden. Die Wahl der Briefform aber zeugt zugleich von dem Verlangen, die höchst persönlich motivierte und aus der Sphäre echter Intimität entsprungene Seite dieses Unternehmens herauszustellen.

Der epistolare Raum Rainer Maria Rilkes

Zu den wenigen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts, die mit Bewunderung auf Bettina von Arnims Briefkunst zurückschauen, zählt Rainer Maria Rilke. Im Roman läßt er den Protagonisten Malte seine Lektüre von *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* in einer Begrifflichkeit resümieren, die einen ersten Eindruck verleiht von dem, was im folgenden das Phänomen des epistolaren Raumes genannt werden soll.

Denn diese wunderliche Bettine hat mit all ihren Briefen Raum gegeben, geräumigste Gestalt. Sie hat von Anfang an sich im Ganzen so ausgebreitet, als wäre sie nach ihrem Tod.⁶⁹

Mehrere Gründe laden dazu ein, Rilkes "Briefe an einen jungen Dichter" im Zusammenhang der epistolaren Poetik der Romantik zu diskutieren. Sein Verständnis der ästhetischen Kritik wie auch das synthetische Verhältnis von literarischem Oeuvre und Briefwerk besitzen ihre Vorläufer in der romantischen Poetik. Aber auch inhaltlich, in dem Konzept der 'Kindheit des Dichters' ist Rilkes Denken hier geschichtlich vorgeprägt. Alle diese Elemente der Ästhetik Rilkes sind im Kontext dieser Studie zum poetologischen Initiationsraum im Brief an den jungen Dichter von Interesse.

Führte die vorromantische Epistel den literarischen Debütanten in eine mythopoetische Landschaft ein, die den 'Sozialraum Literatur' metaphorisch illustrieren sollte, so transformierte die Romantik diese Landschaft zum Innenraum des Künstlers. Im gleichen Zuge wurde damit der Vektor der ästhetischen Bildung neu ausgerichtet: dem Aufstieg in die Höhen dichterischer Erhabenheit (der Ersteigung des Gipfels des Parnassus) entsprach nun der Abstieg in die Tiefen des eigenen Inneren. In seinem Aufsatz "Über den jungen Dichter" präsentiert Rilke Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux geradezu als die paradigmatische Bewegungslinie der dichterischen Identitätsbildung, die ihren epiphanen Höhepunkt nicht in der Erfahrung der Erhabenheit der Natur findet, sondern erst in der Rückkehr, in

69. R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, ders. *Sämtliche Werke* (Wiesbaden: Insel, 1966) Bd.6: 897. Rilke gehörte übrigens auch zu den wenigen Bewunderern von Bettinas fiktionalem Briefwechsel mit dem jungen Dichter Pamphilius. Siehe hierzu Rainer Maria Rilke, *Briefe* (Wiesbaden: Insel, 1950) Bd.1: 468-9.

der Einkehr in den sublimen Raum des eigenen Ich: "wie Petrarca vor den zahllosen Aussichten des erstiegenen Berges zurück in die Schluchten seiner Seele flüchten".⁷⁰ Die Außenwelt, die Größe der Natur liefert hier nur mehr die Attribute für die Beschreibung des psychologischen Intérieurs des Dichters, für die "heroische Landschaft seines Gefühls" (1049).

Die "Anschauungsform des Raumes"⁷¹ gehört bekanntlich zu den konstituierenden Eigenarten der Ästhetik wie der Lyrik Rilkes. Darüber hinaus aber strukturiert die Kategorie des Raumes auch seinen Begriff vom Dichter: läßt das Konzept der Kindlichkeit bzw. der Jugend als eigentliches Attribut des Schriftstellers vermuten, daß das Moment der zeitlichen Entwicklung ausschlaggebend sei, so verbirgt sich selbst hinter dieser charakteristischen Metapher des Dichters nichts anderes als die Ablehnung des zeitlichen Prinzips: das Bild der Kindheit kann genau deshalb das eigentliche Wesen des Künstlers fassen, weil sie ein Stadium vor aller zeitlichen Reife und Entwicklung darstellt. Die Kindheit als Stagnation in der Zeit öffnet sich so der Dimension des Räumlichen. Rilkes Versuche, im Aufsatz "Über den jungen Dichter" den Moment zu beschreiben, in dem der junge Mensch zum Dichter wird, sind allesamt durch räumliche Metaphern und Prozesse geprägt. Räumliche Kompression ist eines der Phänomene, das die Szene des Schreibens als einen Ort erhöhten Existenzdrucks erfahrbar macht:

Erschreckt im Innern durch das ferne Donnern des Gottes, von außen bestürzt durch ein unaufhaltsames Übermaß von Erscheinung, hat der gewaltig Behandelte eben nur Raum, auf dem Streifen zwischen beiden Welten dazustehn, bis ihm, auf einmal, ein unbeteiligtes kleines Geschehn seinen ungeheuren Zustand mit Unschuld überflutet.⁷²

Die entgegengesetzte Raumerfahrung steht im Hintergrund von Rilkes Rekonstruktion der Situation, in der Adalbert Stifter seine Berufung zum Dichter erkannte. Hier ist es das Erlebnis der räumlichen Erweiterung, der spatialen Entgrenzung, die identitätsbildend wirkt:

Irgend ein nachdenklicher Leser Stifters [...] könnte es bei sich zur Vermutung bringen, daß diesem dichterischen Erzähler sein innerer Beruf in dem Augenblick unvermeidlich geworden sei, da er, eines unvergeßlichen Tages, zuerst durch ein

70. Rainer Maria Rilke, "Über den jungen Dichter", ders. *Sämtliche Werke* Bd.6: 1046-55, hier S. 1052.

71. Käthe Hamburger, "...Und die Zeit ist Raum. Zu Rilkes Anschauungsform", *Zeit der Moderne. Zur deutschen Literatur von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, hg.v. Hans-Henrik Krummacher et al. (Stuttgart: Kröner, 1984) 423-439, hier S. 438. Zu den räumlichen Strukturen und -motiven in der Lyrik Rilkes vgl. etwa Frank Wood, *Rainer Maria Rilke. The Ring of Forms* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958).

72. R.M. Rilke, "Über den jungen Dichter", a.a.O.: 1052.

Fernrohr einen äußerst entlegenen Punkt der Landschaft herbeizuziehen suchte und nun, in völlig bestürzter Vision, ein Flüchten von Räumen, von Wolken, von Gegenständen erfuhr, einen Schrecken von solchem Reichtum, daß in diesen Sekunden sein offen überraschtes Gemüt Welt empfing, wie die Danaë den ergossenen Zeus. (1050-51)

Die Dimension der Zeit und damit die Rolle der Geschichte wird aus der Darstellung des identitätsstiftenden Erlebens des Dichters weitgehend herausgehalten. Durch die Überbewertung des Räumlichen gelingt es Rilke, den Schriftsteller von Beginn seines Werdens an aus den Bedingungen des Zeitlichen zu isolieren. Die Psychogenese des Dichters ist gleichsam ahistorisch und vollzieht sich so in genau der Kategorie, in der sich auch sein bevorzugtes Objekt, die Dinge bewegen: in der Abstraktion des nahezu übergeschichtlichen und überindividuellen Raumes.

Belege für die Dominanz der Raumkategorie lassen sich im gesamten Oeuvre Rilkes finden. Im Kontext dieser Studie zum poetologischen Brief interessiert vor allem die Struktur des Raumes im epistolaren Werk Rilkes. Bei einem Autor, der in seiner testamentarischen Verfügung eigens die Kohärenz von Oeuvre und Briefwerk herausstellte, überrascht es kaum, daß die Dimension des Räumlichen auch für den Brief strukturbildend ist. Der Brief ist für Rilke eine existentielle Ausdrucksform, der exemplarische Ort, dem Ich - wie Malte über die Briefe der Bettina von Arnim urteilte - "geräumigste Gestalt" zu geben. Für Rilke, der im achten Brief an Kappus das "Dasein des einzelnen als einen größeren oder kleineren Raum"⁷³ nennt, zeugen Briefe vor allem von der Entwicklung, der Entfaltung der Existenz in dem ihr eigentümlichen Raum. Dies markiert etwa in seinem "Testament" (1921) allein schon die Überschrift des Briefentwurfs, der diese Aufzeichnungen abschließt: "Schloß B..., ohne Datum: immer".⁷⁴ Prägnanter als die zeitliche Signatur ist der Ort des Schreibens: nicht die Zeit skandiert die Stadien des Daseins, sondern der Raum. Umgekehrt vermittelt der Brief nicht nur zwischen Orten, sondern kann durch seine Lektüre selbst ein existentielles Raumgefühl vermitteln: beim Lesen der Briefe Lou Andreas-Salomés, so bekennt Rilke, sei er "so zúhaus".⁷⁵

Wenn die durch den Brief ins Spiel gebrachte Dialektik von Nähe und Ferne in der gegenwärtigen Rilkeforschung allein psychologisch interpretiert wird, so kann dies vielleicht zur Analyse der narzißtischen Kontaktscheue

73. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Borgeby, 12.8. 1904), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 45.

74. Rainer Maria Rilke, *Das Testament*, hg.v. Ernst Zinn (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975) 51.

75. R.M. Rilke, "An Lou Andreas-Salomé" (Schloß Duino, 24.1.1912), ders. und Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel* (Zürich und Wiesbaden: Niehans und Insel, 1952) 262.

Rilkes beitragen, kaum aber zur Analyse von Rilkes Poetik des Briefes. Rilkes enorme Briefproduktion mag Zeichen seiner "Unfähigkeit" sein, "Trennung und Vereinigung zu balancieren".⁷⁶ Die Abwesenheit des Angesprochenen rückt diesen aber nicht nur in eine Nähe, die Rilke bisweilen der Nähe echter Präsenz vorgezogen haben mag. Nahe kommt im Akt des Briefschreibens zunächst der Schreibende sich selbst. "Das Tägliche und meine Beziehung dazu wurde mir auf eine unbeschreibliche Weise heilig und verantwortlich" schreibt Rilke über den besonders geglückten Briefwechsel mit der Pianistin Magda von Hattingberg.⁷⁷ Diesen Raum des Alltäglichen, den Rilke in seinen Briefen immer wieder zum Gegenstand macht, empfiehlt er dem jungen Kappus als Grund, als Ausgangsort für das ästhetische Schaffen. In der Relevanz der "Dinge Ihrer Umgebung", wie es im ersten Brief an Kappus heißt, überschneidet sich der epistolare Raum mit dem ästhetischen.⁷⁸

Zum Phänomen des epistolaren Raumes gehört grundlegend der geographische Ort des Schreibens, der momentane Aufenthaltsort. Zwei Monate hatte Rilke den jungen Kappus auf eine Antwort warten lassen, denn, so Rilke in der Eröffnung seines Schreibens aus Rom,

[...] ich schreibe unterwegs ungern Briefe, weil ich zum Briefschreiben mehr brauche als das allernötigste Gerät: etwas Stille und Einsamkeit und eine nicht allzu fremde Stunde.⁷⁹

Nicht Bewegung im Raum oder zwischen Räumen, sondern Statik und Stillstand zeichnen den Ort des Schreibens aus. Das Räumliche qualifiziert hierbei sogar die Dimension des Zeitlichen, wie die Wahl des Adjektivs "fremd" zur Bestimmung des rechten Augenblicks zum Schreiben zeigt. Immer wieder kommt Rilke in seinen Briefen an Kappus auf die Orte zu sprechen, in denen er sich gerade befindet. Deren Beschreibungen sind deshalb nicht reine Plauderei, sondern machen geradezu die Bedingung der Möglichkeit des Briefes aus. So ist zum Beispiel der Beginn des Briefes an Kappus aus Worpsswede ganz der Art und Weise gewidmet, wie Briefe

76. Angelika Ebrecht, "Rettendes Herz und Puppenseele. Zur Psychologie der Fernliebe in Rilkes Briefwechsel mit Magda von Hattingberg", *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*, hg.v. Anita Runge und Lieselotte Steinbrügge (Stuttgart: Metzler, 1991) 147-73, hier S. 168.

77. R.M. Rilke, "An Lou Andreas-Salomé" (Paris, 8.6.1914), ders. und Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, a.a.O.: 334. Interessiert allein am Nachweis der psychischen 'Defekte' Rilkes, nimmt etwa Angelika Ebrecht diese Stelle aus dem Zitat des Briefes bewußt aus. Vgl. A. Ebrecht, "Rettendes Herz und Puppenseele", a.a.O.: 151.

78. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Paris, 17.2.1903), ders. *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 9.

79. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Rom, 29.10.1903), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 26.

zwischen Orten eigentlich erst vermitteln. Wiederum erweist sich die Kategorie des Raumes als die entscheidende: der Ort, an dem ein Brief empfangen wird, ist für dessen Verständnis mit ausschlaggebend:

Vor etwa zehn Tagen habe ich Paris verlassen, recht leidend und müde, und bin in eine große nördliche Ebene gefahren, deren Weite und Stille und Himmel mich wieder gesund machen soll. Aber ich fuhr in einen langen Regen hinein, der heute erst sich ein wenig lichten will über dem unruhig wehenden Land; und ich benutze diesen ersten Augenblick Helle, um Sie zu grüßen, lieber Herr. Sehr lieber Herr Kappus: Ich habe einen Brief von Ihnen lange ohne Antwort gelassen, nicht daß ich ihn vergessen hätte - im Gegenteil: er war von der Art derer, die man wieder liest, wenn man sie unter den Briefen findet, und ich erkannte Sie darin wie aus großer Nähe. Es war der Brief vom zweiten Mai, und Sie erinnern sich seiner gewiß. Wenn ich ihn, wie jetzt, in der großen Stille dieser Ferne lese, dann rührt mich ihre schöne Sorge um das Leben, mehr noch, als ich das schon in Paris empfunden habe, wo alles anders anklingt und verhallt wegen des übergroßen Lärmes, von dem die Dinge zittern.⁸⁰

Solche Reflexionen über das Briefschreiben als nebensächlich abzutun hieße die Gleichung zu ignorieren, die Rilke in seinen Briefen an Kappus zwischen dem Raum der ästhetischen Produktion und dem epistolaren Raum herstellt. Über den Status des Kunstwerkes heißt es in einem Brief Rilkes aus dem Jahr 1903, es sei der "Zeit enthoben und dem Raum gegeben".⁸¹ Die Stille, die Konzentration und die Einsamkeit, in der das Kunstwerk geschaffen wird, gehen gleichsam in dieses über. So solitär wie der Schaffensakt ist auch das Werk, das - wie Rilke im ersten Brief an Kappus schreibt - "in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat" seine Existenz erfährt und "unsagbar" bleibt.⁸²

Diese Konzeption des Kunstwerkes hat für seine epistolare Poetik entscheidende Konsequenzen: Rilke kann der Bitte des jungen Dichters um kritische Beurteilung seiner beigelegten Gedichte nicht nachkommen, denn: "Kunst-Werke sind von einer unendlichen Einsamkeit und mit nichts so wenig erreichbar als mit Kritik".⁸³ Damit aber zieht Rilke der epistolaren Poetik neue Grenzen: sie ist nicht länger ein Medium der Literaturkritik. In

80. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Worpswede, 16.7.1903), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 20.

81. R.M. Rilke, "An Lou Andreas-Salomé" (Oberneuland, 8.10.1903), ders. und Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, a.a.O.: 84.

82. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Paris, 17.2.1903), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 7.

83. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Viareggio, 23.4.1903), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 16.

diesem Sinne bleiben die Briefe des jungen Dichters ebenso unbeantwortet wie das Kunstwerk: "Niemand kann Ihnen raten und helfen, niemand", heißt es im ersten Brief an Kappus.⁸⁴ In dem in Worpswede geschriebenen Brief wird dies direkt anhand der Erfahrung der Weite der norddeutschen Tiefebene belegt:

Hier, wo ein gewaltiges Land um mich ist, über das von den Meeren her die Winde gehen, hier fühle ich, daß auf jene Fragen und Gefühle, die in ihren Tiefen ein eigenes Leben haben, nirgend ein Mensch Ihnen antworten kann.⁸⁵

Das Vorzeichen für den Briefwechsel, das Rilke gleich in seinem ersten Brief an Kappus setzt, formuliert er in einem Brief an Lou Andreas-Salomé einige Jahre später im Blick auf sein eigenes Werk: "Ich brauch keine Antworten auf meine Bücher".⁸⁶ In der Geste Rilkes, ein ihm von Kappus zugesandtes Sonett eigenhändig abzuschreiben und kommentarlos, ohne die gewünschte Kritik an den jungen Dichter zurückzusenden, muß man demnach die Essenz der *Briefe an einen jungen Dichter* erkennen: "Lesen Sie die Verse, als ob es fremde wären, und Sie werden im Innersten fühlen, wie sehr es die Ihrigen sind."⁸⁷ Vollziehen kann sich ein solcher Austausch über die Kunst nur im epistolaren Raum, wo allein die Handschrift als Signum der echten, weil wortlosen Auseinandersetzung mit der 'Unsagbarkeit' des Kunstwerkes gelesen werden kann.

Rilke ist auch darin der romantischen Poetik verpflichtet, als er den jungen Dichter nur auf die Dimension des 'Innenraumes' hinweisen kann - er kann sich ihm nicht als Führer oder Wegweiser durch "die heroische Landschaft seines Gefühls" anbieten. Wenn Rilke das Moment der Einsamkeit in den Mittelpunkt seiner Briefe an Kappus stellt, so geschieht dies um der Einsicht willen, daß der Dichter sich diesen Innenraum nur allein zugänglich machen kann. Mit einer Apotheose der "vorhistorischen Harmonie" des "einsame[n] Fort[s] zwischen den leeren Bergen"⁸⁸, in dem der Soldat Kappus das Weihnachtsfest des Jahres 1908 verbringt, schließen die "Briefe an einen jungen Dichter". Exemplarisch stehen sie für das

84. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Paris, 17.2.1903), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 8.

85. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Worpswede, 16.7.1903), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 20.

86. R.M. Rilke, "An Lou Andreas-Salomé" (Schloß Duino, 28. 12.1911), ders. und Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, a.a.O.: 246.

87. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Rom, 14.5.1904), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 34.

88. R.M. Rilke, "An F.X. Kappus" (Paris, 26.12.1908), *Briefe an einen jungen Dichter*, a.a.O.: 51.

Paradox, daß Rilke im Brief einen Raum sieht, der Einsamkeit Ausdruck zu verleihen, nicht aber ein Mittel, den Raum der Einsamkeit zu überschreiten.

Hugo von Hofmannsthals Fragment gebliebener "Brief an einen jungen Dichter" (1903) kann als eine Art Bilanz der Gattung des poetologischen Briefes auf der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert gelesen werden. Die beinahe lyrisch anmutende Sprache des kurzen Prosabriefes hat sich vom Begrifflich-Didaktischen weit entfernt. Nicht mehr als wegweisender oder wegekundiger Führer, sondern als in Distanz bleibender Beobachter begleitet das epistolare Ich den jungen Künstler auf seinem einsamen Gang durch die Räume der dichterischen Natur:

Mir war ich sah Sie hinmühen über einen kleinen See, indess ich einen Bergpfad
herunterstieg, so weit war der See. Da lag ein kleines Haus, wohnten sie dort?
oder schlug der Einsame noch einsameren Pfad dann ein, bergauf mit der Last.
So unbegreiflich ist das für den dort so fern oben .. nur die Energie davon sieht
er .. er kann gar nicht begreifen, dass es wirklich ein Weg ist, diese Spanne dort
unten⁸⁹

⁸⁹ Hugo von Hofmannsthal, "Brief an einen jungen Dichter", ders. *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg.v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels u. Heinz Rölleke (Frankfurt/M.: Fischer, 1991) Bd. 31: 63.

Die Geschichte einer kleinen Form

My dear John,
Did you ever meet, or was he before your day, that old gentleman - I forgot his name - who used to enliven conversation, especially at breakfast when the post came in, by saying that the art of letter-writing is dead? The penny post, the old gentleman used to say, has killed the art of letter-writing. Nobody, he continued, examining an envelope through his eye-glasses, has the time even to cross their t's. We rush, he went on, spreading his toast with marmalade, to the telephone. We commit our half-formed thoughts in ungrammatical phrases to the post card. Gray is dead, he continued; Horace Walpole is dead. Madame de Sévigné - she is dead too, [...].¹

Den alten Herrn, den Virginia Woolf zu Beginn ihres "A Letter to a Young Poet" den Schwanengesang der Kunst des Briefeschreibens anstimmen läßt, mag es nie gegeben haben. Seine Klage hingegen ist alles andere als ein fiktives Konstrukt, wenngleich auch Woolf im selben Brief den Gegenbeweis zu seiner Tirade antreten wird.²

Das 18. Jahrhundert als das "Jahrhundert des Briefes"³ stand nicht zufällig im Vordergrund dieser Studie über den fiktiven poetologischen Brief. Sein Erscheinen sowie seine prosperierende Entwicklung war an Gründe und Bedingungen gebunden, die spätestens mit dem Realismus des 19. Jahrhunderts entfielen. Tynjanows Theorie der literarischen Evolution kann die Einsicht entnommen werden, daß eine bestimmte Gattung in Auseinandersetzung mit anderen, traditionellen Gattungen ihr Profil gewinnen und durch die Bewegungen des literarischen Systems ihrer früheren Position verlustig gehen kann. Zur gattungstheoretischen Beschreibung der epistolaren Poetik gehört deshalb abschließend auch die Frage nach den Gründen ihres Popularitätsschwundes gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Wenn sich große Gattungen "automatisieren", so Tynjanow, heben sie

1. Virginia Woolf, "A Letter to a Young Poet", *The Hogarth Letters* (London: Chatto und Windus, 1985) 213-36, hier S. 213. Woolfs Brief erschien zuerst 1932, zeitgleich mit Hugh Walpoles "Letter to a Modern Novelist".

2. Auch im amerikanischen Sprachraum finden sich im zwanzigsten Jahrhundert bemerkenswerte Beispiele für poetologische Briefe, die ästhetische und stilistische Themen ansprechen. Wahllos herausgegriffen seien etwa die folgenden Beispiele: William Carlos Williams "To a Solitary Disciple" in *The Collected Later Poems of William Carlos Williams* (New York: New Directions, 1938) oder die Edition von Robert Frosts "Still your teacher! But I must desist. Coaching a younger Writer" in *Poetry and Prose* hg.v. E.C.Lethen und L. Thompson (New York: Holt, 1972) 313-28.

3. Seit Georg Steinhausens monumentaler *Geschichte des deutschen Briefes* (1889-1891) gehört dieses Schlagwort zu den Topoi der Literaturgeschichtsschreibung.

unwillkürlich die Bedeutung der "kleinen Formen" hervor.⁴ Dieser ironischen Strukturgesetzlichkeit der Literaturgeschichte gemäß konnte in dieser Studie die Entwicklung des poetologischen Briefes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Aufstieg der Diskurspoetik zur geltenden Gattung der Poetik rekonstruiert werden. Propagierten die neuen Lehrbücher der Dichtkunst die Literatur öffentlich als eine Disziplin der allgemeinen Vernunft, so ergänzte die epistolare Poetik im scheinbar privaten Medium, was die Diskurspoetik außer acht gelassen hatte: die Briefe thematisierten sonst tabuisierte Dimensionen des Literaturbetriebes, sie sprachen von Neidern und Gönnern, von der Schreibart der Frauen und von den mit dem Schreiben verbundenen Gefühlen und Ängsten. Im offenen Kuvert erreichte der poetologische Brief seine Empfänger und Empfängerinnen dort, wo die Vernunft der Poetiken sie allein gelassen hatte: in der konkreten Situation der literarischen Anfänger auf einem oft undurchsichtigen und mitunter wenig vernunftbestimmten Literaturmarkt.

Während sich der wissenschaftlich-systematische Diskurs über die Dichtung beispielsweise in der Institution der Universität ein öffentliches Publikum schuf, erreichte die epistolare Poetik ihr Publikum im Raum des Individuellen, des Privaten. Gleichsam unter vier Augen adressierte sie vor allem solche Aspekte der ästhetischen Produktion, die sich eher unter Ausschluß der Öffentlichkeit ansprechen lassen, obgleich sie für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Dem Formierungsprozeß der literarischen Öffentlichkeit begegnet der Brief mit dem paradoxen Begehren, eine 'private Publizität' herzustellen, die unter dem Anschein der intimen Ansprache auf öffentliche Aussprache aus ist. Dieses dialektische Spiel mit dem privaten Charakter des Briefes, der letztlich an die Öffentlichkeit gerichtet ist, versuchte zugleich die Dogmatik zu umgehen, zu der die Diskurspoetik tendierte. Das epistolare Ich der Briefe profilierte sich nicht als anonyme Autorität gegenüber einer abstrakt bleibenden Generation von Nachwuchsschriftstellern, sondern nahm die Gestalt des Freundes, des erfahrenen Beraters, des Liebhabers oder des wohlwollenden Kollegen an. Ausdrücklich konnte hier die eigene Biographie als Muster einer dichterischen Laufbahn präsentiert und mit in die Waagschale des Kunstrichters geworfen werden. Autorität verlieh den Verfassern oder dem epistolaren Ich gerade die Tatsache, daß sie nicht aus der unpersönlichen Position der abstrakten Lehrbuchvernunft schrieben, sondern als Individuen. Als Paradoxon formuliert: die Autorität der poetologischen Epistel verdankt sich ihrem Abweis des Autoritären.

Aber auch stilistisch bot sich die poetologische Epistel als Alternative zur Diskurspoetik an, die in der Prosa die der Rationalität eigene Form gefunden

4. Juri Tynjanow, "Über das literarische Phänomen und seine Evolution", a.a.O.: 19.

hatte. In der Versepestel ließ sich in einer Weise über Poesie handeln, die selbst poetisch war. "Unterrichtung" konnte hier jenseits der Prosa der Didaktik als poetisch gestaltete Initiation inszeniert und vom Adressaten auch so aufgefaßt werden. Die poetologische Versepestel der Empfindsamkeit sprach die Affekte und Bedenken der jungen Dichter und Dichterinnen an, von denen die trockene Didaktik der frühaufklärerischen Literaturtheorie abstrahiert hatte. Diese emotionalisierte Form der poetologischen Initiation traf in der Romantik dann auf die Tendenz zur Subjektivierung der Poetik. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber ist der Brief noch nicht das Medium dessen, was erst die Romantik Subjektivität nennen wird. Auch greifen die in den betrachteten Texten formulierten Vorstellungen nur selten radikal über das normative ästhetische Gedankengut ihrer Zeit hinaus. So ist zum Beispiel der literarische Kanon, der dem Nachwuchs als eine Art Bildergalerie der literarischen Vorväter präsentiert wird, fast immer identisch mit den von Gottsched oder Breitinger kodifizierten Autorenlisten. Diese Traditionsbindung der epistolaren Poetik kann auch formal in ihrer Anlehnung an die Grundstruktur des Horazischen Pisonerbrieves belegt werden. Nur als Ergänzung, nicht aber als echte Alternative zum offiziellen Diskurs der Poetik gewinnt der Brief an den jungen Dichter so seine Gestalt.

Ein vergleichbares Phänomen läßt sich übrigens auch in den anderen Disziplinen konstatieren, die die Vernunft mit ihrem Stempel der systematischen und objektiven Darstellung des Wissens versehen hat. Auch hier treten im Schatten der großen Lehrgebäude epistolare Formen in Erscheinung, in denen sich jenseits der rationalistischen Maxime der vollständigen Darstellung eines Wissensgebietes die Gedankenführung versuchsweise und mitunter gar assoziativ vorantasten darf. Johann Gottfried Herder darf als einer der prominentesten Zeugen der Kritik am formalen Verfahren der rationalistischen Philosophie und Theologie zitiert werden. Die den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1793-97) vorangegangene Sammlung *Briefe, das Studium der Theologie betreffend* (1780-81) sollten "für keine vollständige Methodologie zum Studium der Gottesgelahrtheit" angesehen werden. Ähnlich wie die Briefe an den jungen Dichter das Signum des Akzidentiellen tragen, nennt auch Herder seine Texte "Gelegenheitsbriefe".⁵ Die in den "Briefen über das Lesen des Horaz, an einen jungen Freund" (1803) formulierte Maxime der Interpretation, dergemäß sich die Auslegung

5. Johann Gottfried Herder, "Vorbericht zur zweyten Auflage der 'Briefe, das Studium der Theologie betreffend'", ders. *Sämmtliche Werke*, hg.v. Bernhard Suphan (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1879) Bd.10: 3-4.

nach der "geistigen Situation"⁶ eines Textes zu vergewissern und auszurichten hat, besitzt auch Konsequenzen für die Exegese der apostolischen Briefe. Herder zählt zu den ersten, die die Bibel mit literatur-kritischen Augen lesen:

Die Briefe der Aposteln lesen Sie als B r i e f e, vergessen Sie Kapitel, Verse, gewohnte Episteln, und lesen, wie wenn Sie ein Christ des ersten Jahrhunderts wären, und einen Brief aus den Händen des Apostels selbst empfangen.⁷

Zur "geistigen Situation" der Apostelbriefe gehört nach Herder deren konkreter Ursprung - auch sie sind "Gelegenheitsbriefe" in dem Sinne, daß sie nicht von Anbeginn an als kanonische Texte konzipiert wurden, sondern unter spezifischen Umständen und in bestimmten Situationen entstanden und sich als Briefe an eine ebenso historisch konkrete Gruppe von Adressaten richteten. Vergleichbar der Art und Weise, wie Wieland wenige Jahre zuvor den Pisonerbrieff des Horaz - um den Titel der couragierten Schrift Lessings zu zitieren - "gerettet" hatte, bemüht sich Herder um die Wiederentdeckung des eigentlichen Gattungscharakters der Apostelbriefe. Beide Autoren korrigieren die herrschende Lesart von Texten, die der rationalistische Diskurs bereits für sich verbucht hatte, und es darf nicht als Zufall angesehen werden, daß Herder die epistolare Natur der Apostelbriefe gerade in der Form der *Briefe, das Studium der Theologie betreffend* herausstellt.

Um 1800 ist der Brief längst keinerlei Doktrin mehr unterworfen und kann so stilistisch wie inhaltlich flexibel den verschiedensten Bedürfnissen gerecht werden. "Gespräch, Anrede, Ausguß des Herzens, Bericht, Erzählung"⁸ - zu Recht kann Herder einen höchst disparaten Katalog der Erscheinungsformen des Briefes zusammenstellen. Die Klassiker wie ihre Widersacher finden in ihm ein adäquates Mittel zur Darstellung ihrer Ästhetik. Schillers *Kalliasbriefen* (1793) war ursprünglich das Projekt vorausgegangen, einen fiktiven Dialog über das Wesen des Ästhetischen zu schreiben. Statt der literarischen Aufbereitung in Gesprächsform - einer genuin aufklärerischen Gattung - begnügt Schiller sich dann mit einer Edition von vier Briefen an Christian Gottfried Körner. Die epistolare Form ist hier genausowenig strukturbildend oder bedeutungstragend wie in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795). In der Tradition des englischen und französischen philosophischen Briefes sind hier die Merkmale und Reflexionen auf das epistolare Medium fast

6. J.G. Herder, "Briefe über das Lesen des Horaz, an einen jungen Freund" [5.Bd. der "Adrastea"], ders. *Sämmtliche Werke*, a.a.O.: Bd.24: 203.

7. J.G. Herder, "Briefe, das Studium der Theologie betreffend", a.a.O.: Bd.10: 256.

8. J.G. Herder, "Briefe, das Studium der Theologie betreffend", a.a.O.: Bd.10: 249.

ausnahmslos getilgt, das Moment der subjektiven Aussprache wird der Tendenz zur objektiven Äußerung geopfert, die dem Brief eigene Möglichkeit der tentativen Überlegung ist gleichsam zur festen Doktrin geronnen.

Anders als in Schillers Briefessays gehen etwa Heinrich von Kleists ästhetische Briefe auf ihren (fiktiven) Adressaten ein. Der kurze "Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler" (1810) ist vom Charakter der Auseinandersetzung mit den Gedanken und Tätigkeiten des Empfängers geprägt. Im "Brief eines Dichters an einen anderen" (1811) ist das kommunikative Potential des Briefes noch stärker ausgestaltet: am Beginn erinnert das epistolare Ich den fiktiven Adressaten an eine Äußerung während eines früheren Gespräches und setzt dann zu einer Entgegnung an, in deren Verlauf der Gedanke formuliert wird, daß die Form eines Kunstwerkes möglichst zum Verschwinden gebracht werden müsse. Die Argumentation wird so aus einer Alltagssituation heraus entwickelt, der Brief selbst gewinnt Kontur als ein scheinbar authentisches Mittel der Alltagskommunikation, in dem die Position des epistolaren "Du" als Ursprung und Folie des poetologischen Gedankengangs fungiert.

In Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) dokumentieren die beiden Malerbriefe in Stil wie in Inhalt den enthusiastischen Subjektivismus des frühromantischen Kunstprogramms. Sowohl der "Brief des jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom" wie auch der "Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg" müssen als Beispiele für die propagierte Synthese von Lebens- und Kunsterfahrung gelesen werden. Antonios Begegnung mit der Kunst Raffaels wird hier zu einem epiphanen Erlebnis stilisiert, das er seinem Freund Jacobo in hymnischen Worten mitteilen möchte: "So ist es jetzt mit mir, und darum möcht' ich Dich jetzt vor mir haben, um Deine liebe Hand zu nehmen und sie auf mein pochendes Herz zu legen."⁹ Die höchst emotionalisierte Sprache, mit der die Malerei der Renaissance zum Paradigma der Ästhetik erhoben wird, findet erst im Medium des Briefes ihre Rechtfertigung. Die leidenschaftliche Innigkeit, die die Briefpartner miteinander verbindet ("Geliebter Bruder" oder "Teurer Bruder und Genosse" lauten die Anreden), setzt die Vorzeichen für den Charakter der Botschaften, die im selben Ton unbedingter Subjektivität vorgebracht werden. Die Briefe exemplifizieren so als scheinbar authentisch-individuelle Äußerungen des Subjekts, was die *Herzensergießungen* die "inneren Offenbarungen der Kunstgenies" nennen, die sich in der Sprache des

9. Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hg.v. Gerda Heinrich (München: Hanser, 1984) 159.

rationalen Begriffes nur unzureichend ausdrücken ließen.¹⁰

Die gegenseitige Durchdringung von Form und Gegenstand des poetischen Diskurses, die sich die Romantik als Ideal setzt, hat auch Konsequenzen für den poetologischen Brief. Fortan besitzt die epistolare Poetik ihre raison d'être nicht mehr als Komplement der systematischen Poetik, da sich die romantische Philosophie der Literatur nicht in der Form des Lehrbuchs äußerte, sondern in den literarischen Formen des Fragments, des Gesprächs und in der des Briefes: "Der Brief", so Friedrich Schlegel im Jahr 1803, "ist äusserst romantisch; ja der Roman selbst eine Art von Brief".¹¹ Die poetologischen Versepisteln von Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Alphonse de Lamartine, Jens Baggesen oder von Friedrich de la Motte Fouqué lassen sich als poetische Erfüllung dieses Ideals lesen. Neben der Tendenz des Briefes zur fragmentarischen Darstellung ist es dessen tentativer Charakter, der sich zur Skizzierung der nichtfixierbaren Progressivität des romantischen Kunstbegriffes anbietet: ein Brief ist stets Teil einer weitergehenden Korrespondenz, er ist - als Fragment eines Dialogs - in Erwartung einer Antwort seitens der Leser verfaßt. Aber auch die Verwurzelung des Briefes in der Alltagswelt, die die Romantiker "poetisieren" wollten, machte ihn zu einer herausragenden Gattung der ästhetischen Reflexion, die nicht mehr abseits von "Leben und Gesellschaft"¹² in wissenschaftlichen Traktaten stattfinden soll.

Im weiteren Entwicklungsgang erliegen die beiden Erscheinungsformen der epistolaren Poetik - die Versepistel und der Prosabrief - je unterschiedlichen Schicksalen. Bereits in der Aufklärung hatten epistolare Gattungen wie etwa der gelehrte Brief oder der Literaturbrief stilistische Charakteristiken entwickelt, die man als eine "legitime Vorform auf dem Wege der Ausbildung eines echten essayistischen Stiles bezeichnen" kann.¹³

10. W.H. Wackenroder und L. Tieck, *Herzensergießungen*, a.a.O.: 142. Dies läßt sich auch anhand des Kapitels "Der Schüler und Raffael" zeigen, in dem Antonios Raffael-Rezeption ebenfalls erst durch seinen Brief an den Meister Raffael nachvollziehbar wird.

11. F. Schlegel, "Nr. 222", *KA*, Abtl.2, Bd.18: 494.

12. Siehe das berühmte Athenäumsfragment 116, *KA*, Abtl.1, Bd.2: 182. Dieser letztere Aspekt wird auch in neueren Arbeiten zur romantischen Konzeption des Briefes ignoriert. Vgl. etwa Herta Schwarz, "Brieftheorie der Romantik", *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, hg.v. Angelika Ebrecht et al. (Stuttgart: Metzler, 1990) 225-239.

13. Was B. Berger hier über die "Gelehrten Briefe" sagt, trifft insbesondere auf die Gattung des Literaturbriefes zu. Bruno Berger, *Der Essay. Form und Geschichte* (Bern und München: Francke, 1964) 38. Zur Genese des Essays aus dem Brief siehe Hugo Friedrich, *Montaigne 2.* erw. Aufl., (Bern: Francke, 1967) 318. Zur Gattung des Literaturbriefes vgl. das Kapitel "Theorie der originellen Prosa im 18. Jahrhundert" in Heinrich Kuntzel, *Essay und Aufklärung*.

Mit der Entwicklung des Essays zur eigenständigen Gattung verwischt sich in der Prosa zunächst die Grenze zur epistolaren Poetik. Die Versepistel hingegen sieht sich nicht - wie der Prosabrief - mit der Erweiterung ihres Konstruktionsprinzips (Tynjanow) konfrontiert, sondern im Gegenteil mit dessen allmählicher Tilgung. "Nach den Episteln von Tiedge", so urteilt etwa der Literaturhistoriker Friedrich Bouterwek bereits 1819 in seiner *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, "hat die Fortsetzung der Cultur dieser Dichtungsart in Deutschland sehr nachgelassen".¹⁴ Die Differenz zwischen dem "fertig ausgebildeten Inhalt in prosaischer Form" und der bloß "äußerlichen poetischen Form" ist für Hegel der Grund dafür, daß das Lehrgedicht das Signum des Obsoleten trägt: aufgrund ihrer Verwandtschaft zu dieser Form wird auch die poetische Epistel das fatale Schicksal der symbolischen Kunstformen teilen. Doch nicht nur die Geschichtsschreiber und Philosophen der Literatur mußten einen Popularitätsverlust des Konstruktionsprinzips der Versepistel konstatieren, auch in den Redaktionen des Literaturzeitschriften wurde ihr ästhetischer Status seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts kleingeschrieben. Im "Bericht über die Preisaufgaben" im Jahrgang 1820 der Zeitschrift *Urania* wird zum ersten Mal ernsthafter Zweifel an dem Wettbewerb für die beste eingesandte poetische Epistel angemeldet. Noch findet diese Diskussion in einer Fußnote statt, in der die Herausgeber die Meinung eines ungenannten 'Freundes' zitieren:

Epistel heißt Brief, sagte unser Freund, Briefe haben etwas sehr Reizendes durch die Hingabe des Innern in der Eingebung des Augenblicks. Dieser Reiz geht durch eine mühsame Gestaltung in Versen unabwendlich verloren. Das läßt sich gegen die Form sagen. Betrachtet man aber den Stoff, so ist die Epistel, die ein sich vorgesetztes Thema behandelt, nichts anders als ein didaktisches Gedicht, eine Einschreitung in das Gebiet der Prosa, und auf welche Abwege das didaktische Wesen führt, mit welchen Ueberschwemmungen es bereit ist, das haben unsere Dichter des 18ten Jahrhunderts bewiesen. [...] Der Epistel geht daher ein Haupterforderniß ab, die Gestalt, der blühende Leib; die Phantasie zieht sich davon zurück und der Verstand allein bleibt vorwaltend. [...] Die Epistel, das Thema, hat aber noch eine Eigenheit: indem sich der wahre Dichter, aus eben angeführten Gründen, nur selten mit reiner Herzenslust zu derselben entschließen wird, erfordert sie doch, wenn sie erträglich werden soll, gerade eine eminentere Dichtergabe, als jede andere ächte Gattung. Erträglich kann sie nur werden durch ein sinn- und kunstreiches Verstecken des kühlen Raisonnements unter eine Masse von darüber gebautem dichterischen Schmuck, der nicht bloß in einer äußerst und behutsamst gewählten, wo möglich prachtvollen oder Geist durchblitzten und mit

Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert (München: Fink, 1969).

14. Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (Göttingen: Röwer, 1819) Bd. 11: 440-41. Vgl. hierzu auch Markus Motsch, *Die poetische Epistel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur und Literaturkritik des achtzehnten Jahrhunderts* (Bern und Frankfurt: Lang, 1974) 175-81.

allem Zauber des Wohllauts ausgestatteten Sprache, sondern in einer Fülle von der Phantasie herbeigetragener und angepaßter Schilderungen und Bilder, am füglichsten in einer tüchtig lebendigen Grunddiction bestehen, aus welcher daß Reflectierende gleichsam nur wie zufällig fließen muß. Dann kann die Arbeit allerdings eine höhere Gestaltung gewinnen, wie wir selbst deren manchen großen Meistern verdanken.¹⁵

Dieses Unbehagen reibt sich nicht so sehr am epistolaren als am poetischen Aspekt der Versepistel und deutet so in der Konsequenz auf die Unverträglichkeit von "kühlem Raisonement" und "Poesie". Der anonyme Kritiker interpretiert die Versepistel als "eine Einschreitung in das Gebiet der Prosa" und zieht damit eine scharfe Grenzlinie zwischen der Prosa als Form des Verstandes und der Poesie, die nur noch im genialischen Einzelfall dazu in der Lage sei, Materien des "Verstandes" sprachlich zu bewältigen. Im Kontext der Poetik löst das 'mimetische' oder 'poetologische Gedicht' die Verspoetik ab, in der das Didaktische dem angestrebten Ideal der Form-Inhalt Identität, die Hegel als Merkmal des wahren Kunstwerkes betrachtet, immer schon Schwierigkeiten bereitete.¹⁶

Als eine Art Überschreitung aber wird die poetologische Versepistel auch noch aus einem anderen Grund betrachtet werden. Gilt das Lyrische an sich schon als Ausdruck der Subjektivität schlechthin, so erscheint diese in der Epistel potenziert präsent zu sein, da der Brief seinen Stellenwert ja darin besitzt, Mitteilungsförm der Individualität des Verfassers bzw. des epistolaren Ich zu sein.¹⁷ In literarischen Perioden, in denen die Subjektivität zugunsten anderer ästhetischer Prinzipien kleingeschrieben wird, hat die Versepistel daher einen schweren Stand. Der Naturalismus etwa mit seinem wissenschaftlich ausgerichteten und im Dienste der Gesellschaft auftretenden Literaturprogramm läßt den fiktiven Brief an die jungen Dichter nur in satirischer Form zu. Als Beispiel kann hier eine von Kurt Mook (geb. 1847,

15. "Vorwort: Bericht über die zur Preisbewerbung nach den Aufgaben in der vorjährigen Urania eingegangenen Gedichte", *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1820*. Neue Folge. 2 (1820): Anmerkung auf Seiten XXXVII-XXXIX.

16. In der Definition von Frank ist das mimetische Gedicht "nicht auf die Mitteilung eines Gedankens, Sachverhaltes oder Geschehnisses angelegt [...]". Es macht vielmehr den Vorgang, den es schildert, "zu einem Ereignis der Sprache". A.P. Frank, "Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht", a.a.O.: 137. Hinck definiert das "poetologische Gedicht" als einen Text, "der als Ganzes oder doch zum überwiegenden Teil durch die künstlerische Selbstreflexion konstituiert und bestimmt wird". W. Hinck, *Das Gedicht als Spiegel der Dichter*, a.a.O.: 12.

17. Von hier aus läßt sich kaum einsehen, wie William C. Dowling von der englischen Versepistel des 18. Jahrhunderts behaupten kann, sie sei der literarische Versuch, das philosophische Problem des Solipsismus zu lösen. William C. Dowling, *The Epistolary Moment. The Poetics of the Eighteenth-Century Verse Epistle* (Princeton: Princeton University Press, 1991) 22.

Todesjahr unbekannt) verfaßte "Faschingsepistel an einen jungen Dichter" angeführt werden, die 1886 in der von Michael Georg Conrad herausgegebenen Zeitschrift *Die Gesellschaft*, dem programmatischen Organ des deutschen Naturalismus, erscheint.¹⁸

Auch Fritz Mauthners Travestie auf den Pisonerbrieff, die 1883 unter dem Titel "Dilettantenspiegel" publiziert wird, dokumentiert letztlich das Verfallsstadium, das Postscriptum der Gattung. Wo die Rezeption einer Gattung nur noch als Travestie, als satirische Aneignung stattfindet, da kann mit Recht von ihrer Stagnation gesprochen werden. Wie vorher schon Lord Byron oder Giacomo Leopardi¹⁹ setzt auch Mauthner sich nicht eigentlich produktiv mit dem Horazischen Paradigma auseinander. Er benutzt den Rahmen des Pisonerbrieffes, um darin einen satirischen Prospekt der deutschen Kunstlandschaft der achtziger Jahre zu zeichnen. Julian Schmidt, aber auch sein Namensvetter, der Germanist Erich Schmidt sowie Friedrich Spielhagen stehen im Zentrum des Angriffs auf den Naturalismus, dessen Ästhetik Mauthner aufs Korn nimmt:

Die Neuen freilich, die der Mode huldigen,
Psychologisch alle Verbrechen entschuldigen,
Weil sie ja erblicher Wahnsinn sei'n
Die werden auch Dilettantismus verzeihen.²⁰

Mauthners Adaptation des Pisonerbrieffes bezieht die namenlose Adressatin seiner Epistel in die Satire ein: die junge Generation naturalistischer Schriftsteller soll sich in diesem "Dilettantenspiegel" selbstkritisch wiedererkennen. Dieser Zug verbindet Mauthners Horaztravestie mit den Prosabriefen an junge Autoren aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Zu deren Anliegen gehört es, den Literaturbetrieb ihrer Zeit dort zu geißeln, wo er sich durch die Figur des jungen literarischen Opportunisten in seinen schlechtesten Eigenschaften reproduziert.

18. Eine Geschichte des europäischen Briefsatire auf den Literaturmarkt im 19. Jahrhundert hätte hier u.a. Thomas de Quinceys "Letters to a Young Man whose Education has been Neglected" [*The Collected Writings of Thomas de Quincey*, hg.v. David Masson (Edinburgh: Black, 1890) Bd.10: 9-81] und Robert Louis Stevensons "Letter to a Young Gentleman who Proposes to Embrace a Career of Art" [*Literary and Critical Essays* (London: Heinemann, o.J.) 3-12] zu berücksichtigen; aus der französischen Literatur wäre etwa auf Villiers de l'Isle-Adams "Lettre sur un livre. A un jeune littérateur" hinzuweisen *Œuvres complètes* (Genf: Slatkine, 1970) Bd.11: 114-17.

19. Lord Byron, *Hints from Horace*, a.a.O.; Giacomo Leopardi, "L'Arte Poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima" (1811), derg. *Tutte le opere*, hg.v. Walter Binni (Florenz: Sansoni, 1969) Bd.1: 531-36.

20. Fritz Mauthner, "Dilettantenspiegel. Travestie nach Horazens Ars poetica", a.a.O.: 299.

Der satirische Brief im 20. Jahrhundert

Es ist kein Zufall, daß die Verfasser fiktiver Schreiben an die Schriftstellergenerationen in unserem Jahrhundert allesamt quer standen zu den zeitgenössischen literarischen Strömungen. Autoren wie Franz Blei, Carl Sternheim oder Carl Einstein setzten nicht auf die Identifikation der Leser mit dem fiktiven Adressaten ihrer Briefe, sondern auf deren Übereinstimmung mit den Ansichten des Verfassers. Der Adressat ist hier nicht mehr unbedingt der unbedarfte Novize, der von einem erfahrenen Kollegen in die Betriebsgeheimnisse der Literatur eingeweiht werden muß. Durch die Auseinandersetzung mit dem Typ des allzu anpassungsbereiten Debütanten wird hier in exemplarischer Art und Weise der literarische Status quo kritisiert. Die Jugend der angesprochenen Autoren steht nicht mehr für einen Überschuß an Energie, die sich gegenüber den herrschenden Moden, Strömungen und Schulen verschließt. Rudolf Borchardts Sorge, daß niemand den jungen Dichter "an der Locke fassen" werde, wenn er "im Gut und Bösem mehr als Jüngling / Gemessene Grenzen zornig" überspränge,²¹ erweist sich aus der Perspektive dieser Schriftsteller als gänzlich unbegründet. Die Tatsache, daß die Positionen vertauscht erscheinen (nicht die Adressaten, sondern die Verfasser sind die eigentlichen enfants terribles), motiviert diese Autoren dazu, die opportunistische junge Generation zum Bruch mit den Konventionen aufzurufen. Die Initiation besteht nun in dem Nachweis, daß Konformität mit den gegebenen Regeln das Ende der gerade begonnenen schriftstellerischen Karriere bedeutet.²² Während das epistolare Moment in Carl Sternheims "Brief an einen jungen Dramatiker" geradezu in Potenz gesetzt wird, indem Sternheim den Leser mit Ausschnitten aus (für sich selbst sprechenden) Briefwechseln mit bornierten Intendanten konfrontiert, porträtiert Sternheims Freund Franz Blei die literarischen Verhältnisse durch ein breites Spektrum von satirischen Vignetten. Künstlertum erschöpft sich hier in der Kunst des klugen Verhaltens in literarischen Kreisen:

Mit Talent kann es Ihnen passieren, daß Ihnen die reifen Früchte Ihres Ruhmes aufs Grab fallen, und Sie wollen doch vernünftigerweise diese Früchte noch bei jungen Jahren selber pflücken. Talent führt zur Vereinsamung, und Sie sind eine

21. Rudolf Borchardt, "An einen jungen Dichter", ders. *Gesammelte Werke in Einzelbänden* (Stuttgart: Klett, 1957) Bd.: Gedichte: 132. Borchardts längere "Briefe an eine junge Dichterin", datiert 1936, erschienen in der Zeitschrift *Die Fährte* 2.5 (1947): 259-67.

22. Das signalisiert etwa Carl Einstein seinen Lesern gleich zu Beginn: "Ich danke Ihnen, dass ich Ihr Buch lesen durfte; dieser Dank ist um so kräftiger, als ich Ihnen den freundschaftlichen Rat zu geben wage, es nicht drucken zu lassen. Ihr Roman besitzt so ganz die liebliche und gewaltige Verwirrung der deutschen Bücher, einen nebulösen Reichtum, dessen Fülle zu über treffen kaum noch einem anderen Volk gelingen wird." Carl Einstein, "Brief über den Roman", *Pan* 2.16 (1912): 477-82, hier S. 477. In der zwanzigsten Nummer desselben Jahrgangs veröffentlichte *Pan* übrigens einen Brief Oscar Wildes an einen jungen Poeten.

gesellige Natur. Halten Sie sich also nicht mit Talent auf. Solange andere eines haben, brauchen Sie selbst keines.²³

In den zwanziger und dreißiger Jahren befindet sich die Briefpoetik in Konkurrenz zu anderen Formen der poetologischen Publizistik, die etwa den ästhetischen Vorstellungen der Avantgarde gerechter werden als das Medium des Briefes, der nur in seiner satirischen Spielart Präsenz gewinnt. Auf der Suche nach Gattungen, die den Lesern schon rein äußerlich einen Eindruck dessen vermitteln, was in ihnen inhaltlich zum Ausdruck geraten soll, besitzt die eher ephemere Form des poetologischen Briefes nur wenig Attraktivität für Vertreter eines Literaturbegriffes, der den herrschenden literarischen Konventionen offensiv-kämpferisch gegenüberzutreten will. Die europäische Avantgarde etwa konnte im semiprivaten Diskurstyp des Briefes kaum ein geeignetes publizistisches Instrument für ihren Kampf gegen das in ihren Augen obsoletere literarische Establishment sehen. Sie griff folgerichtig zum Genre des "Manifests", dessen apodiktischer, militanter und prägnant öffentlicher Charakter die Entschiedenheit ihres Vorhabens auch auf formaler Ebene selbstbewußt spiegelte.²⁴

Direkt verwandt mit den Gattungen der epistolaren Poetik dient der "offene Brief" jenseits aller Wechsel der literarischen Strömungen vor allem zwei Bedürfnissen, dem der Anklage oder dem der Selbstrechtfertigung. Auch der offene Brief wendet sich an einen konkreten Adressaten, doch ist er unmittelbar in der Absicht verfaßt, die Kommunikation zwischen Verfasser und Adressat publik zu machen. Während die hier diskutierten Briefe an junge Autoren mit dem Anschein intimer Exklusivität spielen, wird im offenen Brief die Öffentlichkeit vom Verfasser gleichsam zum Zeugen der Auseinandersetzung geladen. Motiviert vor allem in Konfliktsituationen, zu deren Klärung er beitragen soll, ist auch der offene Brief ein Mittel der 'Tageskritik', der jedoch gleichzeitig für die Annalen geschrieben wird.

Seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges haben die elektronischen Massenmedien einige der Funktionen übernommen, die zuvor von literarisch-publizistischen Gattungen erfüllt wurden. Das im Radio oder im Fernsehen ausgestrahlte Autoreninterview, die talkshow oder features wie 'Autorenporträts' offerieren zur Selbstverständlichkeit gewordene Möglichkeiten

23. Franz Blei, "Drei Briefe an einen jungen Mann", ders. *Porträts*, hg.v. Anne Gabrisch (Wien, Köln und Graz: Böhlau Nachf., 1987) 353-62, hier S. 353. (Zuerst erschienen 1921).

24. Vgl. Jeanne Demers und Lyne McMurray, *L'Enjeu du manifeste / Le Manifeste en jeu* (Longueuil, Prémabule: l' Univers des discours, 1986).

Insert
↑
Zu
Werbung

Der satirische Brief im 20

Es ist kein Zufall, daß d
lergenerationen in unserem
nössischen literarischen St
heim oder Carl Einstein set
fiktiven Adressaten ihrer B
Ansichten des Verfassers,
unbedarfte Novize, der v
heimnisse der Literatur e
setzung mit dem Typ des
exemplarischer Art und v
gend der angesprochenen
Energie, die sich gegen
Schulen verschließt. R
Dichter "an der Locke fan
Jüngling / Gemessene Ge
Perspektive dieser Schrif
die Positionen vertausc
Verfasser sind die eige
dazu, die opportunist
Konventionen aufzuruf
Konformität mit den g
schriftstellerischen Kar
Carl Sternheims "Brie
gesetzt wird, indem St
sprechenden) Briefwit
porträtiert Sternheims
ein breites Spektrum v
hier in der Kunst des
beschrieben wird.

Mit Talent kann es
aufs Grab fallen, u
jungen Jahren selbe
die elektronischen
vor von literarisch
oder im Fernsehen
features wie 'Au-
Adene Möglichkeiten

21. Rudolf Borchardt, "Adene Möglichkeiten" (Stuttgart: Klett, 1957) B
datiert 1936, erschienen
22. Das signalisiert etwa
ich Ihr Buch lesen durfte Anne Gabrisch (Wien,
Rat zu geben wage, es rschienen 1921).
gewaltige Verwirrung d/ Le Manifeste en jeu
treffen kaum noch einen
Pan 2.16 (1912): 477-8
öffentliche Pan übrige

chen
erneut.
1962)
anziger
ien und
eschickt
riefen so
n ist, daß
eihen der
7 gehören
erarischen
n Ritualen
leicht der

latt" (1962)
ter Jens und
Die Empfeh-
f als eine Art
werden:

bitte alle
sogar noch
ndt, der im
ehrt, einen
me plaudert,

itt auf dem "Jahr-
ser ist kaum von
teraturpäpsten die
ie abgelöst, die in
ister für die eigene
toren des 20. Jahr-
n, technischen In-
t, sondern mit einer
kritik, deren Zusam-

es als eine zeitgenössische
ssay, a.a.O.: 37.
isgabe in zehn Bänden, hg.v.
d.9: 38.

der öffentlichen Selbstdarstellung des Schriftstellers und seiner ästhetischen Ansichten.

Wenn Martin Walser und Günter Grass in den sechziger Jahren erneut zum Medium des "Briefes an einen ganz jungen Autor" (M. Walser, 1962) greifen, so setzen sie die satirische Tendenz der Texte aus den zwanziger Jahren fast ungebrochen fort. Beide machen sich über die Mechanismen und den Personenkult lustig, die das literarische Leben prägen. Vorausgeschickt werden muß allerdings, daß die Spitze des Affronts, der in diesen Briefen so wortgewaltig in Anschlag gebracht wird, dadurch ironisch gebrochen ist, daß ihre Verfasser selbst längst auf dem besten Wege sind, sich in die Reihen der gescholtenen Autoritäten zu mischen. Als Preisträger der Gruppe 47 gehören sowohl Walser wie auch Grass im Jahr 1962 bereits zum literarischen Establishment. Aus dieser Position heraus ist den literaturkritischen Ritualen der Gruppe 47, die in den Briefen kritisch geschildert werden, leicht der Garaus zu machen.²⁵

Grass etwa liefert in seinem "Brief an ein unbeschriebenes Blatt" (1962) einen frechen Verriß der Ansichten des Literaturkritikers Walter Jens und fordert die jungen Autoren zum literarischen Ungehorsam auf. Die Empfehlung, den Romanstoff "gehörig und maßlos" auszubreiten, darf als eine Art selbstironische Aesthetica in nuce des Epikers Grass gelesen werden:

Wenn also die Tante Ihres Titelhelden sieben Kinder hat, lassen Sie bitte alle sieben wachsen, heiraten, Kinder bekommen, schenken Sie der Tante sogar noch ein achttes Kind, aber vermeiden Sie ängstlich in jenem Herrn Berendt, der im dritten Kapitel nach siebenjähriger Kriegsgefangenschaft heimkehrt, einen Odysseus zu sehen. [...] Die Archetypen, von denen der Jens so gerne plaudert, wollen endlich ihre Ruhe haben und ein Nickerchen machen.²⁶

Martin Walser bereitet seinen Adressaten für einen Auftritt auf dem "Jahrmakrt" der Tagungen der Gruppe 47 vor. Auch bei Walser ist kaum von Literatur, dafür aber viel vom Umgang mit Kritikern und Literaturpäpsten die Rede. Deren Porträts haben zum einen die Autorengalerie abgelöst, die in den Briefen des 18. Jahrhunderts dem Nachwuchs als Muster für die eigene Produktion vor Augen geführt wurde. Den jungen Autoren des 20. Jahrhunderts werden nicht mit poetologischen Axiomen, technischen Instrumentarien oder stilistischen Ratschlägen aufgewartet, sondern mit einer Skizze der Persönlichkeiten der herrschenden Literaturkritik, deren Zusam-

25. Berger erinnert daran, daß um 1950 die Briefform alles anderes als eine zeitgenössische Form der literarischen Auseinandersetzung war. B. Berger, *Der Essay*, a.a.O.: 37.

26. Günter Grass, "Brief an ein unbeschriebenes Blatt", ders. *Werkausgabe in zehn Bänden*, hg.v. Daniela Hermes (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987) Bd.9: 38.

menfassung am Ende des Textes sich wie folgt liest:

Da sitzt Du also, vor Dir Höllerer, der exakt gemurt hat, Jens, der nobel-attisch gebrodelt hat, Kaiser, der so gekonnt geseufzt hat, Reich-Ranicki, der spröde-gütig geschimpft hat, und, als hätte er eben nur das Fenster aufgemacht und wieder geschlossen, sitzt da aufrecht zwischen Stühlen der ballistische Redner Hans Mayer.²⁷

Zu den Topoi der Auseinandersetzung um die Normen der Literaturkritik in der Nachkriegszeit gehört die Aufforderung an die einflußreichen Kritiker, ihre ästhetischen Werte und Prinzipien aufzudecken und zu rechtfertigen - ein Begehren, dem diese aus verschiedenen und zum Teil guten Gründen nicht nachkamen.²⁸ So versucht Martin Walser denn auch gar nicht erst, seinen "ganz jungen Autor" mit den Kategorien der Kritik bekannt zu machen. Angesichts der Personalisierung der Literaturkritik übernimmt hier das Psychogramm der Kritiker der Gruppe 47 zugleich diejenige Funktion, die in der Tradition des poetologischen Briefes der doktrinaire Katalog der Regeln eingenommen hatte.

Ein machtggeschütztes Medium

Diese Rekonstruktion der satirischen Erscheinungsform des Briefes an die jungen Dichter darf aber nicht in Vergessenheit geraten lassen, daß die Gattung in den dreißiger Jahren von verschiedenster Seite noch einmal zur ernsthaften Diskussion wichtiger literarischer Themenkomplexe in Anspruch genommen wurde. Im Jahr 1932, ein Jahr vor Hitlers Machtübernahme, erscheint Ernst Wiecherts "Brief an einen jungen Dichter", in dem der Kritiker des Nationalsozialismus die junge Generation vor den politischen Machtkämpfen warnt, in die sich das Gros der Autoren der Weimarer Republik hat verwickeln lassen. Wiechert wählt die Gattung des Briefes, weil sie allein diejenigen Schriftsteller erreichen kann, die sich von den Verbänden, Parteien und Gruppierungen fernhalten möchten und sich stattdessen als Mitglieder der "unsichtbaren Gemeinde der Dichter" verstehen, die Wiechert im Verlauf des Briefes als Gegenmodell und Vorwegnahme der 'inneren Emigration' skizziert. Die Institutionen, die in der Weimarer Republik das literarische Leben organisieren, sind in den Augen Wiecherts den parteipolitischen Fehden zum

27. Martin Walser, "Brief an einen ganz jungen Autor", ders. *Erfahrungen und Leseerfahrungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965) 162.

28. Vgl. etwa die Beiträge in *Kritik der Literaturkritik*, hg.v. Olaf Schwencke (Stuttgart: Kohlhammer, 1973), aber auch den von Peter Hamm herausgegebenen Band *Kritik / von wem / für wen / wie. Eine Selbstdarstellung der Kritiker* (München: Hanser, 1968).

Opfer gefallen und deshalb nicht mehr in der Lage, den schriftstellerischen Nachwuchs zu fördern:

Ich weiß nicht, ob Sie Zeitungen lesen, dieses stille Laster unsrer Zivilisation, aber wenn Sie es tun, werden Sie erfahren haben, wie diese sichtbare Gemeinde, diese Akademien, Verbände und Klubs, ihre Tage zugebracht haben, wie sie Präsidenten gestürzt und erhoben, Mitglieder verfemt und heilig gesprochen haben. [...] Nein, lieber Bruder es gibt nur eine unsichtbare Gemeinde der Dichter, wie es nur eine unsichtbare Kirche gibt. Sie wohnen so still im Lande, wie der Knecht in seiner Kammer wohnt [...].²⁹

Wo sich die offiziellen Institutionen der Literatur der politischen Korruption schuldig zeigen und die öffentlichen Kommunikationsorgane, wie die Zeitung, der Unterhaltung der Massen dienen, da ist der Brief das einzige Mittel, um den einsamen Dichter in der entlegenen Stätte seiner sozialen Isolation zu erreichen.³⁰

Aber wir alten Dichter, Denker und Fromme sind weder das Herz noch der Kopf der abendländischen Welt mehr, wir sind Reste einer sterbenden Rasse, ernstgenommen werden wir höchstens von uns selber, es fehlt an Nachwuchs.³¹

Hermann Hesses "Brief an einen jungen Kollegen in Japan" (1947) und sein 1949 im Privatdruck erschienenenes Schreiben *An einen jungen Künstler* lassen sich als die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges geschriebenen Gegenstücke zu Wiecherts Brief lesen. Wiecherts und Hesses Briefe sind von einer Resignation getragen, die bei Wiechert dem Vorausblick, bei Hesse dem Rückblick auf die politischen Ereignisse entstammt. Der Gestaltungsraum des Briefes an den jungen Dichter erweist sich als weit genug, um darin auch der zeitgeschichtlichen Reflexion über die politisch bedrängte Situation der Kunst Raum zu verschaffen. In Machtkonstellationen, in denen sich das Individuum gefährdet, der Schriftsteller sich zwischen Interessenverbänden zerrieben sieht, ist schon die Wahl des epistolaren Mediums bedeutungs-

29. E. Wiechert, "Brief an einen jungen Dichter", a.a.O.: 9.

30. Vom Einfluß der politischen Ereignisse auf das literarische Leben ist in Eduard Reinachers "Brief an einen jungen Dichter" an keiner Stelle die Rede [*Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde* 37.3 (1934): 185-87]. Als sein Text 1934 erscheint, hat Wiechert sich bereits von seiner öffentlichen Lehrtätigkeit zurückgezogen. Reinachers Interesse gilt allein formalen Problemen der Poesie und ist in dieser (aber auch nur in dieser) Hinsicht eher mit Virginia Woolfs "Letter to a Young Poet" und Max Jacobs an den achtzehnjährigen J. E. [d.i. Jacques Evrard] gerichteten *Conseils à un jeune poète* (Paris: Gallimard, 1945) vergleichbar, in denen ebenfalls lyrische und stilistische Fragen im Zentrum stehen.

31. Hermann Hesse, "An einen jungen Kollegen in Japan", ders. *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1957) Bd.7: 459.

tragend: an keine Massen, an keine Schulen wollen sich diese Autoren wenden, sondern allein an den Einzelnen. "Das Gleichschalten", so Hesse, "sei es noch so wohl gemeint, geht wider die Natur, und es führt nicht zu Frieden und Heiterkeit, sondern zu Fanatismus und Krieg".³² Aus der Perspektive Wiecherts gibt es am Vorabend der Gleichschaltung der Medien zum Brief keine Alternative. Nur im 'machtgeschützten Raum' des Briefes läßt sich noch Verständigung über die erdrückende Dominanz der offiziellen Organe und Institutionen erzielen.

Wollte man für den melancholischen Ton dieser Texte historische Vorbilder anführen, so bietet sich nicht der Pisonerbrieft des Horaz, sondern die aus dem politischen Exil geschriebenen Episteln des Ovid an. Der elegische Zug etwa der Epistel an die junge Dichterin Perilla reflektiert nicht nur die Einsamkeit des isolierten Ovid, sondern zugleich die Verhaltenseit, mit der er seine junge Dichterin angesichts des eigenen Schicksals zum Schreiben ermutigt:

Sieh mich an: obgleich ich mein Vaterland, euch und mein Haus entbehre und mir geraubt ist, was man mir wegnehmen konnte, begleitet mich doch mein Talent, und ich übe es aus: selbst Caesar konnte keine Macht darüber haben.³³

Wurde an früherer Stelle in dieser Studie der Vergleich des Pisonerbriefes mit der Epistel des Ovid zur Illustration der geschlechtsspezifischen Polarität der poetologischen Epistel herangezogen, so können diese beiden Paradigmen der Gattung des poetologischen Briefes an dieser Stelle zur literarhistorischen Vergegenwärtigung eines anderen Gegensatzes dienen. In Ovids Epistel steht dem Pisonerbrieft ein Text gegenüber, der die poetologische Initiation explizit im Rahmen der politischen Implikationen der Literatur stattfinden läßt. Allein der Name von Ovids Adressatin, "Perilla", gab den Philologen Anlaß zu der Annahme, daß Ovid in ihr eine "Chiffre" für den an den Konsequenzen seiner Kunst zugrundegehenden Künstler sehen wollte.³⁴ In diesem Sinne ist die an die Jugend gerichtete Aufforderung, sich von den Fährnissen der Politik nicht einschüchtern zu lassen, auch als eine Art Selbstvergewisserung zu betrachten. Der Brief an die jungen Dichter wendet sich zugleich an den eigenen - jugendlichen - Willen zum Widerstand.

Diese optimistische Wendung findet sich bei Wiechert nicht anders als bei

32. H. Hesse, *An einen jungen Künstler*, a.a.O.: 10-11.

33. Publius Ovidius Naso, "3, 7", *Tristia*, übers. und hg.v. Georg Luck (Heidelberg: Winter, 1967) Bd.1: Z. 45-48.

34. Perilla ist die weibliche Form von "Perillo". In seiner *Ars amatoria* schildert Ovid das grausame Schicksal des Bildhauers Perillo (I, 653). Siehe hierzu Michael von Albrecht, *Römische Poesie*, a.a.O.: 221.

Hesse, die beide für die historische und geistige Situation ihrer Zeit den diffusen Begriff des Chaos bemühen. Das schweizer Exil ist Hesse ein Sinnbild für "die insulare Existenz eines Einzelnen, in welcher hier mitten im Chaos eine unzerstört gebliebene Tradition fortlebt".³⁵ Nicht minder vage fällt bei beiden Autoren die Beschreibung der Aufgabe aus, die den Jungen den Ausweg in die Zukunft weisen soll. Bei Wiechert heißt es:

Kein Gott hat Ihnen bestimmt, aus diesem Chaos zu schöpfen und das trübe Geschöpfte als Ihr Werk an den Markt zu tragen als ein kühner und unvergleichlicher Schwimmer. Sondern jeder Gott, gleichviel welchen Glaubens, hat Ihnen bestimmt, das Trübe klar, das Kreisende still, das Verwirrte einfach zu machen.³⁶

Als Individuum auf sich alleingestellt hat der Schriftsteller letztlich dennoch eine gesellschaftliche Mission zu erfüllen. In dieser Überzeugung treffen sich Wiecherts Formulierung, das "Trübe klar" zu machen und Hesses abschließendes Credo, der "Literat soll an das Licht glauben".³⁷ Mit der Wahl dieser Metaphern bindet sich auch der Brief an den jungen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts an die Tradition der Aufklärung, in der die Metapher des Lichtes den Einzelnen an seine Verantwortung gegenüber dem Gemeinwesen gemahnte. Eingeschrieben aber ist diesem Bezug eine spirituelle Dimension, die der künstlerischen Arbeit des einsam Schaffenden einen quasi-religiösen Sinn verleiht. So schreibt Wiecherts Dichter "um Gottes" und nicht "um einer Menschenpartei willen",³⁸ und Hesse stellt die "Liebe zum Licht" (461) sowohl als Telos des eigenen Christentums wie auch als Erkenntnisideal des Zen-Buddhismus seines japanischen Adressaten vor.

Auf der französischen Seite des Rheins sind es in den Kriegsjahren zwei so unterschiedliche Schriftsteller wie Paul Claudel und Loys Masson, die in ihren Briefen an die junge Generation die transzendente Ausrichtung der Literatur betonen. Während für Claudel, der in seiner Jugend zum römischen Katholizismus übergetreten war, keinerlei Widerspruch zwischen der Berufung zum Dienst an Gott und der zum Dichter existiert,³⁹ stellt sich das Problem des religiösen Schriftstellers für Masson, aktives Mitglied der Résistance, angesichts der Verfolgten und Toten des zweiten Weltkrieges als das

35. Hermann Hesse, "An einen jungen Kollegen in Japan", a.a.O.: 459.

36. Ernst Wiechert, "Brief an einen jungen Dichter", a.a.O.: 10.

37. Hermann Hesse, "An einen jungen Kollegen in Japan", a.a.O.: 463.

38. E. Wiechert, "Brief an einen jungen Dichter", a.a.O.: 9.

39. Paul Claudel, "Lettre à un séminariste", ders. *Oeuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1978) Bd.28: 336-39. Claudels Brief an den anonymen Seminaristen trägt das Datum 1943 und erschien zum ersten Mal 1949 in *Accompagnements*.

Problem der Theodizee. Sein "Lettre à un poète" aus dem Jahr 1944 endet im Credo des poète engagé:

N'avez-vous pas, fût-ce *une* fois, entendu ce chant grave des basses-fosses, la voix de ceux qui vont mourir? Est-ce un art qui rejette le Christ pour se tourner vers tel dieu insensible et froid, irréel? Alors c'est l'art de la désertion en plein combat.⁴⁰

Von der ursprünglichen Bestimmung und originären Fähigkeit des Briefs, Distanzen und Trennungen - auch nationale - zu überwinden, zeugt in den Kriegsjahren kein Brief an die jüngere Generation besser als der *Lettre sur le pouvoir d'écrire* der französischen Kritikerin Claude-Edmonde Magny. Im besetzten Paris des Februars 1943 erinnert Magny nicht nur ausdrücklich an die "Wahrheiten", die Rilke dem jungen Kappus, dem Schüler der Militärakademie in Wiener Neustadt mitgeteilt hatte, sondern an die Präsenz einer europäischen Literaturlandschaft, die von keinerlei Schützengräben Durchschnitten wird und die der "homme de parvenir" einst erkunden wird.⁴¹

40. Loys Masson, "Lettre à un poète", *Poésie* 44 2 (1944): 43-45, hier S. 45.

41. Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire* (Paris: Seghers, 1947) 38. Der Hinweis auf Rilkes *Briefe an einen jungen Dichter* findet sich auf den Seiten 16-17.