

ROLF SELBMANN

Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter

Joseph Viktor von Scheffel
und seine Literatur

Mit 32 Abbildungen



HEIDELBERG 1982

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

8064 406 x 6 14

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boebringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Selbmann, Rolf:

Dichterberuf im bürgerlichen Zeitalter: Joseph Viktor von Scheffel u. seine Literatur / Rolf Selbmann. – Heidelberg: Winter, 1982.

(Beiträge zur neueren Literaturgeschichte:
Folge 3; Bd. 58)

ISBN 3-533-03200-0 kart.

ISBN 3-533-03201-9 Gewebe

NE: Beiträge zur neueren Literaturgeschichte / 03

Universitäts-
Bibliothek
München

✓ 12 20

ISBN 3-533-03200-0 Kart.

ISBN 3-533-03201-9 Ln.

Alle Rechte vorbehalten. © 1982. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH, Heidelberg
Photomechanische Wiedergabe nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany
Reproduktion und Druck: Carl Winter Universitätsverlag, Abteilung Druckerei, Heidelberg

VORWORT

Ginge alles mit rechten Dingen zu, dann hätte die vorliegende Studie eigentlich in Karlsruhe erscheinen müssen. Doch die "Literarische Vereinigung" am Geburtsort Scheffels, die sich nur noch verschämt in Klammern "Scheffelbund" nennt, versteht sich auch heute noch als Huldigungsstätte für den einstmais volkstümlichsten Dichter Deutschlands. Dort ist man der Meinung, daß Scheffel "uns heute noch unmittelbar anspricht". Gleiches gilt übrigens mit wenig Variation für Franken, das Scheffel ebenfalls ausführlich besungen hat. Von dort kann man erfahren, daß "Kritik an Scheffel von der breiten Öffentlichkeit nicht akzeptiert wird".

Eine solche allerjüngste Wirkungsgeschichte des ehemals hochberühmten und heute so gut wie vergessenen Dichters fordert zu dem Versuch heraus, Scheffel wieder zum Gegenstand einer literaturgeschichtlichen Untersuchung zu erheben. Freilich soll nicht einem Biographismus das Wort geredet werden, der glaubt, das Historische aus dem Biographischen erklären zu können. Vielmehr geht es um die Aussagekraft von Scheffels Leben und Werk zum Verständnis grundlegender Bewußtseinsprozesse des 19. Jahrhunderts. Insofern versteht sich die vorliegende Werkanalyse als sozialgeschichtliche Studie, indem sie den Spuren des Scheffelwerks folgt und erst von dort her zu allgemeineren literaturhistorischen Aussagen vorstoßen will.

Zu erwähnen bliebe noch, daß ich im 1. Kapitel (S. 12-24) Gedanken aufnehme, die ich in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 126 (1978) S. 285-302 leicht verändert ausgeführt habe ("Der Dichter und seine Zeit. Joseph Viktor von Scheffel und das 19. Jahrhundert").

Zu Dank verpflichtet bin ich Günter Hess für jahrelange Teilnahme und ermutigenden Zuspruch.

INHALT

EINLEITUNG	9
1. Positionen: welches ist der richtige Scheffel?	9
2. Lebensgeschichte als Literaturgeschichte oder: was erklärt die Biographie?	12
 I. DICHTER UND DICHTUNG	 25
1. Dichterbewußtsein und Sängerrolle	25
2. Strukturen poetischer Illusion	41
3. "Ach, ich bin ein 'Epigone'": Vorbilder	52
 II. DICHTER UND GESCHICHTE	 63
1. Der historische Roman	63
2. Geschichte und Gegenwart	67
3. Geschichte als Wissenschaft	73
 III. DICHTER UND WIRKLICHKEIT	 77
1. Geschichte als Erzählung	77
2. Dichter und Realität	79
3. Scheffel - ein Realist?	91
 IV. DICHTER UND POLITIK	 97
1. Rhetorik und Mythos Scheffels politisches Selbstverständnis	97
2. Der ewige Student Von der Burschenschaft zum Stammtisch	107
3. Vom Deutschen Bund zum Deutschen Reich	117
 V. DICHTER UND BÜRGERLICHE GESELLSCHAFT	 125
1. Der Bürgerdichter	125
2. Der Dichterfürst	128
3. Der Wanderdichter	136

VI. DICHTER UND PUBLIKUM	149
1. Schweigen als poetische Leistung	149
2. Scheffel und seine Leser	156
3. Der erklärbare Erfolg	161
VII. DER ILLUSTRIERTE DICHTER	167
1. Die illustrierte Prachtausgabe	167
2. Die Illustrationen Anton von Werners <i>Juniperus - Gaudemus - Trompeter von Säckingen</i>	170
3. Bild statt Text Bildbetrachtung als Literaturrezeption	196
ANMERKUNGEN	200
ZEITTAFEL	221
LITERATURVERZEICHNIS	225
ABBILDUNGEN	233

EINLEITUNG

1. Positionen: Welches ist der richtige Scheffel?

"Ekkehard zählt zu den besten Büchern, die ich gelesen", schreibt Theodor Fontane Mitte der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts in einer Rezension des Scheffelschen Erfolgsromans¹. Wie konnte sich Fontane so irren? Oder: irrte er sich wirklich? Zur Erklärung eines so enthusiastischen Urteils könnte einiges angeführt werden (s. Kap. II), zur Rechtfertigung diene vorläufig nur der Hinweis, daß Fontane mit seiner Meinung keineswegs allein stand. Noch bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts galt manchem Scheffel als der "volkstümlichste Dichter Deutschlands"². Um die Jahrhundertwende erreichten die Auflagen der Scheffelwerke die Millionengrenze³ und einer der ersten Biographen fand 1886, im Todesjahr Scheffels, jeder echte Deutsche habe "neben seiner Bibel nur noch ein Buch Scheffels" im Hause. "Das eine verbindet ihn mit Gott, das andere mit seinem Volke."⁴ Scheffelvereine und -bünde haben, angeblich im Sinne Scheffels, eine nationaldeutsche Poesie gefördert⁵ und dabei nicht immer eine glückliche Rolle gespielt.

Als Börries von Münchhausen, dessen reaktionäre politische und poetische Prinzipien außer Zweifel stehen, 1926 den ersten (und einzigen) Band einer neuen Folge von Scheffel-Jahrbüchern herausgibt, ist diese kritiklose nationale Identifikation allerdings schon in Verruf gekommen. Münchhausen prophezeit zwar "etwa um 1975" eine Scheffel-Renaissance, eine "*resurrectio a mortuis*" im Zusammenhang mit Scheffels 150. Geburtstag: "Freilich eine Auferstehung, die ein wenig nach Reliquie aussieht und nach Historie schmeckt."⁶

Der traditionsverbundene Balladendichter formuliert dabei nicht schlecht seinen eigenen, von den Zeitläuften zum Scheitern verurteilten Versuch, die Scheffel-Verehrung gleichsam antiquarisch und doch zeitlos wiederzubeleben. Aufhorchen läßt indes die Art und Weise, in der Scheffels Werk vor der Vergessenheit bewahrt werden soll. In einem merkwürdigen Vorgriff auf moderne Rezeptionstheorien⁷ entwickelt Münchhausen ein literarisches

Wertungsmodell, anhand dessen historisch erklärt werden soll, warum Scheffel zur Zeit - 1926 - dem Interesse des Lesers verloren gegangen ist⁸. Scheffels Tragik, so Münchhausen, sei es, daß sich die Scheffelrezeption derzeit auf der Stufe interesseloser Unmoderneität befindet. Dieser nachgewiesene Horizontwandel soll nun dazu dienen, den angeblich zeitlosen Anteil an den Dichtungen Scheffels für die Literaturgeschichte und die Lesernachwelt zu retten. Im Auseinanderklaffen von Scheffels "Volks-tümlichkeit"⁹ und den "Nichtigkeiten" manch billiger Verschen liegt das Dilemma, in dem Münchhausen sich windet. Seine Lamentationen trennen deshalb die falsche Scheffel-Rezeption nach "dem schlechten Geschmacke der Halbgebildeten"¹⁰ von der Forderung, "den wesentlichen Scheffel vom unwesentlichen Scheffel zu befreien", d. h. man müsse Scheffel "nach seinen *besten* Werken beurteilen, nicht aber nach denen, die am meisten dem Zeitstil Opfer gebracht haben".¹¹

Mit Münchhausens erfolglosem Rettungsversuch hat die Wirkungsgeschichte Scheffels ein Ende gefunden, sieht man einmal vom Dritten Reich ab, das sich Scheffel als volkstümelnden und urdeutschen Stammsdichter einzuverleiben versucht hat¹². Mit dem Ende der erstaunlichen Wirkungsgeschichte Scheffels sind aber auch der Dichter und sein Werk als Gegenstand kritischer Analyse überhaupt verloren gegangen. Zu welchen Ergebnissen eine journalistisch flotte, aber eben unhistorische Betrachtung kommt, zeigt ein vereinzelter Versuch der Gegenwart, Scheffel und seine Literatur nach dem Maßstab oberflächlicher Aktualität zu beurteilen: "Was ist mit seinen Texten noch anzufangen?"¹³ Wenn Literatur nur als "Mittel der Selbsttherapie"¹⁴ gesehen und die Wirkungsgeschichte von Texten als "Werbenummer für den Fremdenverkehrsverein"¹⁵ auf die Texte zurückprojiziert wird, kann das Ergebnis nicht zweifelhaft sein: Scheffel ist "konsum-chic", "schön angepaßt und vollkommen ungefährlich"¹⁶. Die "okkupatorische Identifikation"¹⁷, die Scheffels Werke ihrem Publikum anbieten, kann so zwar eingesehen, aber nicht erklärt werden.

Welches ist also der richtige Scheffel? Wenn es stimmt, daß die Entscheidung für einen zu untersuchenden Gegenstand schon seine Bewertung voraussetzt, so deuten die Überbewertung als

auch die Unterschlagung Scheffels auf eine Methode. Erfolg und Ansehen Scheffels unter den Zeitgenossen und bis in das erste Drittel unseres Jahrhunderts korrespondieren nicht zufällig mit seiner Verdrängung in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft. Diese Verdrängung zeigt die Schwierigkeit auf, mit einem Gegenstand zurecht zu kommen, der in die allgemeinen Erwartungen literaturwissenschaftlicher Methodologie nicht recht passen will. Die bisherigen Versuche, solche und ähnliche Gegenstände in ein Konzept methodischen Konsenses zu integrieren, erweisen sich meist als Verlegenheitslösungen. So muß dem heutigen Betrachter der gestern bejubelte Erfolg Scheffels als "beschämend"¹⁸ vorkommen. In diesem Fall scheint die Identifikation des literaturwissenschaftlichen Lesers mit seinem Gegenstand oder vielmehr das Gegenteil einer solchen Identifikation ihre Hand im Spiel zu haben.

Gerade Scheffel hat seinem Publikum die Identifikation so leicht gemacht wie kaum ein anderer Dichter. Das erkannte schon der Verfasser des ersten Nachrufes auf Scheffel: "Wie feinsinnig hat Scheffel herausgefühlt, was unsre Welt vom Dichter verlangt"¹⁹. Man hat deshalb auch dieses Identifikationsangebot als einen der wichtigsten Gründe für die Scheffelrezeption im 19. Jahrhundert angesehen²⁰. Autor und Leser treten in eine umkehrbare Beziehung wechselseitiger Identifikationsangebote, nämlich "die Neigung des Autors auf das Entgegenkommen des Publikums und umgekehrt: die Neigung des Publikums auf das Entgegenkommen des Autors"²¹.

Vor einem solchen Hintergrund stellt sich die Frage nach dem literarischen Rang von Scheffels Werk insofern neu, als der Blick auf die höchst eindrucksvolle Wirkungsgeschichte Scheffels im 19. Jahrhundert²² vieles beleuchtet, was den Erfolg erklären, eine Beurteilung des Wertes aber nicht leisten kann. Sogar die gründlichste neuere Untersuchung windet sich in diesem Dilemma, Scheffel zwischen einem exotischen und einem sozialhistorischen Interesse anzusiedeln - Scheffel, dessen "literarischer Rang unbestritten zweifelhaft ist"²³.

Stutzig wird man, wenn man die entsprechenden literaturgeschichtlichen Handbücher zu Hilfe nimmt. Fritz Martini behandelt in seiner Literaturgeschichte des Realismus Scheffel ausführlich, obwohl er doch bei Scheffel den "Verfall der geselligen Lyrik

zum billigen Bierkneipenton"²⁴ besonders ausgeprägt findet. "Dennoch", so meint Martini, "ist Scheffels Dichten literar-historisch für die Situation nach 1848 symptomatisch²⁵. Und Friedrich Sengle, der sich mit Recht über die humoristischen Versepen der Biedermeierzeit mokiert, gesteht zu, "daß auch der *Trompeter von Säckingen* auf die erstaunlich breite Luftbrücke gehört, die vom Biedermeier über den Realismus hinweg zur Neu-romantik und zur Heimatkunst führt"²⁶. Dem bloß kurios historischen Interesse an Scheffel folgt also sogleich das Eingeständnis einer auch literarhistorischen Bedeutung. Dem schließt sich die Erkenntnis an, daß sich Scheffels Werk an einer Nahtstelle der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts befindet.

2. Lebensgeschichte als Literaturgeschichte oder: was erklärt die Biographie?

Das Herkommen

Die Lebensdaten Joseph Viktor Scheffels - geboren am 26. Februar 1826 in Karlsruhe, gestorben am 6. April 1886 ebenda - markieren schon äußerlich eine Epoche, für deren Einordnung handliche Begriffe nur schwer passen. Zur gleichen Zeit werden z. B. geboren C.F. Meyer, Johann Strauß (1825) und Arnold Böcklin (1827), aber auch Ferdinand Lasalle (1825) und Wilhelm Liebknecht (1826). Deutlicher als diese Zeitgenossenschaft versinnbildlicht das Karlsruher Elternhaus Scheffels zwei zentrale, nur scheinbar disparate Aspekte im Denken des gebildeten Bürgertums jener Zeit. Vater und Mutter vertreten gleichsam modellhaft jene verdichtete "patriotische Stimmungswelt"²⁷ der 40er Jahre. Scheffels Vater, ein Offizier und Ingenieur, verkörpert dabei eher die national-politisch ausgerichtete Komponente eines Denkens, das sich an der Geschichtserfahrung der Befreiungskriege, der Hoffnung auf Wiederherstellung des Reiches und am staatlichen Dualismus des Deutschen Bundes orientiert. Die Grenzlage Badens mit seiner eigenstaatlichen Tradition nach Französischer Revolution und Rheinbundzeit tut ein übriges zur Förderung der nationalen Grundstimmung; in der Rheingrenze verbindet sich der politische Anspruch auf die Reichseinheit mit dem erwachenden

kulturellen Selbstbewußtsein einer Nation. Die Rheinkrise des Jahres 1840 und der wieder aufgenommene Bau des Kölner Domes als nationales Symbol sind die Zeichen dafür.

Die Erfahrungen des jungen Joseph Scheffel mit der Gesellschaftskultur und der Bildungswelt des Biedermeier entstammen dagegen weitgehend dem Lebenskreis der Mutter. Die Biographen wissen zu berichten, daß die Mutter Scheffels "in den geselligen Kreisen der Residenz eine hervorragende Stellung" eingenommen habe²⁸. Die Mutter führt ein großes Haus, gar einen Salon, in dem sich die großbürgerliche und adelige Besitz- und Bildungsschicht ganz Badens bis hin zur großherzoglichen Familie versammelt, also "alles, was zur Gesellschaft zählte"²⁹. Es ist indes bezeichnend für den Umbruch dieser 40er Jahre, daß der Sohn für diese Art geselliger Salonkultur wenig Interesse zeigt. Er schreibt:

"Für das *Gesellschaftsleben* ist mir noch immer nicht der rechte Sinn aufgegangen; aber aus guten Gründen, denn der Karlsruher Ton und das ganze hiesige feinere Wesen sind keineswegs von der Art, daß man dadurch angeregt werden könnte. Es ist zuviel Hofluft, zu viel Bürokratie und zuviel Äußerlichkeit hier" (30)

Scheffels Wunsch, nach "Naturanlage und Neigung" Maler zu werden, ist die Konsequenz aus solchen Jugendgedanken; "Erziehung und Verhältnisse"³¹ fordern jedoch ein dem gesellschaftlichen Stand angemessenes Jurastudium.

Um diese Kluft zwischen seinen idealen Kunstvorstellungen und der Notwendigkeit eines Brotberufes zu überbrücken, verläßt Scheffel 1843 das Karlsruher Lyceum und beginnt sein Studium in der Kunststadt München. München hatte freilich im Jahre 1843 sein Gesicht erheblich verändert. Die Stadt war schon lange nicht mehr die klassizistische und liberale Kunstmetropole Ludwigs I., sondern war nach dessen sog. konservativer Wendung von 1837 ein Sammelpunkt des ästhetisch-politischen Katholizismus geworden. Hier trafen sich die katholische Staatsrestauration, der Ultramontanismus und die Bildungsaristokratie im Umkreis des Königs. Vor allem der vom antifranzösischen Nationalhelden zum kämpferischen Katholiken gewandelte Joseph Görres zieht Scheffel, nicht zuletzt dank Empfehlungsschreiben des katholischen Elternhauses, in seinen Kreis. Doch pflegt

Scheffel in kritischer Distanz auch den Kontakt zum Kreis des Protestanten und Klassizisten Friedrich von Thiersch. Sein "fledermausartiges Herumstreifen in beiden Cliquen"³² bringt Scheffel darüber hinaus die lebenslange Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Friedrich Eggers ein, eine später wichtige Figur im Berliner Dichterkreis *Der Tunnel über der Spree*. In dieser durch Theodor Fontane bekannt gewordenen Dichtervereinigung verkehrten auch Emanuel Geibel und Paul Heyse, die seit den 50er Jahren den Kern des Münchener Dichterkreises um König Max II. bilden werden und mit denen Scheffel in freundschaftlichen Beziehungen stehen wird.

München, so kann man zusammenfassen, ist für Scheffel nicht nur die "Stadt der Kunst und des Bieres"³³, sondern der Ort der ersten lebendigen Erfahrung von den Wechselwirkungen der Kunst mit den politischen und gesellschaftlichen Strömungen der Zeit. "Münchnerisch und mittelalterlich"³⁴ sind für Scheffel noch bis weit über 1848 hinaus identisch. Denn die als Restauration politisch gewordene Romantik ist für Scheffel der erste Ansatzpunkt seiner Kunstkritik:

"und zwar sehe ich die Romantik nicht bloß in ihrer Wirksamkeit in der Poesie, die mehr schon eine vergangene ist, sondern auch praktisch in der bildenden Kunst, sowie in Kirche und Staat, wo sie noch nicht überwunden ist, - als eine durchaus zusammengehörige Erscheinung, als Manifestationen eines und desselben Prinzips an, - und habe viel Spaß am dem Aufspüren desselben gehabt. Unter dieser Romantik verstehe ich im allgemeinen das Prinzip, statt der Wirklichkeit einen Roman zu spielen, oder statt des begriffsmäßigen Erkennens ein poetisches Herumvagieren für tiefer zu halten. In der Poesie sind diese Romantiker am unschädlichsten, und haben sogar Treffliches geleistet, - ich habe an Tieck, Achim von Arnim, Brentano etc. mich manniigfach ergötzt, und wenn hie und da ihr Pegasus ein wenig besoffen die Kreuz und Quer herumreitet, oder wenn sich der Dichter gar zu zart von Tau und Waldhornklängen nährt, so ist das seine Sache und schadet niemandem viel. In der Malerei wird's schon bedenklicher, weil die Romantiker wie Overbeck und Cornelius ihren Schülern geradezu den Sinn von dem, was gemalt werden soll, auf das, was nicht gemalt werden soll, hinlenken und statt Künstlern Pfaffen aus ihnen machen, die glauben, wenn sie einen frommen Gedanken haben, so gäbe sich die Technik von selbst. Die Romantiker in Kirche und Staat aber, - von Gentz und Stahl bis auf Goerres und den Verfasser der Gespräche in der Gegenwart [= Radowitz] etc, die bilden den Krebsschaden in der ganzen politischen Entwicklung unserer Zeit und sind - mit ihrer geschichtlichen Pietät fürs Mittelalter und ihren

Romanbegriffen, z. B. Gotteingesetztes Königtum, den Forde-rungen der Gegenwart, z. B. konstitutionelle Regierungsform geradezu feindlich entgegengesetzt; - deshalb zwar zu stu-dieren, aber abzumucken, wo man kann" (35)

Sicher ist Scheffels Urteil philosophisch nicht sehr originell - handelt es sich doch bei seiner Romantikkritik um Gemeinplätze der hegelianischen Schule. Bemerkenswerter als die politische Begründung der Romantik ist die Ableitung der Restauration aus der Ästhetik oder deutlicher: die von Scheffel postulierte direkte Relation der Kunst mit der Zeit. Die Ausrichtung eines Kunstbegriffs, der die Bestrebungen des Görreskreises und die Nazarenermalerei umfaßt, an der eigenen Zeit statt an der Vergangenheit wird zum Leitmotiv aller kritischen Erörte-rungen Scheffels und geht dann doch einen Schritt über den populären Junghegelianismus hinaus. Denn wenn Scheffel Zeit- und Kunstwirklichkeit identisch setzt, gewinnt er ein Krite-rium für jeweils beides: die Übereinstimmung mit der Zeit erst legitimiert die Kunst als Wirklichkeit der Gegenwart. Im Ge-spräch, das Scheffel mit dem ehemaligen Haupt der Nazarener, Peter von Cornelius, 1846 in Berlin führt, ist die heftige Polemik gegen die Nazarenermalerei nur mehr der Vorwand zur Entwicklung der eigenen Kunstvorstellungen:

"Meine Ansicht von der Aufgabe der Malerei ist eine ziemlich verschiedene von der unserer deutschen Maler, die von einer Rückkehr und Vertiefung in Form und Wesen der mittelalter-lichen, besonders der altitalienischen Kunst eine Reorgani-sation unsrer Kunstbestrebungen erwarten. Der Zweck der Malerei, wenn sie irgend eine Stelle in der allgemeinen geistigen Entwicklung des Volkes einnehmen will, kann nur der sein, die Ideen und das Bewußtsein der Zeit in künstle-rischer Form darzustellen; das, was das Gefühl hofft und was die Wissenschaft im Begriffe entwickelt, soweit es dar-stellbar ist, mit dem Pinsel auszusprechen, den reichen In-halt unsrer Geschichte und Gegenwart in schöner Gestaltung zu fixieren und so in ihrer Sphäre die Dolmetscherei des göttlichen Wesens, des Geistes, der sich in all unsren menschlichen Beziehungen offenbart, zu sein. Wenn aber unsre Künstler wieder ins Mittelalter zurückgehen und dessen engen Gesichtskreis zu dem ihrigen machen, so verkennen sie die ganze breite geistige Unterlage, auf der unsere Zeit im Ver-gleich zu jener steht" (36)

Weiter heißt es:

"Wenn man aber nur eine religiöse Malerei in letzter Instanz anerkennt, so gibt man damit nicht etwa, wie die Künstler

mit Overbeck behaupten, den zersplitterten und zerfahrenen verweltlichten Kunstrichtungen eine höhere Einheit, sondern man beschränkt borniert die Kunst, tötet sie in ihren besten Lebensregungen ab und begeht geradezu eine Lüge gegen die Zeit. Es ist eine Deportation der Kunst mitten aus ihrer vollen Wirksamkeit heraus auf eine einsame Insel" (37)

Der so heftige Vorwurf der "Lüge gegen die Zeit" folgt ganz der Kunstkritik der 40er Jahre und nimmt die politische Stoßrichtung des liberalen Realismusprogramms nach 1848 vorweg. Denn die Forderung nach einer Gleichgerichtetheit von Kunst und Zeit verlangt ja die Parallelität von künstlerischer und politisch-geschichtlicher Entwicklung in einem noch ungebrochenen Fortschrittsglauben, wie er für den Geschichtsoptimismus der 40er Jahre typisch ist. Scheffels Kritik der mittelalterlichen Manier versteht sich freilich schon als historische Kritik; sollte die Konzeption der Zeitgebundenheit der Kunst scheitern, so tritt das Geschichtsverständnis des Historismus und Scheffels geschichtliche Arbeiten an ihre Stelle.

In Heidelberg, Scheffels zweitem Studienort 1844/45, lagen diese damals fortschrittlichsten Gedanken in der Luft. Nach dem Sturz des konservativen Ministeriums Blittersdorff 1843 war in Baden der Weg endgültig frei für die liberale Opposition der Zweiten Kammer, eine der bedeutendsten Sammelpunkte des Liberalismus vor 1848. Nach seinen Erfahrungen der Münchener Zeit gerät Scheffel in die akademisch-liberale Aufbruchsstimmung Badens im Vormärz. Neben seinem eigentlichen Studienstoff hört er hier die Vorlesungen des Literaturhistorikers Gervinus, der das Ende der Kunstperiode proklamiert, der nun die Zeit der politischen Taten folgen müsse. "Gervinus triumphierte über Görres"³⁸ und bestätigt den Umbruch der Zeit, den Scheffel an sich selber erfährt:

"Ich habe von Gervinus sehr viel gelernt; - in seinen gemäßigt liberalen leidenschaftslosen Vorträgen hat sich manches von meiner wohl einseitigen Münchner Weltanschauung durch Görres'sche Augengläser abgeschliffen" (39)

Den politischen Blick des Jurastudenten Scheffel schärfen die staatsrechtlichen Lehren badischer Professoren, von denen die Verfassungsdiskussion in Deutschland und das rechtsstaatliche Denken des liberalen Konstitutionalismus ausgeht. Die studentische Geselligkeitspflege der Burschenschaften ist die andere

prägende zeitgeschichtliche Erfahrung Scheffels. Die Briefe dieser Zeit an den Freund und Burschenschaftler Karl Schwanitz sind voll von Anspielungen auf das politische Tagesgeschehen. Als "Burschenschaftler von entschieden liberalen Grundsätzen"⁴⁰ lebt auch Scheffel wie die Mehrzahl der akademischen Jugend mit den enttäuschten nationalen Hoffnungen der Freiheitskriege. In der Restaurationszeit hatten sich die Burschenschaften seit ihrer Gründung 1815 zum Hauptgegner des Metternichschen Unterdrückungsstaats entwickelt. Man erinnert sich: die Ermordung Kotzebues durch den Burschenschaftler Sand 1819 hatte Metternich zum Anlaß der Verschärfung der restriktiven Maßnahmen genommen, wie es in den Karlsbader Beschlüssen oder in der Wiener Schlußakte von 1820 zum Ausdruck kommt. Die Erinnerung an den bürgerlich-akademischen Widerstand des Wartburgfests 1817 und des Hambacher Fests 1832 wird in den 40er Jahren in immer neuen Verbindungsgründungen und Wartburgfesten der studentischen Jugend lebendig gehalten. Diesen studentischen Dreiklang von akademischem Bildungsanspruch, alkoholischem Gemeinschaftsgeist und politischer Opposition bewahren die ersten anonym erschienenen Trinklieder des Burschenschaftlers Scheffel bis in die Gedichtsammlung des *Gaudeamus* von 1868 hinein.

Das dritte Studienjahr 1845/46 in Berlin kann die Erfahrung, man lebe in einer Übergangszeit, in Scheffel nur verstärken. Selbst hier, am ehemaligen "Hochsitz der verhegelten Wissenschaft"⁴¹, beginnt man sich von der totalen Hegelherrschaft in den Wissenschaften abzuwenden. Scheffels parodistische Gedichte, etwa "Zur Phänomänologie des Geistes" (IX,71f)⁴² verwenden Schlagworte der modernen Philosophie als Bausteine humoristischer Geselligkeits- und Trinklieder. Als Scheffel nach diesem Intermezzo zum Abschluß seines Studiums nach Heidelberg zurückkehrt, gerät er erneut in die Umbruchstimmung Südwestdeutschlands: "Du kannst Dir kaum denken, wie sich bei uns in Baden die Gedanken kreuzen"⁴³, schreibt er dem Burschenschaftler Schwanitz nach Thüringen.

Politischer Liberalismus und poetische Reaktion

Scheffels Kritik der politischen Romantik bestimmt auch während der badischen Märzrevolution des Jahres 1848 sein Verhältnis zur Zeitgeschichte. Die Briefe an Schwanitz nennen den kleinstaatlichen Absolutismus und den nationalstaatsfeindlichen Partikularismus der Dynastien als die Kräfte der Restauration, die es hauptsächlich zu bekämpfen gelte. Kennzeichnend für Scheffels Denken im Sinne seines Herkommens und seiner juristischen Vorbildung ist die Übereinstimmung seiner politischen Anschauungen mit dem gemäßigte Professoren-Liberalismus. Dieser gemäßigte Konstitutionalismus (Vereinbarung von Krone und Parlament, Zensuswahl, großdeutsche Monarchie) mit dem Ziel einer Revision der Reichsverfassung gerät schon bald in Gegen- satz zu den sog. "radikalen" Demokraten (Volkssouveränität, allgemeines Wahlrecht, Republik) und deren Wunsch nach weiter- gehenden sozialen Reformen. Dem Dilemma des Liberalismus, nur verfassungsrechtliche Korrekturen, aber keine sozialen Ver- änderungen zu wollen, entgeht auch Scheffel nicht. Die be- rühmten liberalen Märzforderungen, "Preßfreiheit, Geschworenen- gerichte, Volksbewaffnung"⁴⁴ und "unverzügliche Vertretung durch ein deutsches Parlament"⁴⁵ sind keine Minimalforderungen wie bei den Demokraten, sondern bilden den Endpunkt einer "gesetzlichen Entwicklung" der Revolution⁴⁶! Weitergehenden Forderungen der Demokraten "im Namen der Freiheit"⁴⁷ antwortet der Liberalismus durch das Bündnis mit den restaurativen Mächten, um die soziale Ordnung aufrecht zu erhalten und die verfassungsrechtlichen Errungenschaften zu bewahren. Auch für Scheffel ist mit der Berufung liberaler Parlamentarier in die sog. Märzministerien die Revolution beendet, weil die ver- fassungsrechtlichen Ziele durchgesetzt sind:

"namentlich wollen viele nicht zugestehen, daß wir seit März eine vollständige Revolution in Deutschland durchge- macht haben und also auf einem durchaus neuen Rechtsboden stehen" (48)

In diese Zeit, in der sich die liberalen Prioritäten von der freiheitlichen Komponente zur zunehmenden Betonung des nationalen Einigkeitswillens wandeln, fällt auch Scheffels Tätig- keit als Sekretär des badischen Staatsrechtlers Karl Theodor

Welcker. Scheffels Position in der Nähe Welckers⁴⁹ spiegelt die schwierige Lage des konservativen Liberalismus. Welcker ist einerseits badischer Parlamentarier und Gesandter beim restaurativen Bundestag, andererseits ist er gleichzeitig Abgeordneter der 'revolutionären' Frankfurter Nationalversammlung. Während die bald gescheiterte Nationalstaatsgründung die Radikalen in Baden in erfolglose und bald niedergeschlagene Aufstände treibt, sucht der gemäßigte Liberalismus sein Heil in einer kleindeutsch-preußischen Lösung. Der immer anti-preußisch und großdeutsch denkende Scheffel macht diese Wandlung des Liberalismus (Welcker!) nicht mit. Seine Abwendung vom politischen Geschehen⁵⁰ unter dem Zugriff der Reaktion, der "Preußischen Statthalter von Gottes Gnaden", ist nicht ganz freiwillig: "ich stehe ja auch auf der roten Liste als Wühler aus den Märztagen und als Begleiter Welckers"⁵¹. Der sich nun zum Konservatismus bekennende Scheffel lässt seiner politischen Enttäuschung freien Lauf; sein Pessimismus erlaubt ihm aber auch erstaunliche Prognosen:

"Eine auf innere Notwendigkeit gegründete, lebenskräftige konservative Partei ist in Baden eine Unmöglichkeit; die Reaktion lässt sich's wohl sein, solang sie obenan ist, und bringt ihr Schäfchen in's Trockene, um beim ersten Alarmschuss der Revolution wieder durchzubrennen und gar nicht mehr oder mit den Russen das nächste Mal zurückzukehren. Die alte Freischärlerei aber, wenn sie je wieder, durch die Verwicklung der Ereignisse, das Heft in die Hände bekommt, wird im Namen von *Wohlstand, Bildung und Freiheit* eine so gediegene Sauerei zu Tage fördern, daß niemand der Mund darnach wässern wird, - am wenigsten einem Karlsruher, denn die sind schon qua solche übel angeschrieben und kriegen das nächststmal das Kamisol nicht übel versohlt. Und so sehe ich mit einem wehmütig indolenten Gefühl der Zukunft entgegen, die in Baden wenigstens sehr skrofulös werden wird. Und im großen Deutschland wird auch nichts zustande gebracht. Die Verwerfung der Reichsverfassung trägt ihre Früchte, der alte Dynastienwahn verhunzt das schöne Land, und das Universalheilmittel dagegen, die Republik, ist unmöglich geworden durch ihre eigenen Vertreter, die diesen Begriff allmählich zum Synonym von Skandal erhoben haben.-

So zappeln wir ein paar Jahrzehnte, und dann legt sich Deutschland vielleicht schlafen, - und träumt den alten Traum weiter, oder das nicht einmal. Oder es gibt eine große europäische Paukerei, - dann sind wir auch wieder der Mensurboden, auf dem sie ausgefochten wird, und kommen zu keiner selbständigen freien Entwicklung" (52)

Auf die politische Enttäuschung reagiert Scheffel jedoch nicht

nur mit einer Neuformulierung seiner politischen Grundsätze, sondern auch mit einem Wechsel seines Tätigkeitsfeldes. Auch darin, in der gegenpolitischen und ästhetischen Wendung, spiegelt sein Verhalten den Lebensweg vieler Liberaler nach 1848, was an zahllosen Lebensläufen der Zeitgenossen gezeigt werden könnte: "Die künstlerische Seite in mir hat gegen das positiv Unschöne reagiert"⁵³. Scheffels juristischer Alltag in Säckingen, wo er fast fluchtartig eine Assessorenstelle annimmt, ist nicht nur ein geographischer Rückzug aus dem Zugriff der Reaktion³⁴. In der topographischen Abwendung vom politischen Geschehen wandelt sich die Revolution sogar nachträglich vom politischen Ereignis zu einem poetischen Wert, wenn Scheffel von nun an davon spricht, nach 1848 habe er "den Glauben an das Volk auf beiden Teilen und die Poesie der Revolution verloren"⁵⁵.

Nur in der Geschichte ist Wirklichkeit

Auch die Italienreise des Malers Scheffel nach der Säckinger Zeit folgt zwar den Spuren der Goetheschen Italienreise, deren epigonaler Nachvollzug den eigenen Kunstanspruch legitimieren soll. Doch der frühe Bildungstourismus, der sich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts in solch obligatorischen Bildungsreisen des Bürgertums manifestiert, verstellt ein wenig die seit 1848 implizite politische Dimension. Erst jetzt nämlich erhält die romantisierende Italiensehnsucht für die enttäuschten Deutschen im nationalen Freiheitskampf Italiens eine direkte politische Parallel (Italienischer Krieg 1859 beendet). Auch Scheffel entwickelt seine Selbstfindung als Maler aus einer politisch eingefärbten Erlösungssehnsucht, weshalb er "auf italischem Boden einen Schluck Lethe trinken wollte, in dem alle Erinnerungen seit 1848 ausgetilgt würden"⁵⁶. In der traditionellen Auseinandersetzung mit dem italienischen Kunstvorbild und den politischen Verhältnissen in Deutschland auf der Folie eines sich entwickelnden italienischen Staats- und Nationalbewußtseins erwächst Scheffels neues Geschichtsverständnis. Ein unversöhnlicher Gegensatz von poetischer Geschichtserinnerung und prosaischer Zeitgeschichte ist jetzt aufgebrochen und wird faßbar im Wandel des Kunstverständnisses. Scheffels Auseinandersetzung mit den Fragen der Gegenwart in

seinen Reisebildern *Aus den schweizerischen Alpen*, das Produkt einer Graubündener Reise mit dem kleindeutsch-liberalkonservativen Ludwig Häusser (1851), benutzt die seit Heine beliebte lockere Form für politische Anspielungen in der Maske des kulturhistorischen Berichts. Die geographische Distanz der Schweiz und deren ganz andere Lösung der Revolution (Sonderbundskrieg 1847) fordern geradezu den ironischen Vergleich der gesellschaftlichen Lebensformen und der politischen Verfassung der Graubündener Bauern mit den badischen Verhältnissen während der jetzt herrschenden Reaktion. Schon hier verhindert der spezifische Humor Scheffels⁵⁷ die direkte tagespolitische Ausmünzung. Unter diesem Blickwinkel erhält auch Scheffels bekanntere kulturhistorische Studie *Aus dem Hauensteiner Schwarzwald*, geschrieben 1851/52, gedruckt 1853, ihren Stellenwert. Die Beschreibung historischer, weil fridemokratischer Zustände in populärwissenschaftlicher Manier - man denke an die kulturhistorischen Arbeiten W.H.Riehls oder die sozialkonservativen "Schwarzwälder Dorfgeschichten" Berthold Auerbachs (1843ff) - stellt die von den Wirkungen der Zivilisation kaum berührten Schwarzwaldbauern der politischen Lage der badischen Stadtbevölkerung gegenüber. Die politische Teilnahmslosigkeit der Bauern gerinnt auf der Folie der eigenen politischen Enttäuschungen zu einer erstrebenswerten Haltung, wenn man erfährt, "daß der Hauensteiner zu den revolutionären Bestrebungen in Baden sich durchaus negativ verhält" (VII,171). Nicht ein politischer Unschuldszustand wird hier freilich postuliert, sondern ein bewußt unpolitisches Verhalten: der politisch räsonierende Erzähler Scheffel durchschaut zwar die Aussichtslosigkeit des starr rückwärts gewandten Widerstandes der Hauensteiner Bauern (VII,191: "Anachronismus"!), versucht aber ihre Haltung in die kulturhistorische Idylle zu retten. Der hier erstmals durchgängig historische Zugriff auf den Erzählstoff wächst sich unter der Hand zu einer Vorstufe der Geschichtsdichtungen Scheffels aus. Diese Art poetischer Geschichtsschreibung wird von nun an für Scheffel die Form, den direkten Zeitbezug der Geschichte zu erhalten. Daß Geschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit mehr ist als bloßer Bildungsstoff, bewahrheitet sich nicht nur an Scheffel,

dessen Werke man ohne Mühe zu den Geschichtsopern Richard Wagner's oder den monumentalen Geschichtsmonographien Rankes, Droysens, Mommsens und Sybels in Bezug setzen kann. Geschichte ist dort, ebenso wie im Denken Scheffels, nicht nur ein überzeitlicher Wert, auf den man sich zur Vergewisserung der Hoffnungen von 1848 berufen kann, diese damit vor dem politischen Tagesgeschehen bewahrt und in eine zeitlose Dimension rettet. Diese Form der Geschichtsbetrachtung erlaubt zugleich die dauernde Aktualisierung des Historischen zur Legitimierung nationalpolitischer Vorstellungen, wie sie Tendenzhistoriker - so Heinrich von Treitschke - betreiben.

Im Vorwort der Novelle *Juniperus*, 1866(!) erschienen, ist diese Doppelbödigkeit der Geschichte schon selbstverständlich. "Die Hohenstaufischen Kaiser" (II,8), mit denen die Thematik der Erzählung nichts zu tun hat, brauchen nur noch anzitiert zu werden: die Verbindung von Hohenstauf und Hohenzoller stellt sich wie von selbst her. Wenn Scheffel den Mainzer Hoftag Barbarossas in ein "herrliches Frühlingsfest deutscher Nationalkraft und deutschen Geistes", "dieweil im Orient langsam die Wetterwolken aufzogen", umstilisiert, so gewinnt er ein historisch-poetisches Deutungsmuster für den preußischen Sieg von 1866, die "Kreuzfahrt" von 1870⁵⁸ und die Versailler Reichsgründung. Anton von Werner, zuerst Scheffels kongenialer Illustrator und später repräsentativer Auftragsmaler des neuen Reiches, wird diese Stilisierung im bekannten Bild der Kaiserproklamation bestätigen. Die "freundlich gemeinte Doppelarbeit des Dichters und Malers" und die "von ernsten Stimmungen bewegte Zeit" (II,10) verweisen, vielleicht als künstlerisches Gegenstück zum hochpolitischen Kaiserstreit zwischen Julius Ficker und Heinrich von Sybel (1859/62), auf die ästhetisch und politisch zu lösende Frage der nationalen Einheit. Die poetisch erfaßte Geschichte soll der politischen Gegenwart vorausgehen und

"Zeugnis ablegen, daß ehrliche deutsche Herzen Nichts wissen und Nichts wissen wollen von Haß, Trennung und Bruderzwist und daß hier ein Mann vom Oberrhein und ein Mann von der Oder in guter Kameradschaft zusammengearbeitet haben an einem Werke deutscher Kunst" (II,10)

Doch bemächtigt sich die Gegenwart der Geschichte auf noch

direktere Weise. Scheffels Gedichtsammlung von 1863, *Frau Aventiure*, eine Sammlung der lyrischen Einlagen für den nie vollendeten Wartburgroman, lebt von einer doppelten Vermittlung der Geschichte in die Gegenwart. "Die mehr als zufällige Fügung" (III,8) eines Kulturmittelpunktes Thüringen - mittelalterlicher Sängerkrieg auf der Wartburg, Goethes Weimar und die im 19. Jahrhundert restaurierte Wartburg mit dem bekannten Sängerkrieg-Fresko Moritz von Schwind - konstruiert eine übergeschichtliche Kontinuität. Mit dieser Verknüpfung geschichtlicher Zufälligkeiten soll nicht nur der mäzenatische Kunstanspruch des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach⁵⁹ nach dem Vorbild und in Konkurrenz zum Münchener Dichterkreis um den bayerischen König Max II. bestätigt werden. Um die politisch brisante Erinnerung an das burschenschaftliche Wartburgfest verkürzt, wird die historische Reihe zur unangreifbaren Rechtfertigung, die poetische Tradition zur politischen Legitimation: dem thüringischen Kleinstaat des mäzenatischen Großherzogs, der in solchen Traditionen steht, kann auch die politische Existenzberechtigung gegen die Vereinnahmungspläne Preußens nicht abgestritten werden.

Überhaupt sind Scheffels lebenslanger großdeutscher und anti-preußischer Gesinnung die kleindeutschen Einigungsbestrebungen unter der Vorherrschaft Preußens suspekt. Schon 1863, während der erneut ausbrechenden Schleswig-Holstein-Krise als Vorspiel des deutschen Kriegs von 1866, durchschaut Scheffel den militärischen Imperialismus Preußens und ahnt schon den "nationalen" Krieg von 1870 voraus:

"Preußen wird, unter dem Vorwand, das Londoner Protocoll [=zur Regelung der Schleswig-Holstein-Frage] aufrecht zu halten, ein paar deutsche Bundesstaaten als Unruhestifter, die man still machen muß, besetzen, Hamburg wegnehmen, etwa auch Holstein, weil es den Kieler Hafen sehr gut brauchen kann ... und für diese Dinge wird nicht die gekränkte deutsche Nation, sondern Frankreich Rechenschaft fordern und der Krieg am Rhein losbrechen" (60)

Für den Krieg von 1870/71, der ihm im Gegensatz zur nationalen Begeisterung anderer Literaten als preußischer Expansionskrieg erscheint, ist Scheffel "kein Enthusiasmus möglich"⁶¹. Krieg ist ihm nicht nur allgemein "für Gedeihen und Selbständigkeit des deutschen *Culturlebens* verhängnisvoll"⁶²; die Grenzlage Badens ermöglicht Scheffel auch wirklichkeitsnahe Einsichten

sehr im Kontrast zur akademischen Kriegsbegeisterung:

"Die Theuerung ist im besten Fortschritt und die armen Rheinbauern verkaufen ihre Ferkel und jungen Gänse, was immer ein Barometer des öffentlichen Wohlstandes ist. Man denkt jetzt auch gründlich darüber nach, welchen Segen ein *heinlicher Krieg* über die Menschheit bringt" (63)

Noch die militärischen Erfolge und das Überschwappen der nationalen Begeisterung nach der Kaiserproklamation in Versailles lassen Scheffel in seiner Reserve⁶⁴. Der endlich erreichte Nationalstaat, die Verehrung des Kaisers und die Bewunderung Bismarcks⁶⁵ söhnen Scheffel mit der Vorherrschaft Preußens nur allmählich aus. Jetzt erscheint ihm auch wieder die Übereinstimmung von Kunst und Zeit wie vor 1848 möglich; beides, der ästhetische Anspruch und die Erfordernisse der Zeit, werden wieder aufeinander bezogen, gelten aber schon nicht mehr für die eigene Person. An Anton von Werner, den Repräsentations- und Schlachtenmaler des Neuen Reiches, schreibt Scheffel aus Karlsruhe nach Paris, dem Ort des preußischen Triumphes:

"Es freut mich, daß Du diese gewaltige und für Deutschland ehrenvolle Zeit so mitten im Centrum der Ereignisse mit erleben und studiren kannst ... die beste und ächteste Geschichtsmalerei ist die aus der Gegenwart, wenn ich 20 Jahre jünger wäre und keinen - aus der Dir glücklicherweise unbekannten Reactionszeit der fünfziger Jahre stammenden Rost in der Seele angesetzt hätte, so würde ich mit voller Energie mich ebenfalls diesen Geschichten und den neu angebahnten hoffentlich schwungvollen Entfaltungen deutscher Kraft und deutschen Geistes widmen" (66)

Dennoch hat auch Scheffel mit seiner Kunst an der neuen Zeit teil. Im "Festlied der Studenten" zur Gründung der deutschen Universität Straßburg (IX, 181f) und in den *Skizzen aus dem Elsaß* aus dem Jahre 1872 kehrt Scheffel im Gelegenheitsgedicht und im Reisebild zu seinen Ursprüngen als Dichter zurück. Dort, wo Zeitgeschichte und Historie auseinander gefallen waren, kommen sie wieder zusammen, wenn Scheffel das militärisch annektierte Elsaß auch kulturhistorisch wiedergewinnen möchte. Freilich folgt jetzt die Poesie nur noch den Spuren der Politik.

I. DICHTER UND DICHTUNG

1. Dichterbewußtsein und Sängerrolle

In seiner Mittlerstellung zwischen Autorbewußtsein und Erzählhandlung steht der Erzähler des *Ekkehard* in der realen Welt des Autors als dessen angenommene Erzählrolle, zugleich gehört er als eine vom Autor geschaffene Figur selbst in den Bereich der Fiktion. Diesen Spielraum als Sprachrohr des Autorbewußtseins auszunutzen, ist ja ein grundsätzlicher Teil der Erzählerfigur. Auffällig ist dabei zunächst, wie sehr Scheffels *Ekkehard* von der zu erwartenden Norm abweicht. Im Vergleich mit anderen historischen Romanen gleicher Entstehungszeit scheint der *Ekkehard* in dieser Hinsicht eine Ausnahmestellung einzunehmen¹. Als Präsentator der Erzählhandlung, dessen jeweiliges Verhältnis zum Text und zur außertextlichen Realität uns interessiert, steht der Erzähler des *Ekkehard* dem Geschehen nichts weniger als objektiv gegenüber. Im Gegenteil präsentiert er gleich den Anfang seines Romans aus einer Überschau, von der aus er durch Gelehrsamkeit glänzen oder die traditionelle Erzählergemeinsamkeit zwischen sich und dem Leser beschwören kann². In seinem Recht, sogar nicht behandeltes Geschehen zu deuten, macht der Erzähler deutlich, worauf es ihm ankommt: sein objektives Vorwissen schlägt in Belehrung um und wird als Kommentierung der Erzählung moralisch rechtfertigend und moralisierend. Der Erzähler "denkt moralisch"³. Dieser moralisierende Unterton ergibt sich aus einem dauernden unhistorischen Vergleicheziehen zwischen der Erzählgegenwart und der erzählten Vergangenheit, wobei der Erzähler den historischen Abstand zwischen damals und heute bewußt negiert:

"Man konnte damals Menschen verschenken, auch kaufen. Freiheit war nicht jedem eigen. Aber eine Unfreiheit, wie sie das Griechenkind auf der schwäbischen Herzogsburg zu tragen hatte, war nicht drückend." (V,17)

Solche Werturteile des Erzählers nehmen die Perspektive einer historisch weiter entwickelten Zeit in die Erzählung hinein und erzeugen so eine Kumpanei zwischen Erzähler und Leser über die Textwirklichkeit: "Der Zustand wohnlicher Einrichtung

überhaupt ließ damals manches zu wünschen übrig" (V,21). Diese Gemeinsamkeit kann der Erzähler nun dadurch ausnutzen, daß er wie ein feuilletonistischer Reisebegleiter den Leser immer stärker in seine kulturkritischen Kommentare mit einbezieht:

"Denn heutigentages sind die Klöster seltener und die Wirtschaftshäuser häufiger, was mit steigender Bildung zusammenhängt [...] Es war ein sonderbarer Zug, den jene Glaubensboten von Albion und Erin aufs germanische Festland führte. Genau besehen ist's ihnen kaum zu allzu hohem Verdienst anzurechnen [...] Sie kamen als Vorfahren der heutigen Touristen [...] Andere Zeiten, andere Lieder! Heute bauen die Enkel jener Heiligen den Schweizern für gutes eidgenössisches Geld die Eisenbahn." (V,24)

Diese Spannung zwischen Erzählgegenwart und erzählter Textwirklichkeit vermag der Erzähler noch weiter zu forcieren, wenn er seine traditionelle Allwissenheit aufgibt und absichtlich Unwissenheit zur Schau stellt. So folgen im 22. Kapitel (VI,354ff) Erzähler und Leser über mehrere Seiten einem scheinbar unbekannten Wanderer, bis der Erzähler endlich die fällige Aufklärung nachliefert: "Der Fremde kniete vor dem Kreuz nieder und betete lang.- Es war Ekkehard, - der Ort, wo er betete, das Wildkirchlein" (VI,356). Am Ende des Romans nimmt der Erzähler aber nicht nur seine Distanz zu seiner eigenen Fiktion wieder zurück, sondern versucht sogar, eine Identität zwischen sich und seinem Helden vorzuspiegeln, indem er noch einmal ausdrücklich in die Dichterrolle schlüpft:

"Und der dies Büchlein niedergeschrieben, ist selber manch einen Frühlingsabend droben gesessen, [...] denn in den Trümmern des Gemäuers standen die Gestalten, die der Leser im Verlauf unserer Geschichte kennen gelernt, und erzählten ihm [=Erzähler] alles, wie es sich zugetragen [...] und winkten ihm freundlich, daß er's aufzeichne und ihnen zu neuem Dasein verhelfe." (VI,430f)

Dieser Befund, Autorbewußtsein und Erzählerfigur sehr direkt aneinander zu fixieren, läßt sich auch am lyrischen Ich festmachen. Die eindeutig biographische Aussage des Gedichts "Wiedersehen" von 1858 (IX,131) wird als Erlebnisdichtung unter dem Refrain eines spätmittelalterlichen Minnesängers versteckt und damit in eine scheinobjektive Sängerrolle hineingenommen:

"Doch alte Lieb', die rostet nicht,
Und Herzog Hans von Brabant spricht:
Herba flori fa!" (IX,131)

Doch der Und-Anschluß des Refrains wirkt verräterisch; in seiner inhaltlichen Funktionslosigkeit verrät er die Verkleidung des direkten persönlichen Bezuges unter der Maske historisch schon sanktionierter Formeln.

Die ersten Rezessenten haben übereinstimmend in allen Werken Scheffels die partielle Identität von Autor und erzählendem bzw. lyrischem Ich entdeckt. Da es dem Leser wahrlich nicht schwerfällt, Scheffels Heldenfiguren "und den Poeten zu identificiren"⁴, wird tendenziell jedes sprechende Ich auf den Autor hin ausdeutbar. Scheffel selbst hat diese Leseversion immer wieder betont. In der Zueignung seines *7rompeters* fällt schon von der Gattungsbedingung des Widmungsgedichts her das lyrische Ich eindeutig mit dem biographischen zusammen. Echte fiktive Aussagen müssen trotz des fiktiven Textes in direkter Rede stehen, so z. B. die ironische Dichter-Selbstcharakterisierung aus dem Mund des Wirtes Don Pagano:

"Was er sonst noch treibt? - 's ist ein Deutscher,
Und wer weiß, was diese treiben?
Doch ich sah in seiner Stube
Viel Papier - unökonomisch
War's nur in der Mitt' beschrieben,
Und ich glaub', es fehlt im Kopf ihm,
Und ich glaub', er schmiedet Verse." (I,3)

Die Rollendistanz des Ich-Sprechers als zugleich Handelnder und Beobachtender macht das Verhältnis von erlebter Realität und deren Eingang in die Zueignung ganz deutlich, wenn man die Anfangszeilen des *7rompeters* dem realen Ereignis konfrontiert: Im Versepos heißt es:

"Wer ist dort der blonde Fremde,
Der auf Don Paganos Dache
Wie ein Kater auf und ab geht?" (I,3)

Die reale Situation beschreibt Scheffel in einem Brief an seine Mutter fast gleichlautend, jedoch in eindeutigem Ich-Bezug ohne die literarische Sprecherrolle:

"ich bin in frischem einsamem Scheffen begriffen, und mein biederer Wirt Pagano macht oft seltsame Augen, wenn er mich auf dem flachen Dach des Hauses wie eine Katze speculierend auf und nieder schreiten sieht." (5)

Daß beide Rollen im *7rompeten* oszillieren, hindert nicht, daß Scheffel sehr genau zwischen den fiktiven "des Lieds Gestal-

ten" (I,4) und dem biographischen Bezug unterscheidet: "Dieser Fremde / War ich selber" (I,3). Das bestätigt auch die Widmungsformel und die sich daran anschließende bekannte Abgrenzung des *7rompeten* gegen andere zeitgenössische Produktionen:

"Doch den Sang, der mir in froher Frühlingsahnung aus dem Herz sprang,
 Send' ich grüßend in die Heimat,
 Send' ich Euch, dem Elternpaar.
 Manch Gebrechen trägt er, leider
 Fehlt ihm tragisch hoher Stelzgang,
 Fehlt ihm der Tendenz Verpeff'rung,
 Fehlt ihm auch der amarant'ne Weihrauchdurft der frommen Seele
 Und die anspruchsvolle Blässe.
 Nehmt ihn, wie er ist, rotwangig
 Ungeschliff'ner Sohn der Berge,
 Tannzweig auf dem schlichten Strohhut.
 Was ihm wahrhaft mangelt, deckt es
 Mit dem Schleier güt'ger Nachsicht.
 Nehmt ihn, nicht als Dank - ich stehe
 Schwer im Schuldbuch Eurer Liebe -
 Doch als Gruß und als ein Zeichen,
 Daß auch einer, den die Welt nicht
 Auf den grünen Zweig gesetzt hat,
 Lerchenfröhlich und gesund doch
 Von dem dürren Ast sein Lied singt." (I,6)

Gerade wegen der hier proklamierten Natürlichkeit ist eine echte Programmatik der Dichtkunst vermieden. Zwar setzt sich Scheffel gegen klassizistische ("tragisch hoher Stelzgang") und jungdeutsche Tendenzen ("Tendenz Verpeff'rung") wie auch gegen das romantisierend-frömmelnde Verepos des Biedermeier (O. v. Redwitz mit seinem *Amaranth*) ironisch ab, nicht ohne die scheinbaren "Gebrechen" des *7rompeten* als dessen eigentliche Stärken und Neuerungen vor sich her zu tragen. Den negativen Abgrenzungen gegenüber verblaßt das positive Programm (rotwangig, ungeschliffen, lerchenfröhlich, gesund) nicht nur, weil es rhetorische Formeln des frühen programmatischen Realismus idyllisch einfärbt; letztlich begründet Scheffel seine literarische Absetzung weniger programmatisch als biographisch: das literarische Ich rettet sich ins biographische. Verdeutlicht wird dies in Scheffels Stellungnahme zur falschen Gleichsetzung von äußerer Biographie und Dichterinspiration auf eine Anfrage hin:

"Es scheint mir übrigens, als ob der von Literaturhistorikern beliebte Weg, den Autor durch kurzen Abriß seiner

Lebensverhältnisse zu erläutern, sehr unfruchtbar sei - weil die moderne Zeit nur ganz gleichförmige mechanische Schemata äußerer Entwicklung möglich läßt, und man aus den darauf bezüglichen Thatsachen keinerlei Aufschluß über das künstlerische Leben und Entpuppen erhält. Die Impulse der Poesie kommen aber aus ganz anderen Regionen als aus denen, darin die Existenz sich äußerlich bewegt." (6)

Daß der Poet "ein eigenes Schicksal" (V,9) hat, das ihn im Unterschied zu den übrigen Menschen ereilt und ihn dadurch von allen trennt, ist die logische Folge einer solchen Abgrenzung des Dichterbewußtseins von der Normalität. Der Dichter weiß sich von Erscheinungen umgeben:

"Wo Andere, denen die Natur gelehrtes Scheidewasser in die Adern gemischt, viel allgemeine Sätze und lehrreiche Be- trachtungen als Preis der Arbeit herausätzen, wachsen ihm [=dem Poeten] Gestalten empor, erst vom wallendem Nebel um- flossen, dann klar und durchsichtig, und sie schauen ihn ringend an und umtanzen ihn in mitternächtigen Stunden und sprechen: Verdicht uns!" (V,9)

Dieser im Vorwort des *Ekkehard* beschworene Vorgang war sicher als Apotheose des poetischen Schöpfungsaktes ernst gemeint; heute wäre er nur noch als (unfreiwillige) Parodie des Dichtungsprozesses zu lesen. Als Dichterideologie treten solche Vorstellungen in Scheffels Werk wiederholt und durchgängig auf. Charakteristisch ist jeweils das geisterhaft irrationale Walten solcher Mächte. Verpflichtung des Dichters ist es, solche Erscheinungen zu bannen⁷. Die Poesie kann dann sehr bald "eine verfluchte Sirene" werden, "sie zieht und lockt"⁸. Das romantische Dichtererbe, die poetische Inspiration als dämonische Macht, trägt sich in Scheffel weiter: "die Gestalten kauern und lauern ungebannt in allen Winkeln"⁹. Gegenüber Otto Müller, dem Romancier und Herausgeber der *Deutschen Bibliothek*, der Sammlung *ausgelesener Originalromane*, in dessen Reihe als zweiter Band Scheffels *Ekkehard* erscheint, äußert Scheffel den "frommen Wunsch, daß ich bald von den Gestalten erlöst werden möge, die mich zur Zeit geisterhaft heimsuchen"¹⁰. Die vom Dichter nicht unbedingt gewollte Heimsuchung durch solche Gestalten wird Scheffel zum Fluch und weitert sich in quasi-sakrale Sphären: die Poesie kann zur dämonischen und dämonisierten Muse werden. So warnt Scheffel den Mitdichter Eduard Dösssekkel, "sich je von der Muse weiter als zu harmlosen Spaziergängen verführen zu lassen. Es ist etwas Dämonisches und

und etwas Koboldisches dabei, wenn man sich tiefer einläßt"¹¹. Der Poesiebegriff erhält dabei den Charakter einer undeutlichen, aber existenziell empfundenen Bedrohung. Dichterische Inspiration als Fluch der Erkenntnis - diese Selbstdeutung kann von der Umwelt als handliche Dichterideologie leicht akzeptiert werden. Scheffels Mutter, selbst eine Dichterin, wendet diese Mystifizierung noch ins Banale, wenn sie es auf "ein Kranksein", "eine Überfülle von Wissensdrang und Phantasie"¹² reduzieren möchte. Persönliche Schwächen versteht und verzeiht man mit dem Verweis auf ein Dichterschicksal, das der Dichter für sich selbst so ausgegeben hat:

"Aber jeder Mensch hat sein *daimonion* und das, was mich treibt, habe ich wahrlich nicht aufgesucht, es kam ungerufen geflattert und sitzt mir jetzt auf dem Nacken." (13)

Scheffel treibt diese Stilisierung noch weiter: "und ganz in der Ferne steht der Wahnsinn, der als letzte tröstende Macht sich übers arme Hirn zu senken droht"¹⁴. Nicht dem in seiner Existenz bedrohten Dichter des 20. Jahrhunderts ist damit vorgegriffen, sondern die Spielmarke poetischer Selbststilisierung wird ins Extrem getrieben.

Modern freilich, im Sinne kritischer Reflexion der poetischen Existenz, deutet Scheffel die Dichterwerdung seines Helden im *Ekkehard*. Das Versagen der Sprache als Grundlage des Dichtens wird allerdings nicht auf der Bewußtseinsstufe reflektiert, wie man es beispielsweise von Hofmannsthals bekanntem Chandos-Brief gewohnt ist. Sprachversagen im *Ekkehard* bleibt das individuelle Schicksal der Hauptfigur. Ekkehard will zur Herzogin sprechen, aber "die Rede blieb, wo sie entstanden - in seinen Gedanken" (V,33). Die rein mechanische Nachahmung der Hexameter Vergils bringt Ekkehards erste Dichtungsversuche zum Scheitern: "Es ging aber nicht so leicht" (V,141). Für diese als Vorstufe seines späteren Dichtens zu betrachtende Produktion braucht Ekkehard einträumerisches Sitzen, bei dem ihm ein "guter Gedanke" kommt, "als wenn Virgilius ihm in seiner Turmeinsamkeit erschienen wäre" (V,141). Noch gebricht es ihm freilich an künstlerischem Ausdruck (V,142), so daß alle seine Verse noch unter der Schwelle echter Dichtung bleiben. Erst als die Herzogin ihn vom Vorlesen abbringen will, beginnt Ekkehards echtes Dichten; aus der Reproduktion soll die eigene Produktion erwachsen: "Oder

gehet hin und dichtet selber etwas" (VI,314). Ekkehards Unfähigkeit dazu zeigt sein mißlungener Versuch, eine Parabel zu erzählen:

"Ihr sollet erzählen!

Ich soll erzählen! murmelte er und fuhr mit der Rechten über die Stirn. Sie war heiß; es stürmte drin.

Ja wohl, - erzählen! Wer spielt mir die Laute dazu?

Er stand auf und sah in die Mondnacht hinaus. Verwundert schauten die andern sein Gebaren. Er aber hub mit klangloser Stimme an:

Es ist eine kurze Geschichte. Es war einmal ein Licht, das leuchtete hell und leuchtete von einem Berg hernieder und leuchtete in Regenbogenfarben und trug eine Rose im Stirnband ...

Eine Rose im Stirnband?! brummte Herr Spazzo kopfschüttelnd. ... Und es war einmal ein dunkler Nachtfalter, fuhr Ekkehard im gleichen Ton fort, der flog zum Berg hinauf und flog um das Licht und wußte, daß er verbrennen müsse, wenn er hineinfliege, und flog doch hinein, und das Licht verbrannte den Nachtfalter, da ward er zur Asche und vergaß des Fliegens!

Amen!

Frau Hadwig sprang unwillig auf.

Ist das Eure ganze Geschichte? fragte sie.

Meine ganze Geschichte! sprach er mit unveränderter Stimme." (VI,337)

Das Erzählen im gleichnishaften Märchenton ("es war einmal") ist gattungsmäßig ("Geschichte") und stilistisch ("im gleichen Ton", "und"-Anschlüsse) wie auch im mündlichen Vortrag ("mit klangloser Stimme") auf der falschen Ebene angesiedelt, so daß es den idealen Poesievorstellungen Ekkehards nicht entsprechen kann: "erzählen! Wer spielt mir die Laute dazu?"(VI,337). Erst auf dem Wildkirchlein findet Ekkehard die rechten Worte: "und er wunderte sich, daß sie ihm so entströmt" (VI,363). Die gesteigerte poetische Subjektivität hat ihren adäquaten Ausdruck gefunden.

Nach seiner körperlichen Gesundung und nachdem das "gestörte Gleichgewicht" (VI,368) wiederhergestellt ist, kann sich Ekkehard an seinen Jugendfreund, den Dichter Konrad von Alzey, erinnern. Das Andenken an ihn (VI,372) macht Ekkehard gleichfalls zum Dichter. Die Erinnerung zeitigt erst jetzt eine so starke Wirkung, weil Ekkehard urplötzlich erkennt, daß Konrad ein echter Dichter ist: "- und was Konrad damals gesprochen, war hehr und gut, denn er schaute mit dem Aug' eines Dichters in die Welt" (VI,370). Die Stofffülle Konrads ist so groß, daß daß er Ekkehard etwas davon abgegeben kann:

"Für dich wüßt' ich auch einen Sang, der ist einfach und nicht allzu herb und paßt zu deinem Gemüt [...] Und er hatte ihm die Sage weitläufig erzählt; [...] sing du den Walthari!"
(VI,371)

Die Entwicklung Ekkehards vom Erklärer der Dichtungen des Vergil zum Produzenten eigener Poesie erklärt er sich selbst aus dem "großen Schmerz in sich, der ausgetobt werden mußte" (VI,372). Damit wird, neben der richtigen Dichtweise, dem Singen, die zweite Bedingung der Dichterwerdung Ekkehards genannt, nämlich die erlösende Selbstaussprache. Eine dritte Bedingung ist schließlich die metaphorisch als Erinnerung bezeichnete Rückbesinnung auf historische Vorgaben. Wie Ekkehard den ersten Anstoß eigener Produktion aus dem Vorbild Vergils erhalten hatte, so steigt ihm jetzt "aus dem Schutt vergangener Zeit" (VI,378) die Erinnerung an gar nicht selbst erlebte Ereignisse empor, und "mit Sang und Klang zog der Geist der Dichtung bei ihm ein". Sind alle drei Bedingungen erfüllt, dann geschieht die Dichterwerdung urplötzlich: "Er sprang auf und tat einen Satz in die Luft" (VI,378). Wie im Vorwort des Romans die Gestalten zum Erzähler gesprochen hatten: "Verdicht uns!" (V,9), so wendet sich Konrad an Ekkehard: "Tu's" (VI,378). Damit wird Dichtung auch zum Ersatz für eigenes Handeln. Trotzdem Ekkehard "seinen Schmerz zu versingen" hat, geht er "fröhlich ans Werk"; sein "Herz ist wohlgemutet" (VI,378). Nach seinen mißlungenen Erzählversuchen hat Ekkehard jetzt die ihm gemäße Aussageform gefunden: er *singt* das Waltharilied.

Denn im Dichtungsvorgang vermischen sich für ihn die Künste: "und die Musica war ein guter Verbündeter dem Werke der Dichtung" (VI,381). Das Werk, "das erst wie ferner Nebel ihm vorgeschwebt, verdichtete sich und nahm Gestaltung an und zog in lebendurchatmeten Bildern[!] an ihm vorüber" (VI,381). Wie ein Maler geht Ekkehard zu Werk, während er gleichzeitig die Augen vor der Welt verschließt. Im Dichten wird der Mensch nicht nur zum Seher, sondern die Menschentat wird "zur Tat des Schöpfers, der eine Welt aus dem Nichts hervorgerufen" (VI,381). In Schwächeperioden holt sich der Dichter neue Kraft vor der heroischen Kulisse der einsamen Bergwelt und sucht die Orte wieder auf, "wo der erste Gedanke des Sangs in ihm aufgestiegen" (VI,382) aber meistens muß er sich mit der Fixierung seiner Dichtung

• eher beeilen, so schnell kommen ihm neue Gedanken: "Wenn das Herz erfüllt ist von Sang und Klang, hat die Hand sich zu sputen, dem Flug der Gedanken nachzukommen" (VI,384). Als fertiges Werk ist Ekkehards Dichtung "gesund und gewaltig geworden" (VI,417) und enthält damit in sich schon für den Leser die entsprechende Wirkung: "echte Dichtung macht den Menschen frisch und gesund" (VI,418). Ekkehard hat rote Backen bekommen, jubelt und lacht; für ihn ist das Dichten zur Therapie geworden, die er nach seiner Genesung nicht mehr nötig hat (VI,419). Der Definition von Poesie als "Hakenfüße und Runen auf Eselshaut" (VI,419), wie sie ein alter Senn gibt, widerspricht Ekkehard nun nicht mehr. Er hat Dichtung und Einsamkeit als eine "Schule fürs Leben" betrachtet und begibt sich nicht nur topographisch "wieder zu Tale" (VI,424).

Mit seiner Dichterwerdung ist Ekkehard zugleich zum Mann gereift:

"Der Jüngling lag in Träumen, dann kam die dunkle Nacht;
In scharfer Luft der Berge ist jetzt der Mann erwacht!"
(VI,425)

Als Ekkehard "ausgesungen" und seine Dichtung "an den Nagel" (VI,425) gehängt hat, verbreitet sich die "Fama" (VI,427) seines Dichtertums. Der Widerspruch in Spazzos Satz, der Ekkehards literarisches Anfangsproblem war, ist für ihn wie für Scheffel gelöst: "Wie kann der singen, der nicht einmal erzählen kann?" (VI,427). Aus der hohen Welt der Berge zieht Ekkehard in die "weite Welt" und wird Weltmann, nunmehr in "jeglicher Kunst" erfahren (VI,428). Jetzt meistert er nicht nur sein eigenes Leben, sondern lenkt auch das anderer in Kirche und Reich. Daß dieses Dichterbild nicht nur für Scheffel charakteristisch ist, sondern auch zeittypische Bedeutung hat, ist offensichtlich. Der Bruch freilich, wie er zwischen den inhaltlichen Postulaten Ekkehards oder des Romanvorworts und den rhetorischen Formulierungen selbst auftritt, zeigt deutlich, wie halbherzig die Bestimmungen des programmatischen Realismus erfüllt sind. Idylle und Weltschmerz, rhetorische Kraftmeierei und erzählerische Extremformulierungen verweisen eher auf die vorrealistische Erzählposition¹⁵. Daß diese Unentschlossenheit zwischen beiden Positionen ebenfalls auf der Linie der Zeit liegt, wird darin

klar, daß für andere Dichter eine ungebrochene Identifikationskraft von der Dichtergestalt des Ekkehard ausgeht. Gerade Gustav Freytag, einer der entschiedensten Vertreter des grammatischen Realismus, lobt in einem Brief an seinen Verleger nicht nur "ein ächtes Künstlergemüth" des Romanhelden, sondern stellt sich gegen das Lesepublikum auf die Seite des Dichters mit der Behauptung, "für's große Publikum ist diese feine, alterthümliche und außerdem künstlerisch unfertige Arbeit nicht, wohl aber für unsreinen"¹⁶.

Auf welcher Höhe weit über dem "Lesepöbel" Scheffel selbst die Poesie angesiedelt hat, kann ein Blick auf das letzte Gedicht der *Frau Aventiune*, "Auf wilden Bergen" (III,118f), zeigen. Scheffel stellt hier Heinrich von Ofterdingen als den Musterfall poetischer Inspiration in den Rahmen einer wildheroischen Natur. Aus dem Dichterkreis des sagenhaften mittelalterlichen Sängerwettstreits auf der Wartburg ist der Ofterdinger in die Welt der "Hochtaleinsamkeit" (III,118), der sprudelnden Quellen und des Himmelblaus gezogen. Die inspirierenden Gestalten und die einsame Natur bilden zusammen eine Wertauro (beide sind "rauh"), in der Naturschönheit und göttlich-poetische Offenbarung zusammenfallen:

"Wer sich auf Dichten peint, folgt dunkeln Geistern
Und wird dem Weltlauf windsbrautgleich entführt;
Ihr Joch ist rauh, doch wen sie niemals meistern,
Der hat des Schöpfers Odem nie verspürt.
Sie leiten jeglichen nach seiner Weise,
Daß ihm der Schönheit Offenbarung kund ...
... Mich zu den Gemsen, wo in ewigem Eise
Geheimnisvoll saphirhell gähnt der Schlund." (III,119)

Gleicht der Rückzug des Minnesängers noch stark dem Ekkehards in die heroische Natur, so steigt im *7zompeter* der Dichtungsbegriff auf eine andere Höhenebene der Natur. Die Verliebtheit Jung-Werners veranlaßt den Erzähler zu einem Vergleich der Liebe mit der Poesie:

"Und es klang und sproßt' und wogte
Wie die ersten Keime eines
Unvollendeten Gedichts." (I,39f)

Liebe und Lied wollen nicht nur grammatisch zusammenfallen¹⁷. Die vollendete Liebe übersteigt die unvollendete Dichtung; sogar der Sänger muß jetzt schweigen:

"Kuß ist mehr als Sprache, ist das
Stumme hohe Lied der Liebe,
Und wo Wort nicht ausreicht, ziemt dem
Sänger schweigen [...]." (I,130f)

Man hat denn auch auf die Vertauschbarkeit der Empfindungswerte von Liebe und Dichtung bei Scheffel hingewiesen¹⁸. Damit aber kann für Scheffel Kunst zum Ersatz für enttäuschte Liebe werden. Kunst als Trost - das wäre nun nicht neu. Bei Scheffel aber kann sich dieser Prozeß zugleich auch umkehren und aus diesem Trost Kunst hervorwachsen lassen; beides verschmilzt dann zu einem Gebilde eigener Art:

"Oft auch, wenn ich schwer mich quäle,
Klingt ein plötzlich *Trostgedicht*,
Und ich fühle deine Seele,
Die verklärt mit meiner spricht." (19)

Für den alternden und kaum mehr dichtenden Scheffel ist die Kunst schließlich die einzige mögliche Trösterin im Alltag:

"Alles *Heute*, alles *Morgen*,
Alles Hoffen, alles Sorgen
Bringt dir Last und manche Pein:
Alles Hoffen durch dein Streben
Alles ohne Reu' erleben,
Dazu mußt du - Dichter sein." (IX,248)

In einem späten Brief an Anton von Werner zieht sich Scheffel auf diese nur unsichere, aber letzte Hoffnung zurück: "ich glaube, es nahen mir die Tage, von denen geschrieben steht *sie gefallen mir nicht!* Vielleicht tröstet die Kunst!"²⁰ Immer - und auch das ist Teil dieser als existenziell verstandenen Dichterideologie - ist Scheffels Dichtertum an der Zeit bzw. gegen sie ausgerichtet. Ein Vergleich der zu den Neuauflagen des *Trompeter* verfaßten Vorworte kann dies verdeutlichen. Für die zweite Auflage von 1858 redet Scheffel sein Werk direkt an (IX,135). Nochmals grenzt er sich, wie in der Zueignung der Erstausgabe, gegen Kritik und normative Forderungen ab²¹ und stellt positive Bestimmungen gegenüber, unter denen die Kategorie des Herzens hervorsticht. Sein eigenes Textverständnis und ein ideal aufgefaßtes Publikum gehören freilich einer vergangenen Zeit an:

"Doch nimmer blüht mir auf den alten Pfaden
Die Stimmung, die ins Leben einst dich rief:" (IX,136)

Die veränderte Zeitlage stellt den Dichter zwar vor eine veränderte Situation, verlangt doch die Schlechtigkeit der "Welt von heut" einen anderen als den "altgewohnten Ton" (IX,136). Wider bessere Einsicht weigert sich aber der Dichter, sich der Zeitlage anzupassen. Sein Werk soll Jugendwerk bleiben als Erinnerung an vergangene, bessere Zeiten (IX,137: "Ein frohes Denkblatt froher Jugendzeit"); "neue Lieder" der neuen Zeit überläßt er anderen: "*Mein Amt ist's nicht*" (IX,136). Die Hoffnung auf bessere Zeiten, denen bessere Lieder entsprechen, wird in eine unbestimmte Zukunft verlegt:

"Lauscht man einst wieder hohen, großen Dingen,
Dann werden andre beßre Lieder singen!" (IX,137)

Für die dritte Auflage 1862 läßt Scheffel den Kater Hiddigeigei über die "sonderbar verkehrte Welt" (IX,165) reflektieren. Dichter und Werk treten noch weiter auseinander, wenn das lyrische Ich sich in die Erzählrolle des Katers zurückzieht und sich über den Erfolg seines Werkes trotz seiner angeblichen Unzeitgemäßheit wundert:

"Ich vernehme - blaues Wunder -
Daß man wieder ihn verlegt:" (IX,165)

1862 ist das Bewußtsein einer gefährlich veränderten Zeit "ob der Zukunft Dunkelheit" (IX,166) konkreter geworden:

"Und ich spähe sehr bedenklich
Nach des Winds und Wetters Saus:
Zeichen, die den Sturm vermelden,
Fühlt voraus mein fein Gefühl,
Und der Dunstkreis war noch selten
So wie heut, elektrisch schwül." (IX,165)

Indem sie "Erlebnis und Erinn'rung traut erneut" (IX,168), versucht Scheffels Dichtung im Vorwort zur vierten Auflage 1864 die Verfasserrolle wieder aufzunehmen. Doch muß das Ich die Fiktion konstruieren, als wandere es die Stätten des *Trompeten* ab und könne sich das eigene Werk gleichsam durch das Erwandern nochmals aneignen. Ansehen und Ruhm Säckingens und des Helden haben sich verbreitet und verselbständigt, ja sogar materialisiert: schon sind die Hauptfiguren des Versepos "in Fresko leichtgemalt" (IX,168). Das lyrische Ich ist zu einer Rahmenfigur abgedrängt. Erst im neuen Kaiserreich, dessen Situation das Gedicht zur 50. Auflage von 1878 vortrefflich spiegelt,

bläst der sonst so zaghafte Trompeter wieder "kräftig" und "mit neufrischem Mut" (IX,201f). Als Figur ist er mittlerweile nicht mehr nur gemalt, sondern entsprechend den Zeichen der Zeit "in Erz gegossen von Meisterhand" (IX,202)! Diese Materialisierung von Werk und Figuren zum Denkmal geht Hand in Hand mit einer immer weiteren Entfremdung des Werks vom Dichter. So gesteht Scheffel in einer *Trompeter*-Widmung:

"Versuch' ich heut' dich zu lesen,
Kaum mahnt mich ein leiser Klang,
Daß ich es selbst einst gewesen,
Der auf Capris Klippen dich sang." (IX,192)

Im Wiederlesen des eigenen Werks versiegt sogar beinahe die Erinnerung an das eigene Dichten. Mit seinem Werk hat der Dichter kaum mehr gemeinsam als das Alter (IX,201: "wir wurden allbeid' Jubilare"), von ihm selbst bleibt kaum mehr als ein Gedenken schon zu Lebzeiten (IX,202: "wenn ich nicht mehr hie nieden bin").

Es versteht sich, daß eine so definierte Dichtung keinesfalls Literatur im Sinne rational überprüfbarer Regelhaftigkeit sein kann und will. Schon der Kater Hiddigeigei des *Trompeter* hatte das Dichten ironisch kommentiert: "Laß die Studien,/ Was ist all antiker Plunder" (I,4). Daß Scheffel aus seiner Figur spricht, zeigt ein Brief an den Vater, in dem sich Scheffel über sein schriftstellerisches Vorgehen äußert:

"Ich habe mich bis jetzt auf meinen Instinct, oder bon sens, mehr verlassen als auf Regeln der Welt, und habe mich weniger getäuscht als viele, die sicherer zu rechnen glaubten." (22)

Die Bevorzugung des unkontrollierbaren Instinkts statt erlernbarer Kunst- und Handwerksregeln ist typisch für Scheffels gesamte Produktion. Im Briefwechsel mit Paul Heyse sieht Scheffel sogar in der Wissenschaft den "Tod aller schöpferischen Produktion"²³. Dieser vorläufige Gegensatz läßt sich in einen Kontrast zwischen naturhaftem und gelehrt Dichten ausweiten. Die Inspiration versteht Scheffel als eine intuitive Erfahrung: "Ich will mich hier mehr von der Natur inspirieren lassen und bitte deshalb noch nicht um die Bücherkiste", schreibt Scheffel am 11. Juli 1859 an seine Mutter²⁴. Dieses "noch nicht" macht aber auch deutlich, daß Scheffel durch die Inspiration allein

nichts zustande bringt. Immer wieder muß er, trotz oder gerade wegen der proklamierten Verachtung der Wissenschaft, auf "die Bücherkiste" zurückgreifen.

Eine der Möglichkeiten, die eigene poetische Inspiration zu unterstützen, ist in der Tat der Rückgriff auf poetisch erhobene Vorbilder. Deshalb sind bei Scheffel die Versuche zahllos, die eigene dichterische Produktion derjenigen großer Dichter parallel zu setzen oder sich in ihnen zu spiegeln. Im *Ekkehard* ist dies Vergil, dessen *Aeneis* vom Erzähler, aber auch von den Figuren als Folie der eigentlichen Erzählhandlung betrachtet wird. Zugleich ist die Aura des römischen Klassikers das Poetische schlechthin: "Mit dem Namen Virgilius war auch der Begriff des Zauberhaften verbunden" (V,65). Als Ekkehard schon anerkannter Lehrer der Dichtungen Vergils ist, erkennt er erst dessen Nützlichkeit und Anwendbarkeit für die Alltagspraxis: "wie mühsam wäre es, eine Sprache zu erlernen, wenn sie uns nur im Wörterbuch überliefert wäre" (V,101). Der poetische Text leitet hier seine Legitimation aus seiner sprachdidaktischen Verwendbarkeit ab. Ein "fein ersonnener Plan und Inhalt, und die Form klingt lieblich drein wie Saitenspiel" (V,101) - auf diese einfache Formel bringt Ekkehard die Vorzüge der klassisch-antiken Dichtung. Das Versüßen der Welt ist das Hauptziel dieser Poesie und gibt ihr von da her ihre Berechtigung. Die Herzogin Hadwig hingegen setzt Dichtung und Traum gleich: "Dichtung ist so viel wie Traum" (V,104). Ekkehard, das wird aus seiner Antwort ersichtlich, trennt zwischen echtem und dichterischem Traum: "so ihr mich wieder fraget, will ich einen Traum erzählen, auch wenn ich ihn nicht geträumt habe" (V,104). Dieses Mißverständnis zwischen beiden, das aus der Vergillektüre resultiert, legt schon den Keim für den späteren Liebeskonflikt. Erst als die gemeinsamen Vergillesungen bei Äneas und Dido angelangt sind, kann die Herzogin wie Ekkehard einen direkten Bezug zur eigenen Gegenwart herstellen: "Glaubt' ich doch schier ein Abbild eigener Herrschaftsführung zu hören" (V,106). Diese Bedeutungshaftigkeit Vergils für den Handlungsverlauf steigert sich noch, wenn Praxedis den Vergil als "ein zuverlässiger Orakel der Zukunft als unser Blei[gießen]" bezeichnet (V,150) oder aber Vergils Kampfbeschreibungen mit dem Gewimmel auf dem Burghof verglichen und auf ihre Wirklichkeitsnähe hin überprüft werden.

Das Interesse der Herzogin für Vergil existiert allerdings nur so lange, als ihr die Parallelen zwischen ihrer Wirklichkeit und der Dichtung angenehm sind:

"Sie warf sich in ihrem Lehnstuhl zurück und schaute zur Decke empor. Sie fand keine Beziehungen mehr zwischen sich und der Frauengestalt des Dichters." (VI,311)

Die erste Aufforderung, selbst zu dichten, richtet die Herzogin an Ekkehard unter dem Vorzeichen Vergils. Ekkehards poetische Konkurrenz zu Vergil ist zunächst nur "das Echo eines Meisters wie Virgilius" (VI,314), bevor er zu einer eigenständigen Poesie vorstößt. Für die Herzogin - und für die Struktur des Romans - hat jedoch Vergil bald seinen Dienst getan. "Sie griff den Virgilius und warf ihn feierlich unter den Tisch als Zeichen, daß eine neue Ära beginne" (VI,315)²⁵.

Mit der Erinnerung an Konrad, den Dichter der alten germanischen Heldensagen, hat Ekkehard wieder ein neues literarisches Vorbild gefunden, das sich charakteristisch vom antiken Klassiker unterscheidet und sinnfällig die neue Stufe des Dichters Ekkehard verdeutlicht. Gleich daneben erscheint der Schmäh-schriftenschreiber Gunzo, ein parodistisches Beispiel für den Schriftstellerberuf. In hochtrabendem Ton spricht Gunzo von der "inneren Haushaltung eines Gedichts" und "der Würde der Dichtkunst" (VI,265), ohne beidem in seinen eigenen Werken gerecht zu werden. Seine ironische Zeichnung gibt Ekkehard die positive Legitimation als Dichter²⁶.

Für die Sängerrollen Scheffels sind andere Dichtergestalten, in denen sich das eigene Dichter-Ich spiegeln kann, adäquater. Die Lieder der *Frau Aventiure* geben schon im Titel den Bezug zum Minnesang vor. Im 'Stil' des Mittelalters werden Textvorlagen frei nachgedichtet und bekannten Minnesängern in den Mund gelegt; Fußnoten stellen den Bezug zum Original her, wobei sie in ihrem Verweis auf die Quellen auch die weite Entfernung von Neudichtung und Vorbild aufdecken. Scheffels pathetische Tatgebärde schafft sich in Wolfram von Eschenbach eine Bezugsfigur, in der Dichterberuf und weltliches Rittertum zusammenfallen sollen:

"Doch beim Schrei aus rauher Kehle
Und im tobendsten Gewühl
Rauscht es oft im Grund der Seele

Wie ein fernes Saitenspiel,
 Wiegt, dem Speerkrach kaum entritten,
 Mich in Träume, weich und traut,
 Und je wilder ich gestritten,
 Desto milder tönt der Laut.

Viel zu eng deucht mir die Weite,
 Viel zu schmal die Breite dann,
 Fremd Gebild ist mein Geleite,
 Fremder Zauber starrt mich an.
 Nach dem Urborn alles Schönen,
 Nach der Dichtung heil'gem Gral
 Zielt mein abenteuernd Sehnen,
 Und ich selbst bin Parzival." (III,21)

"Je wilder" "desto milder" lösen sich Kriegsspiel und poetische "Träume" als Lebensformen ab. Das ursprünglich nur durch die ritterliche Tat erreichbare Ziel im *Parzival*, der Gral, ist seiner geheimnisvollen Sphäre enthoben. Er ist jetzt durch die Dichtung als deren eigentliches Ziel erreichbar und bereitet in plumper Eindeutigkeit den Schluß vor, in dem Lyrikerolle, Dichtergestalt und Werkvorgabe in eins fallen. In diesem Sinne stellt das Gedicht "Dem Landgrafen Hermann den Parzival überreichend" (III,24-27) den *Parzival*-Erzähler als völlig identisch mit Wolfram vor. Damit aber erscheint auch die Übertragung des Parzivalstoffes zur Einkleidung in ein neues deutsches "Klanggewand" (III,25) geworden, der Dichtungsprozeß wird dann endlich selbst zum Gegenstand des Dichtens. Schließlich läßt Scheffel seinen Wolfram von Eschenbach beim Dichten auf und ab schreiten wie seinen *Trömpeter*-Dichter (III,26 und I,5). Fast im gleichen Atemzug verläßt dann das lyrische Ich die Wolfram-Figur und schlüpft im "Rügelied" (III,107-109) in die Gestalt Heinrichs von Ofterdingen. Mit ihm verbindet sich Scheffel plötzlich gegen Wolfram von Eschenbach und dessen Dichtungsprinzipien als einem "übereifrigen Nachahmer französischer Art und Dichtung" (III,107)! Das lyrische Ich Scheffels hat dabei bruchlos seine vorherige Sängerrolle abgestreift, weil Heinrichs Wanderschaftsvokabular und seine Verstummensneigung dem Dichter des 19. Jahrhunderts biographisch näher liegen. Diese größere biographische Nähe auch als nationalpoetisches Identifikationsangebot - "Deutsche Mär" (III,109) - wird jetzt gegen den Gralsstoff ausgespielt.

2. Strukturen poetischer Illusion

Untersucht man Scheffels Texte hinsichtlich des Ursprungs solcher Poesieverstellungen, so stößt man auf den merkwürdigen Befund, daß für Scheffel die Intention seiner Dichtung, ihr Ausgangspunkt im Dichter und ihr Endpunkt im Leser zusammenfallen. Die Begriffe Herz, Seele, Gemüt und Phantasie umschreiben diese Aura allgemeiner, als poetisch ausgegebener Vorstellungen. Obwohl diese Begriffe eine zentrale Kategorie für Scheffels Dichtungsverständnis darstellen, bleiben sie gänzlich unreflektiert, können beliebige Konnotationen einnehmen und in völlig identischem, aber auch in widersprüchlichem Sinn gebraucht werden²⁷. Als poetische Kategorie handelt es sich letztlich um eine ausfluchtartige Begrifflichkeit, die dem Dichter als letzter Grund immer verfügbare ist und auf die er jederzeit zurückgreifen kann. Diese Auffassung kann etwa darin gipfeln, daß Kunst und ihre Entstehung 'organisch' miteinander verbunden sind: "die ganze Kunst wurzelt ja im Gemüte"²⁸.

Im *Ekkehard* beschreibt der Begriff des Herzens einen der durchgängigsten Strukturzüge des Romans. Von den drei Freunden des Vorworts, die auf historische Überreste stoßen, ist weder der Archäologe noch der Historiker in der Lage, Zusammenhänge aufzudecken. Erst der dritte, ein Künstler, "erschaut" den inneren Zusammenhang als Bild: "da stand das Ganze klar vor seiner Seele" (V,6). Im Sinne dieser Überlegenheit von Gemütswerten gegenüber nur rationalen Fähigkeiten beurteilt auch der Erzähler den Charakter der Herzogin: "bei scharfem Geist ein rauhes Herz im Busen" (V,15). Ist so die Heldenin schon negativ besetzt, so gilt das genaue Gegenteil für die männliche Heldenfigur. Auf Ekkehards Herz wirken Religion (V,84) und große Landschaft (V,85: "große Landschaft wirkt jederzeit ernst im Gemüt"), seine Verhaftung schlägt sich in seinem Herzen nieder. Zwar "wogt und brandet es noch lange stärker als sonst" (VI,349), aber "Ekkehards Herz war noch nicht gebrochen. Dafür war es zu jung" (VI, 349). Der "Sturm in seinem Herzen" (VI,364) wird zum Signal weitreichender innerer Veränderungen. Die innere Wandlung kann dabei reale Aktionen vollgültig ersetzen:

"Melancholisch Gemüt zehrt lang an erlittener Beschädigung und vergibt in seinem Brüten, daß tadelhafte Tat nur durch nachfolgende bessere im Gemüt[!] der Menschen verwischt wird." (VI,365)

Vor seiner Dichterwerdung muß Ekkehard schließlich selbst erkennen, wie wichtig die Instanz des Herzens für ihn ist: "Nimm du mich auf, rief er, mein Herz will Ruhe!" (VI,366). Solches "lindes Gefühl von Ruhe" geht mit "aufsprossender Gesundheit" Hand in Hand (VI,368); beides ist das Ergebnis von Ekkehards grundsätzlicher Isolierung: "der Mensch muß von Stein werden wie der Säntis und kühlenden Eispanzer ums Herz legen" (VI,368). Erst hier, in der Einnerung an seinen Freund Konrad und dessen Dichtertum erkennt Ekkehard, daß er "das Herz am rechten Fleck hat" (VI,371). Auch Konrad spielt, wenn er Scheffel einen Stoff zum Dichten anbietet, auf diese Instanz an: "Für dich wüßt' ich auch einen Sang, der ist einfach und nicht allzuherb und paßt zu deinem Gemüt" (VI,371). Dieser Vorschlag bleibt wie "ein triebkräftig Samenkorn" "in des Menschen Herz", bis er bei Ekkehard aufgeht und zu eigener Dichtung werden kann: "laß stürzen, Herz, sprach er, was nicht mehr stehen mag, und bau dir eine neue Welt" (VI,372). In einsamer Natur kann das Herz des Dichters schließlich produktiv werden²⁹, um als Dichtung hervorzuquellen. "Das Herz schwellt" (VI,383), meint auch das Naturkind Benedicta, und der Erzähler weiß zu berichten, daß "das Herz erfüllt ist von Sang und Klang" (VI,384). In einer Art Rückkoppelungsprozeß wirkt das auf diese Weise Produzierte sogar auf die Natur in Form einer Bärin zurück: "Das labte der Verlassenen Gemüt" (VI,385). Und schließlich bedauert der Erzähler, daß es kein rührendes Ende geben werde; ein gebrochenes Herz Ekkehards wäre ein akzeptabler Erzählschluß gewesen (VI, 418).

Weitläufig wäre die Funktion der Herzmetaphorik für die Lyrik Scheffels zu belegen, in der echte Kunst einfach dadurch definiert wird, daß sie aus dem Herzen kommt und zu Herzen geht. Mit dieser Auffassung steht Scheffel nichts weniger als allein in seiner Zeit. Sentimentalisierende Vertrautheit mit romantischen Leerformeln, biedermeierliche Innigkeit und die Abwehr tendenziell-politischer wie abstrakt-philosophischer Dichtungsformen stehen im Hintergrund, wenn poetische 'Natürlichkeit'

gefordert wird³⁰. Als individual-poetische Aussage hingegen ist das spezifisch Scheffelsche zu interpretieren, einen Gegensatz von "Instinct" und abwertend gesehenen "Regeln der Welt" zu stilisieren³¹. Es ist deshalb kein funktionsloses Verweilen, wenn sich Scheffel in seiner kulturhistorischen Studie *Aus dem Hauensteiner Schwarzwald* scheinbar ungebührlich lange bei den altmodischen Kachelöfen der Bauern aufhält. Der Grund dafür wird sofort klar:

"Dieser Ofen hat eine kulturgeschichtliche Bedeutung. Die Ofenbank heißt nicht umsonst die *Kunst* oder *Chauscht*; auf ihr liegt der Wäldler der edeln und freien Kunst des Nichtstuns und Schnapstrinkens ob, auf ihr brütet er seine feinsten Pfiffe und Schliche aus, auf ihr träumt er seine schönsten Träume. Mag der Elfe in stiller Mondnacht auf schwankem Blatt des Farnkrauts sich schaukeln oder aus dem Kelch der Glockenblume den Tautropfen schlürfen, mag der Romantiker in der Waldeinsamkeit seinen Waldhornklängen lauschen: das alles ist kein Standpunkt gegenüber der Hauensteiner *Kunst*.

Adolf Stahr in seinen Pariser Briefen behauptet zwar: *der Ofen ist Prosa und nur der Kamin ist Poesie*; - aber ein Winteraufenthalt zu Herrischried im Wald würde ihn vielleicht belehren, daß noch mancherlei irdische Dinge seinen Kategorien nicht vollkommen adäquat sind, daß unter andern auch hier in behaglicher Ofenwärme reale Poesie sprießt." (VII, 159)

Das ausführliche Zitat ist auch deshalb gerechtfertigt, weil sich hinter dem unverbindlich humoristischen Plauderton des Feuilletonisten Zusammenhänge von Poesie, Saufen und Sentimentalität verbergen, auf die noch einzugehen ist.

Der Ort, an dem sich das poetische Erleben des Dichters am geeignetsten abspielen kann, ist freilich die Natur. Insofern ist die "ganz einzige Art des Naturerlebens", die man an Scheffel aufgewiesen hat³², die notwendige Ergänzung der poetischen Begabung:

"Der Poet gehört in den rauschenden Wald, an fließendes Wasser, auf sturmumblasenes Hochgebirg [...] in der Stadt ist er immer, wie eine Forelle im Gartenteich." (33)

Ist die Natur in ihrer Ausformung als schöne Landschaft die Voraussetzung für jedes Dichten überhaupt, so ist sie für den älteren und nur noch selten dichtenden Scheffel zugleich der einzige verbliebene Gegenstand für ein Gedicht. Im Gedicht "Der Hegau-Sänger" von 1882 (IX, 231f) stellt das Gedicht selbst eine Poetik des Landschaftsdichters dar. Der Sänger, der in

der Verherrlichung seiner Heimat den Einfluß belegt, den diese auf sein Dichten genommen hat, zieht als Wander-Sänger durch die Natur. Seine Dichtung ist inhaltlich unwichtig geworden, abgesehen vom Inventar seiner Wanderschaft (Zitter, grünes Band, Bart mit Eis) und den durchstreiften Gegenden (Dom, Schlucht, Schwarzwaldhang usw.). Der altgewordene Sänger, und das ist der direkte biographische Bezug auf Scheffel, gibt in den beiden Schlußstrophen preis, was er bisher verheimlichen konnte. Der "Schritt" des Wanderers ist es, der noch "frank und leicht" geht; das Singen wie "Lerchenschlag" hingegen schützt der Sänger nur vor (IX,232). Jetzt kann ihn nicht einmal mehr die Natur neu inspirieren: den beiden letzten Strophen bleibt nur noch, die beiden ersten wörtlich zu wiederholen!

Hat für den älteren Scheffel die Natur also eher den Charakter einer Rückzugs- und Heilwertfunktion, für den jungen Dichter ist die Natur wegen ihrer inspirativen Kraft immer Gegenstand halbreligiöser Verehrung. Hinter dem pantheistischen Vokabular, mit dem die Natur angesprochen wird, schimmert durch, daß die Natur dem Dichter ein Ort der Abwesenheit von gesellschaftlichen Zwängen ist:

"Den deutschen Grundrechten gemäß, welche die Kirche freigegeben haben, habe ich mir meine eigene Kirche gebaut und meinen eigenen Kultus gestiftet, und der haust nicht innerhalb 4 geweihter Wände allein, sondern weiter. Aus allem Menschengewimmel und törichtem Treiben gehe ich, wenn mir's zu bunt wird, hinaus in den Tannenwald oder steig auf Bergeshöhen und hör dem Moos zu, wie es wächst, und der Lerche, wie sie in blaue Luft schmetternd steigt, und wer die Augen am rechten Fleck hat, der sieht in der Natur, in dem *Geist in seinem Anderssein* gar manches, wovon nichts in den Kompendien der Theologen steht, und es kommt wieder Harmonie und ein Hauch des Absoluten ins zerrissene Herz." (34)

Mit dem zunehmenden Ruhm Scheffels und seiner Werke wird auch die von ihm verherrlichte Landschaft bekannt und damit für den Fremdenverkehr interessant. Scheffel wird zum Dichter, der die Landschaft "verklärte und beseelte"³⁵. Auch so ist das Urteil Hofmannsthals zu verstehen, die Schönheit des *Ekkehard* lebe aus einer Spannung zwischen den Gestalten, die "zugleich in eine ferne deutsche Vergangenheit und in eine völlig gegenwärtige deutsche Landschaft" gestellt sind³⁶.

Welche Kräfte in dieser Naturideologie stecken, zeigt das Ge-

dicht "Die Heimkehr" aus der *Frau Aventiure* (III,40f). Im Munde eines heimkehrenden Kreuzfahrers kommen dessen Erfahrungen in orientalischen Landschaften schlecht weg. Der "Wüstensand" wird dem "Heimatwald" (III,40) gegenübergestellt. Die Gefahr einer nationalchauvinistischen Aufladung der Begriffe, die man erwartet, kommt jedoch gar nicht auf gegen die heilende Kraft des Waldes und der beschworenen Gesundheitsideologie:

"Denn das ist deutschen Waldes Kraft,
Daß er kein Siechtum leidet
Und alles, was gebrestenhaft,
Aus Leib und Seele schneidet." (III,40)

Dichtung, und auch das erläutert das Lied des Kreuzfahrers, kommt aus dieser Naturerfahrung und verachtet jede andere Inspiration:

"Daß ich wieder singen und jauchzen kann,
Daß alle Lieder geraten,
Verdank' ich nur dem Streifen im Tann,
Den stillen Hochwaldpfaden:
Aus schwarzem Buch erlernst du's nicht,
Auch nicht mit Kopfzerdrehen:
O Tannengrün, o Sonnenlicht,
O freie Luft der Höhen!" (III,41)

Der deutsche Wald Eichendorffs, der hier anzitiert ist, erhält einen sehr konkreten Nützlichkeitsaspekt für den Dichter, der allein danach fragt, was das Walderlebnis ihm einbringt. Als akzeptierter romantischer Selbstwert braucht diese Natur in ihrer Funktion nicht weiter begründet zu werden. Aus einem solchen Walderlebnis des Dichters entsteht ein "Jagdlied" wie von selbst (III,41).

Scheffels Dichtungen, so entdeckten schon seine ersten Rezensenten, zeichnen weder eine allzu komplizierte Verflechtung noch ein sehr verschlungener Aufbau aus. Schon Karl Gutzkow bezeichnet den *7rompeter* als ein Werk, dem "man eine allzu große Verwickelung nicht wird vorwerfen können"³⁷. Allerdings gilt es für den heutigen Betrachter zu bedenken, daß Begriffe wie Komposition, Struktur oder Integration von Erzählerreflexion und Handlungsführung an den Vorstellungen des poetischen Realismus gewonnen wurden³⁸ und deshalb für vorrealistische Literaturepochen nur schwer greifen. Dem Makel der Strukturschwäche gewinnt deshalb der Rezensent des *Ekkehard* ohne Ironie posi-

tive Seiten ab:

"Was aber der Ekkehard am wenigsten ist, - er ist nicht ein Roman in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes. Die Handlung, die das Ganze umspannt, ist nicht kräftig genug, die Überfülle der Einzelbilder zusammen zu halten; sie tritt nicht so mächtig heraus, daß alles Andere sich ihr von selbst einordnet." (39)

Scheffel hat solche Kritik teilweise schon vorweggenommen, etwa in seiner Apologie im *Trompeter* (I,6) oder er hat darauf reagiert wie in der neuen Einleitung zur zweiten Auflage seines Versepos:

"Sollt' ich dir wohl ein neu Gewand bereiten,
In fein're Fäden ziehn dein Versgespinst
Und kunstgerecht hier kürzen, dort erweitern;
Ich weiß es wohl, du bist nicht zart geraten,
Und dein Trochäenbau steht oftmals schief," (IX,136)

So wie die handwerklich strenge Einhaltung der Versregeln dem Natürlichkeitspostulat des ungeschliffnen Bergsohns (I,6) nicht entspräche, so widerlegte eine verschlungene Komposition auch das Naivitätsideal der Versidylle. Die Strukturschwäche des *Ekkehard* verteidigt Scheffel mit anderen Argumenten in einem Brief, in dem er sich schon im voraus gegen zu erwartenden Kritik absichert:

"Ich habe das Ganze etwas hastig gearbeitet und mich von den Wogen des historischen Materials oft scheinbar zwecklos hin- und herschaufeln lassen, anstatt ihnen mit starker Hand ihren gemessenen Lauf anzusegnen; dadurch sind die Exkurse und Episoden mitunter außer Verhältnis gewachsen und haben sozusagen den Grundgedanken und die Hauptsituationen verdeckt und mit Schutt überführt.
Denn zu dem Hauptproblem, wie und unter welchen Verhältnissen kommt im X. Jahrhundert Einer dazu, ein epischer Dichter zu werden, steht manches Andere allerdings nur im Verhältnis eines äußeren Zusammenhangs." (40)

Gustav Freytag sprach verständnisvoll von "freier Composition", bei der "das Stoffliche u. Episodische vorzugsweise reizt"⁴¹. Demgegenüber hat die moderne Kritik Schwierigkeiten mit der Beurteilung und Erklärung dieser Episodenstruktur⁴² erkennen lassen. Man sah nicht nur "die Haupthandlung erdrückt", sondern wollte Scheffel das "Hauptproblem", die Dichterwerdung Ekkehards, nicht glauben⁴³. Im Zusammenhang mit dem Epigonenproblem versuchte man diesem eigentümlichen Phänomen gerecht zu werden, indem man Scheffel eine "Verdünnung durch Ausbreitung" nachge-

wiesen oder die "Unterordnung von Hauptsachen unter Nebensachen" als epigonalen Grundzug herausgearbeitet hat⁴⁴. Erst in jüngster Zeit hat man die Funktion der Anekdoten im historischen Roman nach dem Muster Walter Scotts vorgebildet gesehen⁴⁵. Damit werde für Scheffel "das Anekdotische als mögliches Material für eine Theorie der menschlichen Seele als es selbst interessant"⁴⁶. Auch in den späten Romanen Ludwig Tiecks oder in der lockeren Episodenstruktur von Goethes *Wanderjahren* sind ja Kompositionsformen vorgegeben, die eher als Vorbilder heranzuziehen wären als die Normen realistischer Erzählkunst.

Gattungswänge im Stofflichen und Episodischen des Materials gesteht Scheffel ja selbst ein. Er will sie jedoch nicht entschuldigen, sondern als notwendig für die "geistige Entwicklung"⁴⁷ seines Helden rechtfertigen:

"Die guten wie die schlimmen Seiten des Buches liegen also im culturgeschichtlichen Material; das Skelett ist schwach im Verhältnis zur Corpulenz, die sich darum gefügt hat."(48)

Eine Strukturbeschreibung des *Ekkehard*, wie sie mehrfach und wenig befriedigend versucht worden ist⁴⁹, kann sich also nicht mit dem Herausarbeiten von Höhe- und Wendepunkten begnügen. Zu folgen wäre vielmehr Scheffels absichtlich bedeutungsvoller Erzählweise, bei der Parabeln, auf sich selbst verweisende Episoden, Gleichnisse, Erzählerkommentare und -weisheiten eingebaut werden, um Allgemeineres zu 'symbolisieren'. Wenn sich z. B. schon im ersten Kapitel die Herzogin Hadwig und die Griechin Praxedis gegenüber stehen, dann verfolgt die Beschreibung ihres Aussehens das Ziel, ihre späteren Aussagen schon jetzt zu bewerten. Hadwigs körperliche Fehler (V,15: stumpfe Nase, aufgeworfener Mund, Fehlen eines Grübchens) korrespondieren mit ihrem Wesen, wie der Erzähler ausdrücklich bemerkt: "Und wessen Antlitz so beschaffen, der trägt bei scharfem Geist ein rauhes Herz im Busen, und sein Wesen neigt zur Strenge" (V,15). Praxedis' fehlerloses Äußeres ist ein Signal für ihr fehlerfreies Verhalten im weiteren Verlauf des Romans, für das es außer diesem Merkmal keines weiteren Kommentars bedarf: "sie war schön" (V,17). Andere Figurenkonstellationen sind bis ins Sprachliche hinein parallel geführt, etwa wenn Hadumoth ebenso bitterlich weint wie die Herzogin (V,107 und VI,428).

Eine Grundstruktur des Scheffelschen Werks kann am *Ekkehard* exemplarisch heraugearbeitet werden, obwohl sie sich als ein durchgängiges Moment durch alle Dichtungen Scheffels hindurchzieht. Es handelt sich dabei um eine prinzipiell erfahrene Polarität von oben und unten, von Höhe und Tiefe, an deren Extremen Scheffel sein poetisches Weltbild aufhängt. Schon im *Trompeten* unterscheidet sich der Dichter wie der dichtende Kater von den übrigen schon rein äußerlich dadurch, daß beide auf den Dächern auf und ab gehen (I,3). Die Höhe als Aufenthaltsort des Dichters setzt sich die Niederungen der Alltäglichkeit als Gegenbild. Im *Ekkehard* werden solche Gegenüberstellungen vom Erzähler als einem weltdeutenden Kommentator eingeführt (V,53: "denn nicht jedweder gedeiht in den Niederungen der Menschen") oder scheinen aus den Gleichnissen hervor, die Ekkehard erzählt:

"Der Vogel heißt Caradrión; wenn seine Fittiche sich zur Erde senken, soll ein siecher Mann genesen; da kehret sich der Vogel zu dem Manne und tut seinen Schnabel in des Mannes Mund, nimmt des Mannes Unkraft an sich und fährt auf zur Sonne und läutert sich im ewigen Licht: da ist der Mann gerettet." (V,54)

Die Verheiratung der gefangenen Hunnen gibt dann Ekkehard Gelegenheit, über die, "die dort das Erdreich stampfen" (V,255), zu reflektieren. Denn diese sind nicht nur geographisch Bewohner der Niederungen und haben "- er deutete nach den schimmernden Häuptern der Alpen - keine Fernsicht auf Höhen, die unser Fuß niemals betreten darf" (V,255). Denn Ekkehard und die Bewohner der Burg sind schon allein durch ihren höheren Standort privilegiert und von ihrer Umwelt abgesondert. Sie schauen "vom Gipfel des hohen Twiel", einem "Platz als wie eine Hochwacht", über Felsen "steil abwärts" "ins tiefe Tal" (VI,315). Und wer sich mit dem Erzähler am "Ausspähen" freuen kann, "der mochte Umschau halten über Berg und Fläche und See und Alpengipfel, keine Schranke hemmte den Blick" (VI,315). Die metaphorische Höhe enthält im freien Blick auch ein gewisses Maß an gesellschaftlicher Freiheit.

Selbst in Ekkehards Gleichnis vom Nachtfalter, seinem ersten poetischen Erzählversuch, taucht diese Dichotomie von Höhe und Tiefe implizit auf:

"Es war einmal ein Licht, das leuchtete hell und leuchtete von einem Berg hernieder ... Und es war einmal ein dunkler Nachtfalter, fuhr Ekkehard in gleichem Ton fort, der flog zum Berg hinauf ... Es ist Zeit, daß wir hinaufgehen, sagte Frau Hadwig stolz." (VI,337)

Bei Nacht und Nebel steigt Ekkehard anschließend auf den Hohenkrähen; von dort blickt er "in die Tiefe; es ging weit, weit hinab" (VI,339). Bei der entscheidenden Szene zwischen Ekkehard und Hadwig in der Burgkapelle schlägt der Held der Herzogin die 'Überwindung' dieses Polarität vor, als könnten mit der Auflösung dieses Gegensatzes auch die Probleme zwischen beiden gelöst werden:

"Droben von des Turmes Zinnen schaut sich's so weit in die Lande und so tief hinunter, so süß und tief und lockend, was hat die Herzogsburg uns zu halten? Keiner braucht mehr zu zählen als drei, der hinunter will." (VI,342)

Nach seiner Verhaftung befindet sich Ekkehard konsequenterweise im Verlies desselben Turms, "in dessen luftigem Stockwerk sein Stübchen eingerichtet stund" (VI,345). Seine Flucht "den schiefen Berghang hinunter ins Dunkel der Nacht" (VI,353) verdeutlicht noch einmal die topographische Veränderung als sinnbildhaft gemeinten inneren Wandel. Noch deutlicher wird der Erzähler, wenn er den Leser zum Mitvollziehen des gleichen Mechanismus auffordert:

"Jetzund, vielteurer Leser, umgürte deine Lenden, greif' zum Wanderstab und fahr' mit uns zu Berge. Aus den Niederrungen des Bodensees zieht unsere Geschichte ins helvetische Alpenland hinüber: dort ragt der hohe Säntis vergnüglich in die Himmelsbläue, [...] und schaut lächelnd in die Tiefen, wo der Menschen Städte zu eines Ameisenhaufens Größe zusammenschrumpfen; [...] und was sie[=die Berge] über menschliches Dichten und Treiben sich zuflüstern, klang vor tausend Jahren schon ziemlich verächtlich und hat sich seither nicht um vieles gebessert." (VI,354)

Topographische Höhe und reaktionäre Geschichtsbetrachtung fallen in eins. Ekkehard, Erzähler und Leser gehen nun "bergaufwärts" (VI,354) und erreichen damit eine noch höhere Stufe poetischer Einsicht. Wie der Adler, interpretiert der Leutpriester Moengal, und weist ihnen den Weg: "Sonnennähe verjüngt. Tue desgleichen. Ich weiß dir ein gut Plätzlein zum Gesunden." (VI,356). Die Herrschaftsverhältnisse und -zwänge der unteren Welt gelten hier nicht: "Des Abts Twing und Bann reicht nicht

in unsere Höhen" (VI,362). Dafür herrscht hier eine andere Macht: "das ist der hohe Säntis, der ist Herr in den Bergen, vor dem schwenken wir den Hut, sonst vor niemand" (VI,362). Der Säntis aber ist nicht nur die oberste politische Instanz, sondern auch eine moralische⁵⁰. Als Dichter dieser Höhen verachtet Ekkehard menschliche Kritik so sehr, daß er sein Werk lieber einer Bärin vorliest (VI,385) oder nur die Berge als höchste kunstrichterliche Instanz anerkennt - aus Angst vor dem Ausgelachtwerden (VI,378) oder aus seinem Kunstprinzip heraus. In beiden Verhaltensweisen offenbart sich eine innere Höhe des Dichters, wie auch der Erzähler bestätigt; unpassende Kritik ist mit dem topographischen Tiefland identisch:

"Und wenn es zwischenein wieder vor den Augen des Geistes dunkelte und Zagheit ihn beschlich [...] dann wandelte er auf dem schmalen Fußsteig draußen auf und nieder und ließ den Blick auf den Riesenwänden seiner Berge haften, die gaben ihm Trost und Maß, und er gedachte: Bei allem, was ich sing' und dichte, will ich mich fragen, ob's dem Säntis und Kamor drüben recht ist. Und damit war er auf der rechten Spur; wer von der alten Mutter Natur seine Offenbarung schöpft, dessen Dichtung ist wahr und echt, wenn auch die Leinweber und Steinklopfer und hochständigen Strohspalter in den Tiefen drunten sie zehntausendmal für Hirngespinst verschreien." (VI,382)

Daß dieser Strukturzug nicht auf den Roman beschränkt bleibt, zeigt ein Blick auf zwei Gedichte Scheffels im Umkreis des *Ekkehard*. Ekkehard und Hadwig sitzen "auf dem Turme", ihr Gespräch kommt "vom Hohentwiel" herab (IX,102); die Perspektive des Betrachters ist also die eines neutralen Beobachters, nicht die des Dichters. Im "Abschied vom Wildkirchli" (IX,103f) ist dieser Gegensatz von Höhe und Tiefe noch gesteigert durch die Betonung des Größenverhältnisses, das sich durch den Höhenunterschied ergibt:

"Es ist mir wenig hoch genug -
Hier stand ich als ein Zwerg." (IX,103)

Denn die Berge sind nicht nur hoch, sondern auch "unerschütterlich" und stehen "auf festem Grunde" (IX,104). "Türkenkrieg" und "Cholera" ordnen sich damit den Niederungen des verabscheuten Alltagslebens zu. Das lyrische Dichter-Ich "schleppte" sich auf die Alm hinauf, kann allerdings nicht oben bleiben, da es ja gleichzeitig die Tiefe, das Publikum, braucht. Zu

Tal hingegen "fährt" der Dichter "jodelnd" (IX,104). Im Unterschied zur Dichterwerdung Ekkehards ist hier die Gesundung des Bergsteigers gar nicht auf dem Umweg über das Dichten vollzogen; die Befreiung von "Sorg' und Qual" (IX,104) vollbringt einzig und allein der Höhenunterschied!

Wiederum ist dieser Befund nicht auf Scheffel zu beschränken. Im Dichtergedicht des 19. Jahrhunderts hat man einen zweischichtigen Aufbau der "Welt als ganzes" feststellen können⁵¹, die der hier aufgezeigten Dichotomie von oben und unten in etwa entspricht. Kennzeichnend für Scheffel ist freilich, wie durchgängig diese Struktur in sämtlichen Dichtungsgattungen aufzufinden ist. Sogar als parodistisch gesteigerte Dichotomie von Welt und Dichter wird dieser Höhenunterschied im Verhältnis des Katers Hiddigeigei zu seiner menschlichen Umwelt sichtbar. Die Türmerlied-Tradition verschmilzt dabei mit den zeittypischen Absatzbewegungen der Dichter. Speziell die Formulierung vom "Treiben der Parteien" (I,151) verrät ein bewußt parodistisches Zitieren des bekannten und umstrittenen Gedichtsverses von Freiligrath, der Dichter stehe auf einer höheren Warte als auf den Zinnen der Partei:

"Von des Turmes höchster Spitze
Schau' ich in die Welt hinein,
Schau' auf erhabnem Sitze
In das Treiben der Partein.

Und die Katzenaugen sehen,
Und die Katzenseele lacht,
Wie das Völklein der Pygmäen
Unten dumme Sachen macht.

Doch was nützt's? ich kann den Haufen
Nicht auf meinen Standpunkt ziehn,
Und so laß ich ihn denn laufen,
's ist wahrhaft nicht schad' um ihn.

Menschentun ist ein Verkehrtes,
Menschentun ist Ach und Krach;
Im Bewußtsein seines Wertes
Sitzt der Kater auf dem Dach! -" (I,151)

Herausgehoben aus dem Parteienstreit und dem sich darin verwickelnden Literaturbetrieb betrachtet der Dichter-Kater das "Menschentun". "Das Selbstbewußtsein seines Wertes" kommt dem Kater als Dichter auch hier allein durch seine Höhenlage. Das alltägliche Geschehen ist deshalb schon ein "Verkehrtes", weil

es aus der Höhe betrachtet wird. Freilich gleicht die Einsamkeit des Katers auf der Höhe einer Isolierung, die nicht ganz freiwillig gewählt ist. Seine klare Abgrenzung von den Niederrungen leitet der Dichter nicht zuletzt davon ab, daß ihm nichts anderes übrig bleibt.

3. "Ach, ich bin ein ein Epigone": Vorbilder

Die Versuchung liegt nahe, nach den bisherigen Befunden Scheffel und seine Dichtung als epigonal zu bezeichnen und sie damit zugleich als erledigt zu betrachten. Die Begriffsgeschichte zur Epigonenfrage kann zur Klärung nur einen groben Rahmen abstecken⁵². Wie problematisch die Etikettierung Scheffels als Epigone ist, wird erst dann deutlich, wenn man eine solche Abstempelung an dem positiv entgegengesetzten Begriff der Originalität mißt. Bleibt es doch höchst fragwürdig, Postulate aus ganz begrenzten Epochen der Literaturgeschichte einfach zu übertragen. Schon die für das Epigonale als konstitutiv angesessene Behauptung einer "Unbefangenheit des Epigonen"⁵³ trifft für Scheffel keinesfalls zu. Gerade das bewußte Erleben seines "Traurig Los der Epigonen" (I,20) spricht für ein reflektiertes und problematisch gewordenes Dichterbewußtsein. Wenn Scheffel vorsätzlich und ganz gezielt eine traditionelle Dichterlaufbahn einschlägt, indem er mit Malversuchen und der obligaten Italienfahrt die Humanitätstradition aufnimmt, so spielt er zugleich mit einem Topos klassisch-romantischer Bildungsattitüde. Schon Jung-Werner im *Trompeter* verzweifelt an der epigonalen Konkurrenz mit Dante:

"Nimmer wag ich's, dir [=Beatrice] zum Preise
 Einen neuen Sang zu singen.
 Ach, ich bin ein Epigone,
 Und vielhundert tapf're Männer
 Lebten schon vor Agamemnon,
 Und ich kenn den König Salom'
 Und die schlechten deutschen Dichter." (I,40)

Freilich enthält die Stelle neben den Spitzen gegen die zeitgenössische und erfolgreiche Literaturproduktion auch solche gegen das Publikum. Aus Angst vor der Erfolglosigkeit seines Versepos erwächst Scheffel eine Verachtung des Publikums, wie

sie der Kater Hiddigeigei ironisch darstellt, wenn er mit dem endgültigen Verstummen seiner Dichterei droht:

"Fruchtlos stets ist die Geschichte;
Mögen sehn sie, wie sie's treiben!
- Hiddigeigeis Lehrgedichte
Werden ungesungen bleiben." (I,157)

In "späten Tagen" lebend (I,72) registriert Scheffel nicht nur sein persönliches Schicksal als epigonaler Dichter, der dem Publikum droht, weil er dem nachzueifernden Vorbild nichts anhaben kann. Epigonie wird ihm auf diese Weise eine allgemeine Zeittendenz, ein "müßig sitzen auf vererbten Truhen" (II,181), ein "Fäden zerren Eines wüstverschlungenen Knäuels" (I,20). Die Verstricktheit aller heutigen Menschen führt dazu, die eigene Nachgeborenheit anzuerkennen und das Epigonenschicksal als Grundlage eines zeitgenössischen Dichtertums zu akzeptieren. In seinem Reisebild *Ein Tag am Quell von Vaucluse* (VIII,118-150) von 1857 kann Scheffel das dichterische Vorbild Petrarcha epigonal und originell rezipieren, weil er es gegen traditionelle, 'epigonale' und als falsch eingestufte Petrarcabilder in Schutz nimmt. Durch das Nachreisen historischer Stätten kann der moderne Dichter, zugleich moderner Tourist, seine innere Verwandtschaft mit dem Vorbild ausleben. Daß Scheffel dabei den Wegspuren eines Vorläufers, der *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* des Moritz August von Thümmel (1791ff) nachfolgt und sie zugleich kritisiert, bricht den epigonalen Nachvollzug gleich doppelt. Die humoristische Beschreibung eines touristischen Ausflugs zu Petrarcas letztem Refugium ist für Scheffel der Anlaß, verschiedene Petrarcabilder als falsch abzuwehren. Denn:

"Der alte Poet ist nicht nur geistig, sondern auch volkswirtschaftlich der Patron von Vaucluse geworden, man lebt und zehrt von seinem Andenken." (VIII,119)

Scheffels Literaturtourismus distanziert sich von seinen touristischen Vorläufern und deren Petrarcabild, das von "Touristen aus allen Weltgegenden" geschaffen worden ist: "Überall Petrarcha, und nichts als Petrarcha! Zu Vaucluse ist kein Kraut wider ihn gewachsen" (VIII,122).

Scheffels Epigonenbewußtsein beschränkt sich also nicht auf die Einsicht in die eigene historische Verspätung, sondern denkt

die Wirkungsgeschichte des großen Vorbilds mit. Das zeigen auch die weiteren falschen Petrarcabilder, die Scheffel dem Leser vorstellt. Es handelt sich um das Bild für die "große Menge", das Bild der "Konversationslexikonsüberlieferung" (VIII,126f). Scheffel kritisiert es ausführlich, indem er seitenweise die einschlägigen Lexika zitiert. Nach diesem "kommt wiederum ein ander Petrarcabild zum Vorschein" (VIII,128), nämlich das der von Scheffel so verachteten zünftigen Literaturwissenschaft. Auch dafür bieten Zitate aus einschlägigen Werken den Beweis, wie "die deutsche Literaturhistorie", "eine schreckliche Alte", "die seligen Dichterleichen seziert" (VIII,128). Die vierte Möglichkeit einer falschen, aber diesmal naiv-sympathischen Petrarcaverehrung ist die der einfachen Landbewohner, die Petrarcha "zum Zauberer umgewandelt" haben (VIII,133): "also wieder ein anderer Petrarcha!" (VIII,134).

Diese einfachen Leute erkennen in Scheffel jedoch den Auch-Dichter, den wahren Nachfolger Petrarcas: "j'ai bien vu que vous êtes poète vous-même" (VIII,134). Indem Scheffel dies fremdsprachlich verfremdet zitiert, setzt er auch die nachfolgend geschilderte Lorbeerkrönung durch die Einheimischen mit bescheiden-überheblicher Ironie ins Licht: die Parallelle zur Dichterkrönung Petrarcas in Rom ist offensichtlich. Auf diese Weise begreift sich Scheffel als "einen epigonischen Mann" (VIII,121), freilich in wahrer Legitimation, der sich den Ort und damit auch das rechte Dichterverständnis erwandert: "so ist's auch für die Erkenntnis des Poeten unerlässlich, den Boden seiner Schöpfungen zu kennen" (VIII,123). Scheffels Literaturaneignung als Erwanderung literarischer Stätten beschränkt sich nicht wie bei den Touristen auf das Leeren von Weinflaschen zu Ehren des Dichters; Scheffel erweist Petrarcha "den schuldigen Tribut", indem er eine solche Flasche mit einem selbstverfaßten Gedicht "gleich einem jener Weihgeschenke" (VIII,122) in die Petrarchaquelle wirft! Der so auf die Ebene Scheffels gezogene Klassiker hält nun den Vergleich mit dem Dichter Scheffel aus, wenn dieser beginnt, ein Gedicht Petrarcas "zur Kurzweil frei zu verdeutschen" (VIII,132). Die Anverwandlung dieses Gedichts als "Petrarcas Wanderlied" geschieht durch die Einordnung in die eigene Literatursituation. Übrig bleibt ein Bedauern

Scheffels als Dichter ("unsereins"), als "eines Poetleins des neunzehnten Jahrhunderts" (VIII,134f), wenn er sich in die Zeiten Petrarcas zurückversetzt. Denn die direkte Ausmünzbarkeit von Dichtung (VIII,135: "wie wenig es sich ... rentiert") hat sich seit damals, meint Scheffel, noch verschlechtert. Damit aber sind schon alle "Merkwürdigkeiten" von Vaucluse "erschöpft" (VIII,135). Zum Schluß kann Scheffel den echten Petrarcha, "den Mann selber und seine Art" (VIII,138), sprechen lassen. Die beiden mitgeteilten Textproben sind freilich in ihrer Auswahl typischer für Scheffel als für Petrarcha, wie Scheffels Auswahlkriterium zeigt: "Und wie ein jeder sein eigen Ellenmaß für den Dichter der Vaucluse hat, so habe ich auch das meine" (VIII,137).

Auf solche Weise entsteht Scheffels dichterisches Selbstverständnis gerade im Akzeptieren der Epigonenrolle, in die er sich häuslich einrichtet. In freimütigem Selbstbezug hemmt das große Dichtervorbild nicht, sondern fördert die eigene Produktion, wenn Scheffel sich in ihm gleichsam vorweggenommen findet. Die "Möglichkeiten einer originalen Schöpfung"⁵⁴ liegen also durchaus innerhalb der Epigonenhaltung. Die Angst, vor den großen Vorbildern nicht bestehen zu können, leitet Scheffel nicht aus dem Vergleich mit den Werken ab, sondern aus der Befürchtung, dem Lebenszuschnitt des klassischen Vorbilds nicht gerecht werden zu können. Das mag einer der Gründe sein, warum Scheffel immer eine engere Bindung an den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach zurückgewiesen hat: die epigonale Parallel zu Goethe war geographisch wie literaturgeschichtlich zu offenkundig. Scheffels Mutter hatte in dieser Richtung vermutet:

"Was Joseph vor Weimar so scheu macht, ist der Gedanke an die großen Geister - Goethe, Schiller, Herder - in solche Fußstapfen treten zu sollen, erscheint seiner Bescheidenheit ein vermessenes Wagstück. Er fürchtet, ein zu schwaches Reis am alten großen Dichterbaum zu werden." (55)

Die Teilhabe am Dichter, die sich auf dessen Ruhm beschränkt, bleibt nichts weiter als der Verzicht auf jede eigene Produktion. Scheffel will nicht mit seinen Werken in Konkurrenz treten, sondern nur mit der Teilhabe am Dichterruhm:

"Einen Dichterruhm wird sich heutigen Tages keiner mehr erwerben - 's ist besser an gewissen Gräbern zu Weimar die großen Todten zu bedenken als selber noch ein Stück von ihrem Heiligenschein zu beanspruchen." (56)

Scheffels Verehrung für Johann Peter Hebel als größten alemannischen Volksdichter macht einen weiteren Versuch, die eigene poetische Identität am anerkannten Dichterruhm anderer auszurichten. Im Festgedicht zum 100. Geburtstag Hebels (1860) inszeniert Scheffel ein fiktives Gespräch von Dichter zu Dichter, das dem Zweck dient, den eigenen Auftritt als Dichter und Sänger zu legitimieren. Indem er sich selbst und sein Werk in die ungebrochene Hebel-Nachfolge stellt (IV,101: "So 'ne verfahrne Säckinger Trompeter"), sanktioniert Scheffel beides. Der imitierte, lächerlich wirkende alemannische Dialekts des Scheffel-Gedichts als Anspielung auf Hebels *Alemannische Gedichte* zeigt aber auch, daß diese Form der Dichtung jetzt so nicht mehr möglich ist. Scheffel erkennt diesen Anachronismus zwar, empfindet ihn aber als ein persönliches Kunstmerkmal Hebels: "S'isch kein meh cho, der g'sunge het wie Du" (IV,107). Der neue Dichter muß darum den alten beneiden (IV,107: "O Dichtersma, wie möcht i Di drum nide!"), weil Scheffel zwar einsieht, daß die gewandelte Zeit neue Formen braucht, aber dennoch den traditionellen verhaftet bleibt. Das ironische, fiktive Gespräch beider Dichter in den Wolken zwischen dem "Meister" Hebel und seinem Schüler Scheffel macht noch einmal deutlich, daß es der Nachruhm des Vorbilds ist, auf den es ankommt. Deshalb auch führen - wie später bei Scheffel - die Figuren Hebels ein verselbständigte, von der Dichtung abgelöste Eigenleben im Volksmund:

"Im Zundelfrieder und im Zundelheiner
Sin starki Chind und Chindeschind erwachse,
Un sin wohluf [...] " (IV,108)

Ebenfalls wie später auch Scheffel selbst wird nicht nur der Dichter Hebel, sondern auch seine heimatliche Landschaft in den Nachruhm einbezogen:

"Der Meister Hebel hoch!
Und hoch si Heimet, 's alemannisch Land!" (IV,109)

Daß Heinrich Heine ebenso in die Reihe der Vorbilder Scheffels gehört, mag auf den ersten Blick überraschen. Freilich bezieht

sich Scheffel in seiner Heine-Nachfolge nur auf einen schmalen Aspekt des volkstümlichen oder ironischen Lyrikers und Prosaisten. Gerade diese Heine-Nachfolge ist eine von Scheffel sehr direkt angestrebte und deutlich formulierte⁵⁷. Dabei versteht Scheffel sein Werk als "kritische Weiterführung des Heineschen"⁵⁸. Die direkte Wiederspiegelung vor allem des frühen Heine bei Scheffel hat denn auch immer wieder zu einem Vergleich beider Dichter herausgefordert, bei dem - wie könnte es anders sein - Scheffel schlecht wegkommt⁵⁹. Die Heine-Übernahmen Scheffels sind auf den ersten Blick tatsächlich Trivialisierungen und die Rationalisierung von spätromantisch Unsagbarem oder machen schmunzelnde Behäbigkeit aus vormals beißendem Spott. Bei Heine finden sich auch die Urformen der echt Scheffelschen Figuren - der ironisierte und sich selbst bespiegelnde Kater, der verliebte Dichter als Narr usw. Aber nicht nur in solchen Figuren oder in einzelnen Motiven ist Heine das Vorbild, man denke nur an Heines Reisebilder, die Scheffel zu seinen eigenen Reisebildern und Episteln veranlaßt haben. Die Heine-Nachfolge ist dabei zwar zuallererst eine stilistische, doch reicht sie auch weiter bis zur Übernahme der kritischen Haltung. Der frühe Heine kann schließlich Scheffel sogar zur Parodie des verehrten Meisters verleiten, wie das Gedicht "Die moderne Loreley" von 1849 bezeugt:

"Ein Steuermann sitzt am Ufer,
Er seufzt und weiß wohl warum;
Eine alte versimpelte Leier
Brummt ihm im Schädel herum.

Das war eine schöne Donna,
Des Schiffskapitän seine Braut,
Der hat er mit allzuviel Wonna
In die blauen Augen geschaut.

Er steuert in schwerer Versimplung,
Das Schiff kracht mitten entzwei;
Da ersoff bis auf den Schiffsjung
Die ganze Kompanei.

Auch der wär' tot geblieben,
Hätt' er nicht schwimmen gekunnt.
- - Da sieht man, wie falsches Lieben
Die Menschen bringt auf den Hund." (IX,54)

Nicht um einen Scheffel abwertenden Vergleich mit Heines berühmtem Gedicht kann es hier gehen, der Qualitätsunterschied

ist sowieso offenkundig. Deutlich werden kann hier jedoch ein für Scheffel und seine Arbeitsweise wichtiger Mechanismus. Die moderne Fassung Scheffels liegt auf der vorausgesetzten Kenntnis der romantischen Märchenballade auf. Der burschikose Ton, den Scheffel in die Parodie seines Vorbilds einführt, erzeugt den als eigentümlich angesehenen Scheffelschen Stil. Nur der ursprüngliche Balladentonfall wird übernommen; Intention und Handlung der Heineballade finden sich nur noch in geringen Resten. Zum Beweis: ohne den Titel wäre das Gedicht von seiner Handlung her kaum auf das Lorelei-Thema zu beziehen. Indem die Kenntnis der Heinefassung beim Leser vorausgesetzt wird, kann Scheffel die Parodie als originäre und zugleich originelle eigenständige Aussageform verstehen. Nur die Variation dieses Epigoniebezuges rechtfertigt ja die inhaltlich leere Parodie des Gedichts. Die Freude des Lesers am Wiedererkennen des Musters steigert Scheffel mit Detailrealismen, die zum Gedichtvorgang in keiner direkten Beziehung stehen ("Des Schiffskapitän seine Braut") - der romantische Ton Heines wird durch Scheffel 'realistisch' verändert. Der Vorgang in beiden Gedichten ist jeweils ein ganz anderer geworden, nur die Schlußpointe bleibt annähernd die gleiche. Bei Scheffel aber wird sie zur deutlich ausgesprochenen Binsenweisheit, moralisierend und vermenschlicht zugleich.

Dem jungen Heine als Lyriker des Biedermeiersalons entspricht als Scheffels Zeitgenosse der ebenfalls berühmte Emanuel Geibel in manchen Bezügen, obwohl Scheffel ihn nie als direktes Vorbild, sondern ihn immer nur als berühmteren Dichterkollegen bewundert hat⁶⁰. Einer "mehr an Geibel anstreifenden Seite" seiner Dichtung⁶¹ konnte der humorige Scheffel zwar eine starke Neigung entgegenbringen, aber kaum Gleichwertiges produktiv dagegensetzen. Dem dichterischen Selbstbewußtsein Geibels, seinem literarischen Erfolg und nicht zuletzt seiner Hofstellung als Dichterfürst gilt freilich Scheffels uneingeschränkte Bewunderung. Das Gedicht "An Emanuel Geibel" von 1857 gibt davon Zeugnis. Es zitiert und montiert das bekannte Vokabular des Geibelschen Dichterbildes (IX,123: "Dein eigen Sängerbild", "Dein Seherblick", "Alldeutschlands Nöten" usw) - man vergleiche damit Geibels berühmtes Gedicht vom "König Dichter"! Aber auch hier zeigt sich Scheffels Eigenart, das ernste Pathos des Geibel-

schen Dichtungsinventars seinem burschikosen Tonfall anzuverwandeln:

"Sind alt auch unsre Knochen,
Die Kunst bleibt ewig neu,
Noch raget ungebrochen
Die Feste Poesey." (IX,123)

In solchen Formulierungen ist etwa auch an die Amateurpoetin Friederike Kempner zu denken⁶²; die Produktivkraft dieser montierten stehenden Dichterformeln⁶³ scheint ein Gattungs- und Strukturzug der Gebrauchs- und Verbrauchslyrik dieser Epoche zu sein.

Daß das Bewußtsein ihres Epigonentums für die Dichter dieser Zeit nicht den Regelfall ausmacht, ist herausgearbeitet worden⁶⁴. Hierin unterscheidet sich Scheffel deutlich von Geibel, der sich nicht als Epigone ausgegeben hat. Für Scheffel ist die Trauer über das Erkennen seines geschichtlichen Orts eine der Grundlagen seines Epigonenzwischenwesens. Epigonalität ist für ihn eine der Zeittendenzen, wie er an Ludwig Uhland schreibt:

"In unserer Epigonenzzeit, wo in allen Gebieten der Kunst so nah' ans Höchste schon gearbeitet ist, stellt man sich billig die Frage, ob nicht das Schweigen Gold, das andere nur Silber sei?" (65)

Diese Erkenntnis, so allgemein sie gehalten ist, ist nun nichts weniger als neu, man denke an Karl Immermanns 1836 erschienenen Roman "Die Epigonen", der ja versucht, einen Zeitroman unter diesem Begriff zu subsummieren⁶⁶. Daß Scheffel mit seiner Epigonalität aber "scherzt" und "dies Schicksal leichten Herzens auf sich nimmt"⁶⁷, wird man nur bedingt behaupten können. Zuerst ist bei Scheffel das eigene Epigonentum eine "Art historischer Astronomie, die jede Anwandlung zum Lachen in die gebührenden Schranken zurückweist"⁶⁸. In einer Art Trotzhaltung kann daraus freilich ein bewußtes Annehmen der Epigonalität resultieren, wenn es dem Dichter gelingt, zu eigenständigen Formen zu finden. Noch geschieht es Scheffel als einem der "zerfahrenen Epigonen", daß er sich und sein Dichten auf den "Satz: Alles schon dagewesen" reduziert: "Aber auch das ist ein Gewinn"⁶⁹. An der Figur des Katers Hiddigeigei aus dem *Trompeter* kann man ablesen, wie bald Scheffel, wiewohl parodistisch, zwischen positivem und negativem Epigonentum unterscheidet:

"Senkt mich ein mit Schild und Lanze
Als den letzten des Geschlechtes.

Als den letzten, - o die Enkel,
Nimmer gleichen sie den Vätern,
Kennen nicht des Geists Geplänkel,
Ehrbar sind sie, steif und ledern.

Ledern sind sie und langweilig,
Kurz und dünn ist ihr Gedächtnis;
Nur sehr wen'ge halten heilig
Ihrer Ahnherrn fromm Vermächtnis." (I,157)

Sich als echter Epigone zu verstehen, kann bedeuten, die Angst vor literarischer Epigonalität auszulöschen zu versuchen. Nach der Reichsgründung von 1871 konnte sich für Scheffel in seinen *Skizzen aus dem Elsaß* (1872) die nationale Einheit in diesem Bewußtsein "in den Festjubelruf der Epigonen" fassen lassen: "Das ganze Deutschland vom Fels zum Meere hoch!" (VIII,181). Öfter aber bildet das Epigonenbewußtsein die Vorstufe einer Fortschritts- und Zivilisationsfeindlichkeit⁷⁰. Die Literatur der Gegenwart wird dann zu einer epigonischen schlechthin, der Scheffel die 'Frische' gegenüberstellt:

"ich würde mich freuen, einmal einem frischen Menschen mit frischen Melodien zu begegnen ... ganz ohne den eigenthümlichen epigonischen *haut gout*, der uns allen mit Schicksals-nothwendigkeit unmerklich[!] anhaftet." (71)

Interessant ist diese Äußerung auch deshalb, weil der Empfänger dieses Briefes, nämlich Paul Heyse, für Scheffel das Musterbeispiel eines epigonalen Dichters abgibt. Scheinbar verwendet Scheffel den Begriff des Epigonalen positiv, wenn er Paul Heyse in einer Empfehlung an den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach als einen Epigonen bezeichnet:

"Paul Heyse als Dichter ist die glänzende Verkörperung einer poetischen Epigonenzeiten, mit allen Vorzügen und Fehlern einer solchen.- Durchbildung von Gefühl und Sprache, feine Auffassung der Motive, classisch sichere Handhabung der Form sind ihm in hohem Maße eigen; mit vornehmer Ruhe steht er allzeit über dem behandelten Gegenstand und beherrscht ihn spielend. Daher wird er nie eine künstlerische Excentrizität, noch weniger einen auffallenden Fehler begehen, und seine Arbeiten werden immer etwas Distinguirtes haben. Eine solche Auffassung und Behandlung der Poesie, die mitunter an Klopstocks Art erinnert, ist freilich mehr die Wirkung der Reflexion und durchdachten Innehabens der Kunstregreln, verschieden von jener instinctiven springquellartig hervorsprudelnden Offenbarung, die mit fremder dämonischer Macht

über den Menschen kommen, ihn zwingen und seine Schritte leiten kann, ohne daß er weiß, wohin." (72)

In der definitorischen Abgrenzung gegen Heyse wird allerdings deutlich, wie Scheffel seine eigene Position schon im Vokabular versteckt hat (springquellartiges Hervorsprudeln, dämonische Gewalt, Verachtung der Kunstregeln usw.). In diesem Sinne ist es sicher richtig, Scheffel als einen "Nachkömmling, der das Schwert wider die eigene Mutter gerichtet hat", zu bezeichnen⁷³. Doch selbst dieses Epigone ist noch steigerungsfähig, wenn Scheffel glaubt, "in uns'rer spätepigonischen Zeit" zu leben⁷⁴!

Das Dilemma, das es für Scheffel zu meistern gilt, ist so einfach formuliert wie es schwierig zu lösen ist: Wie kann das Bewußtsein, in einer Spätzeit zu leben, auf originelle Weise in Dichtung umgesetzt werden? Im Gedicht "Bummelmeiers Klage" empfindet sich der Ich-Sprecher als politischer Epigone. Das Eingeständnis seiner politischen Unfähigkeit begründet er freilich banal damit, er sei immer "zu spät gekommen" (IX,45). Seine Person ist deshalb im Grunde überflüssig, "ein höchst zweckwidrig Wesen" (IX,45). Die einzige verbliebene Möglichkeit ist das Sich-lustig-machen über sich selbst. So wie Bummelmeier der Hofnarr des Kaisers wird, so verschiebt auch Scheffel das Epigone in einen humoristischen Zusammenhang: Humor, sonst kein Kennzeichen von Epigonendichtung⁷⁵, wird für Scheffel eine Möglichkeit zur Originalität.

Eine andere Möglichkeit zur Überwindung epigonaler Züge besteht für Scheffel darin, Originalität durch neue, echt poetische Redeformen zu gewinnen. Der Zweifel am Ausdruckswert der gültigen Sprache setzt über die verbale Kommunikation eine höhere Instanz an:

"Die Sprache ist ein edel Ding,
Doch hat sie ihre Schranken;
Ich glaub', noch immer fehlt's am Wort
Für die feinsten und tiefsten Gedanken.

Schad't nichts, wenn auch ob Dem und Dem
Die Reden all verstummen,
Es hebt sich dann im Herzensgrund
Ein wunderbares Summen." (I,145)

Beispielhaft für Scheffels Originalitätsstreben ist auch die Wahl von solchen Stoffen und Motiven, die noch literarisch un-

verbraucht und noch nicht trivialisiert sind; die die Naturwissenschaft parodierenden Lieder oder die frühmittelalterliche Thematik des historischen Romans *Ekkehard* wären hier zu nennen.

Wenn alles nichts nützt, den klassischen Vorbildern literarisch gleichzukommen, dann gelingt es wenigstens im Nachvollziehen ihres Lebenswegs, im Einleben in ihr poetisches Leiden, den dichterischen Schöpfungsprozeß im Geist nachzuahmen. Diese Lebensepigonie Scheffels findet man auf zahlreichen Stationen seiner Biographie. Schon der achtzehnjährige Scheffel hat sich nach klassisch-romantischem Vorbild ganz der Kunst verschrieben. An den Vater schickt er folgendes Distichon:

"Einzig der Kunst nur lebt' ich allhier. Von sonstiger
Nahrung
War außer Brot und Bier weiter die Rede nicht viel." (76)

Neben der zur Leerformel verkürzten Poesieaussage weist schon der zweite Vers auf die bereitliegenden Möglichkeiten originärer Dichtung hin: in seiner humorigen Saufpoesie wird Schef fel bald einen eigenen Ton finden. Das hindert ihn nicht, nach bewährter Klassik-Ideologie nach Italien zu reisen und dort Erinnerungen und Briefe zu verfassen, die in Gegenstand, Sprachduktus und Selbstdarstellung den italienischen Reisenotizen Goethes nicht unähnlich sind. Wie Goethe hat auch Scheffel sein Italienerlebnis, wenn er ein neues Leben empfindet oder es doch vorgibt: "Welschland hat den großen Reiz, daß man *leben* lernt"⁷⁷ Auch auf diese Weise erzeugt das Bewußtsein der eigenen Epigonalität oder das epigonalen Zeiten ein "Trotzdem"⁷⁸, einen inneren Widerstand gegen die Zeit, aus dem das Epigionale zum Rohmaterial einer neuen Poesie wird. Scheffel gilt ja seinen zeitgenössischen Lesern gerade dann als originell, wenn er über das Epigionale hinausgeht, indem er es benutzt.

II. DICHTER UND GESCHICHTE

1. Der historische Roman

Der historische Roman, auch Scheffels *Ekkehard*, hat schon immer an der Diskrepanz zwischen der Wertschätzung eines breiten Lese-
publikums und der Verachtung durch die normative Romantheorie
gelitten¹. Schon Walter Scott, der Protagonist dieses Gattungstyps, hatte sich in den Vorworten zu seinen Romanen, vor allem
in seinem *Waverley*, zum Verhältnis des historischen Romans zur
Geschichtsschreibung grundlegend geäußert und damit bestimmte
Gattungserwartungen vorgegeben². Zwei Generationen nach Scotts
Romanen kompliziert sich die Gattungsproblematik für Scheffels
Ekkehard auf ganz eigene Weise. In den 50er Jahren des 19.
Jahrhunderts hatte die Zahl der erschienenen historischen Ro-
mane erheblich zugenommen. Außerdem war Scheffels *Ekkehard* in
die *Deutsche Bibliothek. Sammlung auserlesener Originalromane*
wie z. B. auch Hermann Kurz' *Sonnenwirt* (1854) aufgenommen
worden und konnte mit einer sehr viel höheren Startauflage als
der für Anfänger üblichen erscheinen³. Dieser Glücksfall allein
erklärt den Verkaufs- und Leseerfolg des *Ekkehard* noch nicht⁴.
An der dahinter stehenden Frage, inwieweit dem *Ekkehard* der
Ausgleich zwischen dem historisch beglaubigten Stoff und der
literarischen Fiktion gelingt, hatte sich schon unter zeitge-
nössischen Lesern und Rezessenten eine heftige Diskussion ent-
zündet. Schon die erste Rezension hatte den *Ekkehard* gegen die
Forderungen normativer Romanbetrachtung in Schutz genommen⁵.
Über die Kompositionsschwächen sieht der Rezessent großzügig
hinweg, weil er im historischen Roman dieser Art viel Positi-
ves für den zeitgenössischen Leser erkennt: "Die Väter waren
nicht viel anders, als die Söhne noch sind."⁶
Eine andere Besprechung noch im Erscheinungsjahr hatte den
Ekkehard kurz als "ein für die Geschichte des Romans epocha-
machendes Buch" bezeichnet⁷. Auch dieser Kritiker lobt gerade
die Aktualität des Historischen in diesem Roman:

"so werden wir ja gerade in die Kluft zwischen diesen
Quellen und ihrer Verarbeitung hineingestellt, wir sehen

zu viel hinter die Coulissen und der unmittelbare Eindruck des poetischen Kunstwerks wird dadurch gestört. Wir merken bald, daß die Art von historischer Wahrheit, die wir hier haben, doch eine ganz andere ist, als was die meisten Leute gewöhnlich meinen, wenn sie eine wahre Geschichte verlangen."
(8)

Weitere Angriffe werden schon im voraus abgeschmettert, indem man potentielle Kritiker in ihrer Leserfunktion einfach diskreditiert:

"Für den Lesepöbel, der nur an dem Stofflichen seine Freude hat und weniger poetisch ergötzt oder historisch belehrt als phantastisch beschäftigt seyn will, wird es freilich immerhin weniger ein Buch seyn. Auf solchen Pöbel, wenn er auch noch so sehr die Majorität bildet, darf aber keine Rücksicht genommen werden. Der Schriftsteller hat, was man auch von Popularität sagen mag, immer nur das, nicht zwar speciell und fachmäßig, aber allgemein gebildete Publikum in's Auge zu fassen, und für dieses wird es dem *Ekkehard* nicht an Anziehendem fehlen. [...] Die ganze Darstellung ist so, daß sich ihrer jeder im weiteren Sinn Gebildete erfeuen kann; für den höher Gebildeten liegt überdies in der historischen Dokumentirung noch ein besonderer Reiz." (9)

Insofern ist das eingangs zitierte Urteil Theodor Fontanes kein vereinzeltes, sondern trifft genau den Nerv der poetologischen Diskussion nach der Mitte des Jahrhunderts. Fontane kommt ebenfalls auf die in den Rezensionen angeschnittenen Kernstücke der Diskussion, die Frage nach der historischen Stoffwahrheit und das richtige Verhalten des Lesepublikums, zurück. Er macht das ihm zugetragene Urteil, alles Historische am *Ekkehard* sei unwahr, zum Ausgangspunkt seiner Besprechung. Wenn Fontane dem Autor einen historischen Blick und "Verständnis für das Historische"¹⁰ bescheinigt, so sieht er in ihm "ein rückwärts gewandtes prophetisches Ahnungsvermögen"¹¹ verkörpert. Geht man zudem von den grundsätzlichen Forderungen des programmatischen Realismus aus, dann erklärt sich Fontanes "ganz reiner Eindruck" - "rein" als konsequentes Durchhalten der einmal eingeschlagenen Erzählweise? - aus dem im *Ekkehard* wiedererkannten Verklärungsprinzip: "Natur" und "Kunst" sind in der "künstlerischen Gestalt nahezu vollendet"¹³; die regionalgeschichtliche Thematik (Fontanes *Wanderungen!*) des *Ekkehard* bleibt "Kostüm", das das "Leben erschließt": "So waren die Leute vor tausend Jahren auch."¹⁴

Geht man, wie es der Scheffel-Herausgeber Franke getan hat,

auf Äußerungen Scheffels zurück, so findet man genau diese realistische Programmatik, die das Verklärungsprinzip ("Poesie") gegen das Romantische über den Geschichtsstoff zu erreichen sucht:

"1. Die Geschichte durch die Poesie lebendig machen, 2. die Poesie, die mondscheindurchsichtig und wasserbleich geworden, durch geschichtliches Fleisch stofflich und fett zu machen. Es liegt noch so viel Kernmark da und dort. Will einer diese zwei Zwecke, so entsteht der historische Roman"
(15)

Diese realistische Beziehung von Geschichte und Poesie zur Aussöhnung zu bringen, ist im Vorwort zum *Ekkehard* ausdrücklich thematisiert. Zwar äußert sich Scheffel dort sehr dezidiert zu Entstehung, Intention und Lesererwartung, doch darf bei einer Interpretation nicht übersehen werden, daß seit Scott "die Vorrede zum festen Formenbestand des historischen Romans" gehört¹⁶ und damit auch festen typologischen Gesetzen unterworfen ist, bei denen gewisse Rechtfertigungsfloskeln, der oft polemische Tonfall, ein pseudowissenschaftlicher Duktus usw. vorbestimmt sind. Solche Vorreden müssen deshalb auf dem Hintergrund der Gattungswänge gelesen werden. Gustav Freytag, selbst Verfasser zahlreicher historischer Romane und mit Julian Schmidt in den *Grenzboten* einer der Programmatiker des Realismus, hat erkannt, daß Scheffel zwar "in der Einleitung gegen gewisse Grenzbotenansichten polemisirt", aber der Roman selbst den "wahren Hintergrund" eben dieser Ansichten bestätige¹⁷.

"Dies Buch ward verfaßt in dem guten Glauben, daß es weder der Geschichtsschreibung noch der Poesie etwas schaden kann, wenn sie innige Freundschaft mit einander schließen und sich zu gemeinsamer Arbeit vereinen." (V,5)

Dieser sentenzenhafte erste Satz der Vorrede des *Ekkehard* darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Scheffel nur eine "innige Freundschaft" von Geschichtsschreibung und Poesie, also keine Identität fordert und die Wirkungen dieser Zusammenarbeit nur negativ oder recht vage formuliert sind. Die historische Quelle, das "Rohmaterial", muß "gereinigt, umgeschmolzen und verwertet" (V,5) werden. Ziel dieses Prozesses ist für Scheffel die "Wiederbelebung der Vergangenheit" mittels einer "schöpferisch wiederherstellenden Phantasie" (V,6) zum Nutzen der Nation, also eine eminent restaurative und didaktische

Verwertung. Scheffels *Ekkehard* hat nämlich vor, "die Freude am geschichtlichen Verständnis auch in weitere Kreise zu tragen"; der historische Roman erscheint ihm im Augenblick noch als ein Gegenstand, an dem "die Mehrzahl der Nation teilnahmslos vorübergeht" (V,6). Das soll durch den *Ekkehard* anders werden; dann nämlich ist der historische Roman

"ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers, der im gegebenen Raume Gestalten scharfgezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben und Ringen und Leiden des Einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt." (V,6f)

Wird damit der historische Roman "als ebenbürtiger Bruder der Geschichte anerkannt" (V,7), so schließt sich der Kreis, Poesie und Geschichte seien verschwistert. Tatsächlich triumphiert der naive Zeichner über den Archäologen und den Geschichtsschreiber, weil es ihm gelingt, den Stoff mittels "einer schöpferisch wiederherstellenden Phantasie" (V,6) zu be-seelen. Die Romangegenstände werden durch eine "von Poesie verklärter Anschauung der Dinge" (V,7) geheiligt, nehmen also das realistische Verklärungs postulat nochmals auf. Damit der historische Roman zur "eigenständigen Geschichtsbeschäftigung"¹⁸ werden kann, braucht er den Nachweis historischer Treue und Exaktheit, wie ihn die detaillierten Anmerkungen beschwören. Aber letzten Endes siegt die poetische Fiktion doch über jegliche historisch beweisbare Realität¹⁹.

Im Gefolge Scotts fordert die normative Poetik für den historischen Roman die fiktive Figur des mittleren Helden als Erzählvehikel. Scotts *Waverley* gilt dafür als Idealtypus, allerdings mit dem Vorzug, nicht nur mittlerer, sondern auch zwischen Gegenwart und Geschichte vermittelnder zu sein²⁰. Der Unterschied zwischen diesem Helden Typus und dem eigenständigen Geschichtsverständnis des Scheffelschen Romans liegt in der Umkehrung der Spannung von fiktivem Helden und historisch belegbarer Erzählhandlung. Im *Ekkehard* nämlich fehlt die bedeutende historische Persönlichkeit. Dagegen sind der Held und die Hauptfiguren realhistorische, d. h. zumindest quellenmäßig belegbare Figuren²¹. Demgegenüber ist die Erzählhandlung größtenteils fiktiv oder aus heterogenen und kaum nachprüfba ren Geschichtsversatzstücken zusammengefügt. Von diesem Blick-

winkel aus lassen sich übrigens die Anachronismen im *Ekkehard* erklären²², die ganz einfach verklärte Geschichte, nicht historisch nachprüfbare Geschichte anbieten. Nicht die historische Persönlichkeit aus der Perspektive einer unbedeutenden mittleren Heldenfigur soll also dargestellt werden; Hauptgegenstand und Anliegen des Romans sind vielmehr die historischen Ereignisse selbst. Der Held im *Ekkehard* dient zwar wie der Held der Scottschen Romane als Erzählvehikel, jedoch nicht mehr als mittlerer, sondern als idealer Held schlechthin. Ekkehards erstes Auftreten stellt sich im Sinne eines *puer senex*-Topos dar:

"Sprechet, Bruder Ekkehard, rief der Abt ... Und das wogende Gemurmel verstummte; alle hörten den Ekkehard gern. Er war jung an Jahren, von schöner Gestalt, und fesselte jeden, der ihn anschaute, durch sittige Anmut, dabei weise und beredt, von klugverständigem Rat und ein scharfer Gelehrter ... Ein kaum sichtbares Lächeln war über seinen Lippen gelegen, die-weil die Alten sich stritten." (V,31)

Das Identifikationsangebot, das auf diese Weise für den Leser vom Text ausgeht, verfällt damit der Tendenz zur Popularisierung des historischen Romans und unterliegt der Gefahr, "in gefährliche Nähe zur Trivialität" zu geraten²³.

2. Geschichte und Gegenwart

Wie das Historische im *Ekkehard* angeeignet wird, soll ein Blick auf den Romananfang zeigen.

"Es war vor beinahe tausend Jahren. Die Welt wußte weder von Pulver noch von Buchdruckerkunst. Über dem Hegau lag ein trüber bleischwerer Himmel, doch war von der Finsternis, die bekanntlich über dem ganzen Mittelalter lastete, im einzelnen nichts wahrzunehmen." (V,13)

Der Erzähler setzt im Märchenton an, hält aber diesen Ton nicht durch. Das Geschichtliche wird nun nicht als genaues Datum oder Faktum präsentiert, sondern als bewußt ungenauer Eindruck des "beinahe". In gleichem Sinn nimmt der Erzähler das darauf folgende Zitat Uhlands "nicht allzu genau". Das Mittelalter wird durch Charakteristika, die mehr als pauschal sind, von der Neuzeit abgegrenzt, Pulver und Buchdruck weisen freilich schon auf das weitere Romangeschehen voraus. Ebenso zielstrebig folgt der Leser der Perspektive des Erzählers in immer kleiner wer-

dende Weltausschnitte, bis Geschichte und Topographie ineinander übergehen: 1000 Jahre - Mittelalter - Hegau - Radolfszell - hoher Twiel - Burg darauf - Frau Hadwig auf dieser Burg (V,13f). Erst dann ist der Punkt erreicht, "da unsere Geschichte anhebt" (V,14). Mittelalterliches wird nur in sprachlichen Vergangenheitsformen aufgerufen, indem dauernd auf die Historizität der Zeitbegriffe verwiesen ist²⁴. An dieser Stelle korrespondiert der Anfang des Romans auffällig mit dem Schluß²⁵. Die erste bzw. die letzte auftretende Figur ist dabei jeweils die Herzogin. Der quellenmäßig verbürgte Nachtrag des Romanendes (VI,428ff) bezieht sich dann genau auf die geschichtlich-topographische Einleitung. Der Hinweis auf "Staub und Asche", auf die Vergänglichkeit und Zeitlichkeit der Geschichte (VI,430), entspricht der Einleitungsformulierung: "Aber das ist schon lange her" (V,13). Dieser Unausweichlichkeit des historischen Wandels kontrastiert die Beständigkeit der Berge²⁶. In diesem Gegeneinander ist auch der Gegensatz von einst und jetzt verborgen, wie er mit dem ersten Satz des Romans aufgerufen wird. Der letzte Absatz des Erzählerauftritts (VI,430f) hat seine Entsprechung in der Vorrede (V,5ff); der präzise Bezug aufeinander ist überdeutlich²⁷.

Was dieser Befund aussagt, ist schnell zusammengefaßt: die Bausteine des historischen Stoffes beziehen jederzeit die Perspektive der Gegenwart mit ein. Gerade indem sie auf den großen Abstand zwischen damals und heute und gleichzeitig auf die innere Nähe der Empfindungen in beiden Epochen verweisen, dient das Geschichtliche letztlich zur Darstellung der Gegenwart.

Wie der Geschichtseinbau in das literarische Werk bewußt gegenwartsbezogen gelingen soll, hat Scheffel seit frühesten Zeit auch theoretisch beschäftigt. Vorerst betrifft es nur die Malerei, wenn der Zwanzigjährige seinem Vater das Problem des mangelnden Gegenwartsbezuges jeder historischen Kunst vorträgt. "Das Bewußtsein der Zeit in künstlerischer Form darzustellen" gipfelt als Forderung im Vorwurf an die Nazarener, Geschichtselemente unhistorisch, weil als zeitlos auszugeben; dadurch isoliere sich jede historische Kunst von der Gegenwart: "Es ist eine Deportation der Kunst mitten aus ihrer vollen Wirksamkeit heraus auf eine einsame Insel"²⁸. Während der Arbeit am *Ekke-*

hand sieht sich Scheffel dann selbst vor der Schwierigkeit, die Geschichte "nicht außer Acht zu lassen"²⁹. Er hat zwar anfangs nach dem bewährten Muster des *Trompeter* vor, "auch mit den Gestalten jener Zeit mein leichtsinniges Spiel zu treiben", aber allmählich entsteht ihm eine "historische Pietät" gegenüber der Geschichte³⁰. Der humoristische Stil, wie Scheffel ihn am Vers-epos ausgebildet hatte, muß an der Gattung des historischen Romans versagen:

"Ich habe überhaupt bei ernster Beschäftigung mit der Geschichte gemerkt, daß auf Zeiten, die noch ursprünglich naiv, wie auf solche, die von tragischen Conflicten durchschüttert sind, sich die Ironie durchaus nicht anwenden läßt." (31)

Man sieht, der epische Humor des poetischen Realismus ist als Erzählmöglichkeit noch nicht in Sicht. Scheffel versucht dieses Problem deshalb so zu lösen, daß er sich auf seinen "Instinct, oder bon sens" verläßt³². Doch der Zwiespalt, "den Ernst und stofflichen Gehalt der historischen Wissenschaft mit den Gesetzen künstlerischer Schönheit zu verschmelzen"³³, bricht ihm immer wieder auf:

"In dieser Weise habe ich jetzt ein Werk unter der Feder, auf dessen Erfolg ich selbst gespannt bin; ich möchte es einen strengen historischen Roman nennen, der in spielernder Weise das Kultur- und Geistesleben einer längst verklungenen Epoche enthält und der, wenn man ihn des psychologischen Rahmens der Geschichte entkleiden wollte, sich mit Leichtigkeit in eine Reihe gelehrter Abhandlungen auflösen ließe." (34)

Schon im Vorwort des *Ekkehard* hatte Scheffel versucht, keinen Widerspruch zwischen der historischen Handlung und der Gegenwart aufkommen zu lassen. Der historische Roman wird dort mit dem Blick auf die Gegenwart legitimiert; Scheffel sieht "unsere Zeit in einem eigentümlichen Läuterungsprozeß begriffen" (V,7). Die Beschäftigung mit dem Historischen richtet sich am Zeitgeist aus, gegen den der historische Roman eine Alternative bieten soll. Die Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens seines Jahrhunderts verkürzt Scheffel populär auf Abstraktion und Phrase, Begrifflichkeit und Selbstbeschauung, Formelhaftigkeit und Kritik. Dem stellt er Bestimmungen gegenüber, die er schon für den *Trompeter* gebraucht hatte: Farbe und Sinnlichkeit, Beziehung auf Leben und Gegenwart, naturgeschichtliche Analyse und schöpferische Produktion (V,7). Wenn Scheffel gegen die

kritische Haltung der Gegenwart mit der "Rüstung zur Umkehr" auf das "Gebiet unserer deutschen Vergangenheit" wirbt (V,7), gibt sich die konservative, halbherzig realistische Position endgültig als reaktionäre.

Scheffels Vorlage, die St. Gallener Klostergeschichten, ist ja schon als Quelle eine konservative Tendenzschrift, die gegen alle Neuerungen polemisiert und im 10. Jahrhundert die gute alte Zeit schönfärberisch röhmt³⁵. Scheffel sucht darin Anmut und Fülle gemütlicher Zeiten (V,8), durch die die Verachtung der Gegenwart hindurchschimmert. Wie sehr der mittelalterliche Stoff nur Mittel zum Zweck ist, wird vollends offenkundig, wenn Scheffel im Mittelalter einer "bürgerlichen Gesellschaft" begegnet, deren "sozialer Verkehr" für die Gegenwart zur Mahnung dient (V,8). Die "politische Zerklüftung und Gleichgiltigkeit gegen das Reich" (V,8) stellt noch deutlicher den direkten Bezug zur politischen Situation her. "Kein Wunder" (V,8) also, daß dem Erzähler wie dem Leser die Augen ob solcher Parallelen aufgehen. Trotzdem - und das zeigt die Position des historischen Romans der 50er Jahre - rechtfertigt Scheffel seinen Gegenstand zusätzlich nach zwei Richtungen. Mit den gelehrten Anmerkungen des *Ekkehard* bringt er den Beweis gegen "die Vermutung leichtsinnigen Spiels mit den Tatsachen" (V,11) bei, mit dem penetran-ten Gegenwartsbezug entkräftet er den Vorwurf, er verweile in "harmlosem Genießen" und "im fröhlichen Selbstgefühl eigenen Schaffens" (V,11).

Der Vergleich mit dem Vorwort zur Novelle *Juniperus*, die 1866 entstanden, aber erst 1871 erschienen ist, zeigt, daß Scheffel zu diesem Zeitpunkt keine historische Legitimation mehr nötig hat. Sein Problem liegt jetzt vielmehr in dem Dilemma, seine offenkundige inhaltliche und stilistische Nachfolge von Roman- tik und Biedermeier abzustreiten³⁶. "Die Hohenstaufischen Kaiser mit großem Ansehen" (II,8) der Erzählung nehmen die Versailler Reichsgründung der Hohenzollern poetisch vorweg. Die Geschichte bietet zu offensichtliche Bezüge für die Zeiteignisse an, wenn Scheffel z. B. den Mainzer Hoftag Barbarossas "als herrliches Frühlingsfest deutscher Nationalkraft und deutschen Geistes" beschreibt (II,9). Die Korrelation von Gegenwartseignissen und historischem Stoff läuft auf einer poetisch erhobenen Ebene

ab. Auch deshalb versagen für Scheffel die reinen Geschichtsschreiber, weil sie nicht imstande oder willens sind, solche Bezüge wirksam werden zu lassen. Scheffel sucht dagegen seine Inspiration in der historischen Dichtkunst, die leistet, was die Wissenschaft verweigert: die fällige Synthese als "dichterische Selbstbeantwortung jener kulturhistorischen Fragen" (II,9). Die Zeiten des "Dampfrosses", "der Kriegsbedrägnis" und der "Bruderkwist" (II,10) von 1866 finden hier nicht bloß ihren Reflex; die zukünftige deutsche Einheit ist gleichzeitig in der "Doppelarbeit des Dichters und des Malers" (II,10) als verwirklichte Hoffnung vorweggenommen.

Im Vorwort zur *Frau Aventiure* werden Gegenwart und Vergangenheit auf einer zusätzlichen Ebene miteinander in Beziehung gesetzt. Der Zusammenhang des spätmittelalterlichen Sängerwettstreits auf der Wartburg und des Gegenwartsbezugs des Scheffelschen Gedichtzykluses mit der Einweihung des Goethe-Schiller-Denkmales von 1857 in Weimar (III,8) ist auf den ersten Blick nur sehr schwer nachzuvollziehen. Er wird aber hergestellt durch eine von Scheffel konstruierte "mehr als zufällige Fügung" (III,8) geschichtlicher Kontinuität: dem Literatumäzenaten und Landgrafen Hermann von Thüringen aus dem 12. Jahrhundert schließt sich Goethes Herzog Karl August in Weimar an, dem endlich der gegenwärtige Großherzog Carl Alexander auf der Wartburg folgt! Im Mittelpunkt dieser topographischen und personalen Zufälligkeiten sammelt sich im Idealbild deutscher Klassik ein vermittelter Gegenwartsbezug. So wie alle drei Fürsten über die Zeiten hinweg in ihrer politischen und mäzenatischen Funktion verschmelzen können, so verkürzt sich auch die Perspektive auf die klassischen Vorbilder. Entsprechend solcher Verkürzungen werden Goethe und Schiller zum Allgemeingut mindestens des Bildungsbürgers erklärt und damit der geschichtliche Abstand eingeebnet. Die Allegorie der *Frau Aventiure* ist wie Barbarossa im Kyffhäuser eingelagert und damit genauso vereinnahmt wie schon vorher die Klassik:

"Hei, wer soviel erfahren dürfte und erführe, daß er mit den halbmythischen Schemen dieser mittelalterlichen Sänger, ihrem Leben, ihrer Epoche vertraut würde wie mit Goethes und Schillers klarer Zeit!" (III,8)

Dieser Rückgriff auf zwei Geschichtsebenen, dieser doppelte Boden des historischen Dichtens ist denn auch der Punkt, an dem

Lob³⁷ und Kritik der Scheffelschen Geschichtsauffassung³⁸ sich treffen. Aus Scheffels eigener Sicht entsteht so jedoch eine "objektiv historische" Kunst, wie er sie für seine *Frau Aventiure* proklamiert hat³⁹. Ihr penetranter Gegenwartsbezug wird erst recht verständlich, wenn man von Scheffels Angst um sich und den Leser weiß, "daß die Pflege der mittelalterlichen und vorzeitlichen Studien etwas die Gegenwart Gefährdendes hat"⁴⁰. So wie die Vergangenheit rückwärtsgewandte Erlösungsmodelle für die Gegenwart anbietet, so steckt in ihr zugleich die Gefahr, die Beschäftigung mit der Gegenwart ganz zu verdrängen. Scheffels Bemühungen sind deshalb als ein dauernden Kampf zu lesen, Geschichte und Gegenwart zumindest sprachlich zusammenzubringen. Sinnigerweise in *Irene von Spilimberg*, Scheffels geplantem großen historischen Roman, der vielleicht gerade aus diesem Grund Fragment geblieben ist, lamentiert der Erzähler:

"Denn nur in dieser Vergangenheit fristet sich noch mein Leben; auf Nichts Neues mehr steht mein Sinn und Alles, was noch vor mir liegt in der kurzen Spanne der Zeitlichkeit, heißt Erinnerung, Schmerz und Gebet." (41)

Geschichte muß dergestalt zwangsläufig zu einem absolutem Wert werden. Im Grunde egalisiert das historische Denken, wenn die Geschichte einmal geschehen ist, einfach alles; letztlich wird die Gegenwart zur gegenwärtigen Geschichte und damit mit jener identisch:

"und im Grunde, wer die Geschichte der Zeit, in der er lebt, kennt und versteht, der versteht auch die aller Vergangenheit, wenngleich er sie nie gelesen hat." (VIII,109)

Dann aber ist der Versuch des historischen Dichters, sich aus und in der Zeit durch die Geschichte zu retten, wieder an seinem Ausgangspunkt angelangt: "Was ist in all dem bunten Schattenspiel von Welt und Geschichte das Bleibende?" (VIII,10)

In dem "lyrischen Festspiel" *Die Linde am Ettersberg* zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach (1878) lässt Scheffel die Geschichte als "stolze Frauengestalt in idealem Kostüm, etwa wie auf Kaulbachs Bild *Geschichte und Sage, mit Gefolge*" (II,182) und leibhaftig auftreten. Die Allegorie erklärt sich selbst, wobei sie "unsterblich" durch die Reihen der Völker schreitet. An den Kriterien Echtheit, Recht, Schlichtheit und Menschenwürdigkeit (II,182f)

mißt sie "was heut noch Gegenwart, in strenger Prüfung", um dieses Urteil dann "mit ehrnen Griffeln" in die "Annalen der Geschichte" niederzuschreiben (II,182). Das zur Person gewordene Geschichtsbild verdoppelt sich: unter der Leitung der Geschichte werden "geschichtliche Bilder" (II,182ff) gestellt. Selbst die Kunst hat in einem so geschichtsdominierten Raum kaum Platz. Zwar tritt die Poesie "begeistert" auf (II,192), doch bleibt ihr nur die Aufgabe, historische Erklärungen abzugeben. Die große Huldigung an sich selbst leitet die Geschichte in eigener Person; auch der Abzug aller vollzieht sich "unter Vorantritt der Geschichte und der Künste" (II,194). Geschichte als Folie zur Gegenwart, Geschichte anstelle der Gegenwart, Geschichte schließlich als Kunst - in diesen Zusammenhängen wäre es nötig, gängige Thesen zur didaktischen Funktion der Geschichtsdichtung zu überprüfen⁴². Auf jeden Fall zeigen die Befunde Denkmodelle für die "populären Formen der Geschichtsaneignung im Zweiten Reich"⁴³.

3. Geschichte als Wissenschaft

Wissenschaft und Kunst waren für den jungen Scheffel nie Gegensätze, sondern galten ihm als identische Methoden, ein und dasselbe Ziel zu erreichen:

"Beides ist mir eigentlich gleich lieb und gleich nah am Herzen, denn Wissenschaft und Kunst sind in gewissem Sinn eins, beide sind geistige Tat, befriedigendes Leben, und ich würde dahin streben, entweder in der Wissenschaft künstlerisch oder in der Kunst wissenschaftlich, d. h. den ewigen Grundsätzen des Schönen zu wirken." (44)

Eine so universal verstandene Geschichte bezieht Position innerhalb der Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts, man denke an Scheffels Kritik dieser Wissenschaft aus dem Vorwort des *Ekkehard*. Wissenschaftskritik als Auseinandersetzung mit einer verengt-verängstigten Fachwissenschaft bildet auch den Hintergrund vieler *Gaudeamus*-Gedichte Scheffels mit ihrer "spielerischen Ironisierung" der Naturwissenschaften⁴⁵. Als ebenso spielerische Ironisierung war Scheffels ursprünglicher Zugriff auf die Geschichtswissenschaft gewesen. Der *Trompeten von Säckingen*, auch eine Geschichtsdichtung, ist dafür ein Beispiel.

Gleichfalls ein Spiel sind die gelehrten Anmerkungen zum *Ekkehard*. Anfangs sind sie kaum mehr als eine "Concession an die Nothwendigkeit der Verhältnisse, an die Majorität der *vernünftigen Leute*", wie Scheffel an Paul Heyse schreibt⁴⁶. Eindeutiger und rückhaltloser gesteht Scheffel in einem Brief an seinen Vater den wissenschaftlichen Wert der in den Rezensionen so vielgerühmten Anmerkungen:

"Ein Beweis für mich aber, wie viel im Großen und Ganzen der Schein ausmacht, ist, daß durch die dem Buch beigefügten Anmerkungen, die nur eine rohe Zusammenstapplung zusammengelesener Notizen und in den Augen eines wirklich gelehrt Mannes ganz ohne Werth sind, das Publicum sich verblüffen läßt, und itzt vor der historischen Gründlichkeit des Verfassers mehr Respect hat, als ohne dieselben der Fall wäre."
(47)

Dient hier der Gelehrigkeitsausweis noch fast zufällig als Dekoration des poetischen Werks, so übernimmt Scheffel dieses Arbeitsprinzip wegen seines Erfolges für seine weiteren Werke. Zum *Juniperus* äußert er sich gegenüber seinem Illustrator Anton von Werner: "Während Sie die Bilder entwerfen, werde ich dann für eine anmutige Vorrede und für gelehrte Anmerkungen sorgen"⁴⁸. Die Anmerkungen werden wie das Vorwort und die Illustrationen zu einem überflüssigen, aber vom Publikum geforderten Ausstattungsattribut. In ihnen gerinnen die Ergebnisse der Geschichtswissenschaft zum Beweis der Autorgelehrsamkeit, enthalten doch diese Anmerkungen nicht nur Erklärungen schwerverständlicher Textstellen, sondern legen Zeugnis vom weitschweifigen Detailwissen des Verfassers ab. Zum zweiten dienen sie zur historischen Legitimation für den gegenwärtigen Leser bei unwahrscheinlichen oder unglaublichen Geschehnissen; sie werden zum Beweismittel des argumentierenden Autors. Drittens schließlich können die Anmerkungen auch als Distanzierungsmittel des Erzählers fungieren, der in diesen Bemerkungen aus seiner Dichterrolle heraustreten kann. Betrachtet man nämlich die gelehrten Anmerkungen zum *Ekkehard* isoliert, also nicht als Zeilenkommentar des Romans, so geben sie ihre Funktion als Erzählmittel preis. In meist zeitkritischen Kommentaren äußert sich der Erzähler scheinbar abschweifend über die Sprache des 10. Jahrhunderts, die er mit der "kühleren, gefirnißten und abgeschliffenen Redeweise" von heute vergleicht (VI, 440, Anm. 75).

Der Erzähler kann auch die Romanhandlung humoristisch begleiten; so vergleicht er z. B. den Sipplinger Wein von damals mit dem heutigen (VI, 448, Anm. 114). Er kann allgemeine Zeitkritik üben (VI, 447, Anm. 142) oder die "verehrte Leserin" direkt befragen, ob es ihr nicht ebenso ergehe wie dem Romanhelden (VI, 446, Anm. 133). Die bedeutsame Erzählfunktion des Anmerkungsapparats bei Scheffel kann man daran ablesen, in welchem Verhältnis Text und Anmerkungen im *Ekkehard* und im *Juniperus* stehen. Symptomatisch für Scheffels spätere Arbeitsweise am *Juniperus* ist das Übergewicht, das der geschichtswissenschaftliche Apparat im Verhältnis zur Geschichtserzählung erhält. Denn nun erläutern nicht mehr die Fußnoten die einzelnen Textstellen, sondern die Anmerkungen bilden einen verselbständigten, chronologisch und genealogisch gegliederten Anhang, der keinerlei Verbindung mehr zur Erzählung hat. Die Anmerkungen des *Juniperus* beweisen nur noch die Gelehrsamkeit des Autors, nicht mehr die Autentizität des Textes als Geschichtserzählung: letztlich wird die Novelle zum Beispielfall innerhalb einer archivarischen Quellenpublikation.

Konnte im *Ekkehard* die Geschichte noch "an sich selbst als Poesie" erscheinen⁴⁹, so wird mit der zunehmenden Vertiefung und Verbreiterung der wissenschaftlichen Geschichtsstudien die Diskrepanz zwischen historischer und poetischer Arbeit immer offenkundiger, aus der schließlich die Poesie vollständig verdrängt wird⁵⁰. Der Versuch, im Geschichtsstudium "die unerquicklichen Zustände" nach 1848 zu vergessen⁵¹, führt Scheffel auch theoretisch zur Entgegensetzung von historischer Wissenschaft zu Kunst und Leben. Das Leben wird ihm "eine tiefere und lautere Quelle der Erkenntnis, als in allem zusammenge- suchsten gelehrten Zeug"⁵². Daß die politischen Zeitverhältnisse "trotz unserer profunden Geschichtsstudien"⁵³ nur durch das Schwert gelöst werden können, wird deshalb von Scheffel so pessimistisch formuliert, damit es nicht eintreten sollte. Für Scheffel selbst bleibt freilich die große Tat in der Gegenwart anstelle trockener Geschichtsforschung nur eine Gebärde. Eine Aussöhnung dieses Gegensatzes findet deshalb nur personalisiert statt; als Verkörperung von Geschichtsdenken und -erwartungen erscheint Scheffel die Gestalt Bismarcks⁵⁴. Im Zeichen von

dessen politischer Erfüllung historischer Erwartungen und im Augenblick des offensichtlichen Erfolgs gilt Bismarck für Scheffel als die Verkörperung der Geschichte als Tat. Scheffels lebenslange Abneigung gegen Preußen widerspricht dem nicht, zeigt es doch die Durchsetzungskraft der personalisierten Geschichtserfahrung des Jahrhunderts. Das Lob Bismarcks für sein *Gaudeamus* ist Scheffel "eine stattliche Anerkennung"⁵⁵. Der Scheffel- und Bismarckfreund Anton von Werner hat, das wird aus dem Briefwechsel deutlich, schon früh eine Begegnung des Dichters mit dem Reichskanzler vermittelt⁵⁶. Scheffel ist stolz auf die Ehre, mit dem "Gewaltigen" speisen zu dürfen und kennt: "Ich liebe ihn und die Seinigen in ihrer Eigenart"⁵⁷. Als zu Scheffels 50. Geburtstag der eiserne Kanzler dem viel-geehrten Dichter gratuliert, revanchiert sich Scheffel mit einem telegraphischen Gedicht, das in seinem holprigen Metrum mehr über Scheffel als über Bismarck aussagt, weil es die Geschichte, nun als politische Aktion, noch einmal und endgültig den eigenen Geschichtsdichtungen konfrontiert:

"Ein gutes Blatt Geschichte
Ist mehr denn tausend Blätter Gedichte." (IX, 195)

III. DICHTER UND WIRKLICHKEIT

1. Geschichte als Erzählung

Wie die Geschichte als Historie schnell in Widerspruch zur Gegenwart gerät, so läuft auch Scheffels Literaturverständnis quer zu konventionellen Gattungserwartungen. Am scheinbar bloß wortspielerisch gebrauchten Sinn von Geschichte als Historie und als Erzählung kann gezeigt werden, wie der unscharfe Gattungsbegriff Geschichte die Scheffeleigene Form des Dichtens sehr genau definiert. Die scheinbar unklare Bestimmung leitet sich aus einer 'offenen' Form vorrealistischen Erzählens ab; an Ludwig Tiecks unscharfe Novellendefinition wäre hierbei zu erinnern. Der poetologische Glaube nach 1848, die Technik der Literatur lehren zu wollen und deshalb strukturell eindeutig definierte Fachbegriffe zu verlangen, gilt für Scheffel noch nicht.

Im *Ekkehard* meint die Herzogin Hadwig kurzweilige Unterhaltung durch die mündliche Darbietung deutscher Sagen, wenn sie von Ekkehard eine Geschichte fordert (VI,320). Ihr Kämmerer Spazzo vertritt eine Gegenposition; ihm wäre es lieber, wenn statt des Erzählens "zwei Schwerter aufeinander klirren" (VI,322). Beide kommen in den von Ekkehard erzählten deutschen Heldensagen, etwa von Wieland dem Schmied oder König Rother, auf ihre Kosten. Ihre Kritik richtet sich zwar gegen den Wahrheitsgehalt dieser Geschichten (VI,336), kann aber deren erzählerischer Konsistenz nichts anhaben. Wirklichkeit oder die möglichst große Übereinstimmung mit ihr ist auf dieser Erzählebene noch kein Kriterium für Hörer und Erzähler.

Erst die Aufforderung Hadwigs: "Ihr sollet erzählen!" (VI,337) durchbricht diese stillschweigende Übereinkunft, weil Ekkehards Geschichte nun nicht mehr im Sinne der deutschen Heldenlieder, sondern als unhistorische, biographisch aufgefüllte Erzählung funktioniert. Ekkehard glaubt damit den Erwartungen der Herzogin zu entsprechen: "Ja wohl, - erzählen! Wer spielt mir die Laute dazu?" (VI,337). Sein Verlangen nach Musikbegleitung verweist seine Geschichte aber in eine ganz andere Gattung. Geschichte -

das meint hier ein poetisch strukturiertes Empfinden und braucht nicht unbedingt den Regeln der Erzählprosa zu entsprechen. Ekkehards Erzählung steht denn auch in schärfstem Gegensatz zu den beiden vorausgegangenen Erzählbeiträgen von Spazzo und Praxedis. Es ist eine "kurze Geschichte" (VI,337), eine in Märchenton und Struktur von der Hörererwartung völlig abgesetzte Parabel. Die Enttäuschung der Herzogin resultiert aus ihrem Unverständnis für Ekkehards Bruch mit der erzählerischen Konvention:

"Frau Hadwig sprang unwillig auf. Ist das Eure ganze Geschichte? fragte sie. Meine ganze Geschichte! sprach er mit unveränderter Stimme." (VI,337)

Geschichte in diesem Sinn meint also den Kern poetisch-biographischen Erlebens ebenso wie seine Umsetzung in Erzählformen, die dann beliebig wählbar sind. Ähnlich ist auch der Selbstvorwurf Scheffels in seinem Gedicht "Poetennot" zu verstehen:

"In deinem Leben nimmermehr versuch' dich am Geschichtlichen Roman, wenn die Geschichte fehlt
Und zum Roman dein eigen Hirn nicht fähig ist!" (IX,102)

Auch Ekkehards Gleichnis wird nicht akzeptiert, er muß also vorerst "noch eine Geschichte schuldig" bleiben (VI,342). Ekkehards Erleben dreht sich immer wieder um diese Mitte. "Eine Geschichte, rief er - o, eine Geschichte! Aber nicht erzählen ... kommt laßt sie uns tun, die Geschichte!" (VI,342) ruft er der Herzogin zu. Auf dem Punkt höchster Erregung schlägt die Geschichte in Wirklichkeit um und verfällt damit auf das andere Extrem. Erst durch die "alten Mären" Konrads (VI,370) kommt Ekkehard mit dem Waltharilied in Berührung, mit dem er schließlich seine eigenen Ansprüche und die Forderungen der Herzogin erfüllen kann: der Stoff entstammt der früheren Auflage der Herzogin entsprechend aus der Heldenage; gleichzeitig kann Ekkehard sein persönliches Erleben einbringen, freilich nicht direkt, sondern in Form eines Gleichnisses:

"Im Bild der Dichtung soll das arme Herz sich dessen freuen, was ihm das Leben nimmer bieten kann, an Reckenkampf und Minnelohn, - ich will das Lied von Walthari von Aquitanien singen!" (VI,378)

Eigenes Erleben und Geschichtsdichtung fließen ineinander (VI, 381) und können, so hofft der Erzähler, zum "Denkmal deutschen Geistes" werden (VI,417). Dichtung zugleich als Ersatz für die

Wirklichkeit und als ihr Gegenstück - beides erklärt, warum der Widerspruch: "die erste große Dichtung aus dem Kreis heimischer Heldensage, die trotz verzehrendem Roste der Zeit unversehrt der Nachwelt erhalten war" (VI,417) für Scheffel nur ein scheinbarer ist. Geschichte als Historie und Geschichte als Erzählung nehmen dieselbe zeitlos menschliche Thematik auf und geraten somit gar nicht in Konflikt.

Ekkehards Geschichten sind deshalb dadurch charakterisiert, daß sie an der historischen Wahrheit nicht überprüfbar sind: "Es ist unbekannt, ob dies derselbe Ekkehard war, von dem unsere Geschichte erzählte" (VI,428). Alle Versuche, die Erzählwelt in ihrem Realitätsgehalt zu bezweifeln, tragen deshalb nicht, weil sie deren Eigengesetzlichkeit unterschätzen: "Aber wer der Geschichte, die wir jetzt glücklich zu Ende geführt, aufmerksam folgte, weiß das besser" (VI,428). Denn der Raum dieser Geschichte als Erzählung befand sich von Anfang an in "einem Lande der Fabel", genauso wie Praxedis in Griechenland diese Geschichte weitererzählen wird (VI,429). Als Geschichte aus der Geschichte ordnet sich diese Erzählung ein in einen unaufhörlichen Traditionstrom von Geschichten, "und neue Geschichten haben die alten in Vergessenheit gebracht" (VI,430) - so wie alle Werke Scheffels in irgend einer Weise Geschichten sind: *Ekkehard*, im Untertitel "Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert"; *Juniperus*, die "Geschichte eines Kreuzfahrers"; *Hugideo*, "Eine alte Geschichte". Selbst der unvollendet gebliebene Wartburgroman sollte "Eine Geschichte aus der Zeit des Sängerkriegs auf der Wartburg" werden. Sogar die Zueignung des *7trompeter* verweist auf die "Geschichte von dem jungen Spielmann Werner und der schönen Margareta" (I,4).

2. Dichter und Realität

Es verwundert nicht, daß jemand, der solche Geschichten erzählt, seine eigene Dichterrolle in ein grundsätzliches Verhältnis zur Umwelt setzt. An seine Mutter schreibt Scheffel 1856:

"Die Welt, die keine Vorstellung davon hat, daß die natürliche und einzige ersprießliche Stellung des Künstlers darin besteht, *keine Stellung* zu haben, das heißt: keinem äußeren die freie schaffende Arbeit des Geistes hemmenden Zwang

unterworfen zu sein, verlangt von einem Mann, der an Gründung eines häuslichen Herdes denkt, eine sociale Position, Titel, Rang und Gott weiß was noch. Ich selber habe bis jetzt mit ängstlicher Vorsicht mir Alles vom Hals gehalten, was nach Derartigem aussah, und wußte wohl warum." (1)

Wenn auch diese Äußerung durch die Enttäuschung über das Scheitern seiner Verlobungspläne ausgelöst ist, so bleibt doch der Grundton für Scheffels weiteres Leben erhalten. Immer sieht er sich "im doppelten Geschirr eines Geschäftsmannes und eines Poeten"² und dabei "in die doppelte Hetzjagd einer großen, schriftstellerischen Arbeit und höfisch geselligen Lebens" gezwängt³. Allerdings betrachtet Scheffel seine Dichterstellung als "contre Coeur" erworben⁴. Aus dieser Haltung heraus hat Scheffel es Zeit seines Lebens abgelehnt, auch nur "proforma ein Amt" anzunehmen⁵. Mit zunehmendem Alter verschärft sich dieser Gegensatz, so daß zwischen beiden Lebenshaltungen kein Ausgleich mehr möglich ist:

"Es ist ein großer Irrtum, wenn man glaubt, den Dichter oder Historiker durch Ankettung an ein Staatsamt zu fördern; man muß ihn frei forschen und arbeiten lassen, wie es der Gegenstand verlangt. Wenn ich ein wohlversorgter Bibliothekar oder Archivmann wäre, so wäre ich eben kein produktiver Schriftsteller mehr. Hier heißt es: entweder - oder." (6)

Scheffels Suche nach sozialer Freiheit in der Dichterrolle und sein Scheitern daran sind jedoch nicht einfach individualpsychologisch zu bedauern. Man hat die Genese des freien und damit aus den sozialen Bindungen gelösten Schriftstellers als den dazu gehörigen Hintergrund im Auge zu behalten⁷.

Scheffel löst dieses zeittypische Problem des freien Schriftstellers auf dem bürgerlichen Markt⁸ auf sehr eigenständige, doppelte Weise. Zum ersten schlüpft Scheffel in die anachronistische Rolle des Sänger-Dichters "Magnus vom finstern Grunde" aus der *Frau Aventiure* (III,89-96). Die Stilisierung von Magnus' Dichterleiden zur Rolle des sozialen Außenseiters unter der Maske des Geheimnisvollen (Beiname!) macht diesen zum Mahner und Zeitkritiker: "Verbuhlte Stadt, golddurstiger Menschenhaufen, / Es geht an euch!" (III,89). Die "heilige Einsamkeit" als seine natürliche Lebensform läßt den Dichter die Welt aus anderer Perspektive sehen: als Mann der unteren Sphären (Beiname!) sieht er die Welt gleichzeitig von unten wie

von oben (III,90: "Ameisenhaufen"). Die Welt des Marktes und des bürgerlichen Handels findet in merkwürdig archaischen Wendungen Eingang (Kaufherr, Kaufweib, Kaufmannsdienner, Marktgeschäfte). Ihr kontrastiert sich die von Magnus auf den Schild gehobene "Ritterkunst" (III,93). Dieses Signal einer vorbürgerlichen Gesellschaftsordnung ist indes der Gegenwart nicht mehr gewachsen. Die Wirklichkeit der Zeit fordert im Rollenlied das Verschwinden des Sängers. Der Nutzen der Dichtung als Kunst wird dabei als Gebrauchsgegenstand gemessen oder vielmehr "gewogen" und zu leicht befunden:

"Zeuch ab, mein schlanker Magnus,
Dein Mäntlein reicht nicht hin,
Wir brauchen Samt und Scharlach,
Verbrämt mit Hermelin.

Zeuch ab, mein schlanker Magnus,
Dein Wämslein ist zu eng,
Wir brauchen Gugelzipfen
Mit Glöcklein und Gespräng.

Zeuch ab, mein schlanker Magnus,
Dein Täschlein ist zu leer ..
Wir brauchen's von Byzantern
Und Lilientalern schwer.

Zeuch ab, mein schlanker Magnus,
Und schweig von deiner Kunst!
Wir haben dich gewogen ...
Was wiegt eine Handvoll Dunst?" (III,93)

Die 'vermarktete' Welt mißt mit dem ihr eigenen Maß - sie wiegt. Sie wiegt den Sänger/Dichter und meint damit seine Kunst zu wiegen. Im Reimzusammenfall von "Kunst" und "Dunst" werden Werte kombiniert, mit deren Hilfe man das Schweigen des Dichters fordern kann. Scheffel selbst wird dieses Schweigen später als selbstgewählte Entscheidung ausgeben. Die Bedrohung des machtlosen Sänger-Dichters Magnus schlägt jedoch um in eine pathetische Geste, eine Vision, man könne die feindliche Welt "in Maulwurfsweise" (III,94) unterlaufen. Der Tag der Abrechnung ist für Magnus nicht mehr fern.

"Wer mich nicht kannte, lernt mich heut noch kennen,
.. Das Jagdwams fällt, in Stahl starrt Mann und Roß ..
Ein Landgewalt'ger will den Platz berennen,
Ich bin sein Dienstmann und sein Kampfgenoß!" (III,94)

Das Aushöhlen und Unterlaufen bürgerlicher Lebensstrukturen

und Marktmechanismen durch die grandiose Drohung mit den Formeln vorstaatlicher Gewaltanwendung trägt indes nicht mehr. Die zweite Möglichkeit, den eigenen Dichteranspruch auf die Wirklichkeit zu beziehen, gewinnt Scheffel in Anlehnung an das Vorbild Schillers. Dieser Rückgriff gerade auf Schiller mutet auf den ersten Blick merkwürdig an, scheint er doch ein nicht mehr tragbares klassizistisches Dichtungsverständnis in die Gegenwart zu transportieren⁹. Doch Scheffels persönlich formulerte Erfahrung,

"daß dieselbe Welt, die vor Schillerenthusiasmus fast närrisch war, noch immer den Künstler nicht als einen sicher in ihr fußenden Mann betrachtet" (10),

kommt der historische Zufall der so prächtig begangenen Jahrhundertfeier von Schillers Geburtstag 1859 zu Hilfe. An dieser Diskrepanz von pathetisch gefeierter Dichterhuldigung und dem Unverständnis gegenüber den Zeitgenossen reflektiert Scheffel die eigene Literatenrolle:

"Von Schillerfeiern weiß ich Nichts, da ich den Zweckessen, Dilettantenmusiken u. Vorträgen gelehrter Philister über das Undefinirbare einer Dichtersprache nicht Freund bin u. zu gut weiß, daß trotz alles ästhetischen Enthusiasmus die Nation heute noch wie ehedem ihre Künstler im Dreck stecken läßt, wenn sie nicht zufällig aus eigener Kraft sich durchgeschunden zur Geltung - oder - tod sind." (11)

In dieser Mißachtung der sozialen Stellung des Dichterberufs macht Scheffel

"die bittere Erfahrung, daß trotz allen Schillerfesten und Schillerstiftungen, trotz allem schönen Gerede und Schwärmen für die Kunst, der Künstler selber in Deutschland immer noch zu den Leuten von verdächtiger sozialer Position geordnet wird." (12)

Aus dieser verachteten sozialen Position kann der Dichter aber auch eine Stellung außerhalb realer Standesbeschränkungen ableiten. Diese 'freie' Stellung verschafft ihm dann Privilegien, die gesellschaftliche und poetische Folgen zugleich haben:

"Der Poet hat allerlei Vorrechte, die sich andere Leute nicht herausnehmen dürfen: er redet Kaiser und Könige mit Du an, und man nimmt's ihm nicht übel." (13)

Auch bei Scheffel liegt der Verdacht nahe, daß der Dichter seinen Beruf nicht nur um des Dichtens willen, sondern ganz be-

wußt auch als einen gesellschaftlichen Stand annimmt. Dieser Beruf ist dann allerdings keine Folge seiner poetischen Produktion mehr; er wird jetzt vielmehr die Voraussetzung für diese. Ein Dichter kann dann auch sein, wer nichts produziert als seine eigene Dichterpersönlichkeit:

"Meine richtige Position bleibt vorerst die, durch eigene Arbeit künstlerisch an meiner eignen Vollendung thätig zu sein. Vielleicht kommt Etwas im Schlaf." (14)

Die eigene Person geht schließlich im Selbstbewußtsein des Dichterberufs auf, weil (noch nicht vorhandene) dichterische Produktion und Poesieanspruch identisch werden. So fordert der 29jährige(!) Scheffel in seinem Testament:

"Auf den Ort, wo ich begraben werde, soll man, wenn's in welschen Landen ist, einen einfachen Stein mit der Inschrift Josefus Victor Scheffel, poeta, setzen." (15)

Auf diese Weise sorgt der noch unbekannte Dichter schon für seinen eigenen poetischen Nachruhm vor. Noch der alte Scheffel unterschreibt als längst berühmter Dichter 1884 einen zwar läppischen, aber eben gereimten Geburtstagsspruch mit voller Berufsbezeichnung als "Gemeindepoet" (IX,237). Seinem Dichterkollegen Paul Heyse, auch er ja im Bewußtsein dichterischer Bedeutsamkeit, konnte Scheffel schon sehr früh offen gestehen, wie identisch ihm Dichterberuf und Selbstbewußtsein sind:

"- denn im innersten Herzen sitzt mir die Kunst u. nur die Kunst u. die wirft Bücher u. Folianten u. Gelehrsamkeit u. allen Plunder epigonischer Zeiten fröhlich zur Kammer hinaus u. ruft 'Hurrah, ich bin, weil ich bin!'" (16)

Damit, so könnte man sagen, reagiert Scheffel auf eigene Weise auf das *Cogito, ergo sum* des Descartes.

Für den Verfasser des ersten Nachrufes 1886 war dann offensichtlich, daß der verstorbene Dichter im Gegensatz zu vielen anderen Schriftstellern der Zeit ein recht poetisches Verhältnis zur Wirklichkeit hatte:

"Er war kein Honorarverdiener, kein Zeilenschreiber, ihm war die Muse keine Milchkuh, die ihn mit Butter versorgte, wie sie so manche unsrer jetzt lebenden Dichter auffassen, er sprach nur, wenn der Geist in ihm ihn reden trieb." (17)

Einem so handfesten Umgang mit der Poesie als einer "Milchkuh" hatte sich nicht nur Scheffel verweigert. Auch Wilhelm Buschs

Baldwin Bählam (1887) ist dabei als satirisch gegebene Hintergrundsfürfigur zu denken, dessen Dichtversuche nicht bloß an der Wirklichkeit leiden, sondern handgreiflich scheitern. Scheffel selbst ist, wie "nur wenig Auserwählten", "die Kunst wahres Herzensbedürfnis"¹⁸. Dieses "Herzensbedürfnis" ist freilich fest im Leben angesiedelt. Schon die Zueignung des *Trampeter* hatte die eigene Kunst gegen die der Zeitgenossen abgesetzt und dort das Lebensferne und Leblose dieser Dichtung kritisiert, während sie für sich Bestimmungen wie "rotwangig", "lerchenfröhlich und gesund" (I,6) in Anspruch nahm. Auch seine Arbeit am *Ekkehard* kann Scheffel auf die Telegrammformel bringen: "Ekkehard wird gesund und kräftig mit ächter Alpenpoesie zu End geführt"¹⁹.

Solchen Vorstellungen von echter, kräftiger und lebensvoller Dichtung läuft natürlich die Ablehnung von Planung, Regelhaftigkeit und Rationalität parallel. Schon für den *Trampeter* proklamiert Scheffel das Wachsen des Gedichts statt des Baus auf Grund gelehrter Studien (I,4). In diesem Sinn gilt auch jede Kritik nur dann als ernstzunehmendes Urteil, wenn es dem eigenen Erleben entspricht:

"Was an Lob und Tadel bemerkt wird, lässt mich sehr ruhig, da ich nichts Neues daraus erfahre und übel berathen wäre, wenn ich mich nach Einfällen anderer, die ebenso subjektiv sind wie meine eigenen, ängstlich richten wollte." (20)

Aber bald gerät Scheffel in Widerspruch zu seinen subjektiven Behauptungen durch seine tatsächliche Arbeitsweise. Die früher abgelehnte 'objektive' Wissenschaft als unpoetische Rationalität dient ihm jetzt zum Aufbau einer Synthese von Wissenschaft und Kunst:

"denn Wissenschaft und Kunst sind in gewissem Sinn *eins*, beide sind *geistige* Tat, befriedigendes Leben, und ich würde streben, entweder in der Wissenschaft künstlerisch oder in der Kunst wissenschaftlich, d. h. den ewigen Grundsätzen des Schönen zu wirken." (21)

Wirklichkeit dringt dabei insofern in Scheffels Dichtungen ein, als die Wissenschaft der Gegenwart selbst zum Gegenstand des Dichtens werden kann. In seinen vor 1850 entstandenen und die Philosophie parodierenden Studentengedichten (IX,69-73) benutzt Scheffel diese Wissenschaft als zitierbares Material. Abstrahierte Begriffe aus der idealistischen Philosophie werden in

Allegorien gekleidet und in Alltagsvokabular einmontiert. Die dadurch erzeugten komischen Effekte relativieren nicht nur den zeitgenössischen Wissenschaftsjargon; im Gedicht "Elegie" (IX,71) bildet Scheffel mit dieser Mischung aus absolut gesetzten Be- grifflichkeiten und der Umgangssprache eine eigene Sprachschicht. Beide Ebenen verfremden sich gegenseitig²². In gleicher Sprach- manier bietet sich aber auch die humorvolle Gegenposition an, der Versuch nämlich, der verkünstelten Rationalität eine primi- tive Aktivität in der Wirklichkeit entgegenzusetzen. Der Säufer stellt seine Wirtshausbesuche als Mittel gegen die Schlechtig- keit der Zeiten hin. Durch die Mischung zweier Sprechebenen wird der banale Akt des Rausches überhöht:

"Dies erwägend lenkt der Denker
Seine Schritte stumm zur Schenke,
Und ertrinkt im trüben Pathos
Ob der Zeit chaot'schem Wimmeln.

Und begrifflich säuft er weiter,
Und wenn er im schiefen Gang dann
Basislos und krumm herumwankt,
Spiegelt sich in ihm das Weltall!" (IX,71)

Saupoesie - so verstanden - reagiert als Wirklichkeit auf über- triebene Sprachabstraktionen. Als Gegenbeispiel dieser Tendenz kann das Tischlied zur Philologen- und Schulmännerversammlung von 1865 in Heidelberg dienen. Unter gewaltigem Aufwand an ange- sammelten Sprachformeln berichtet ein sprechendes Faß über die Trinkgewohnheiten aller Zeiten als "Kultur- und Sprachgeschich- te" (IV,60). Nutzlose Wissenschaftsbruchstücke werden hier von Scheffel zur Legitimation seines Wirklichkeitsanspruchs von Poesie aufgewendet: das Faß "dekliniert sich selbst" in gotisch und althochdeutsch (IV,62)! Der Zweck des Gedichts rechtfertigt sich in der Selbstbestätigung des Dichters: "... Ich bitt' nur um die Note *gut / In Sprache und Geschichte*" (IV,63).

In beiden Möglichkeiten, die eigene Realität in das Gedicht einzulassen, liegt schon der Grenzbereich eingeschlossen, in dem die Realität als Dichtung erlebt, wie diese rezeipiert und sogar durch sie ersetzt werden kann. So wie Scheffel nach 1848 an seinen Jugendfreund Schwanitz schreibt, er habe den Glauben an "die Poesie der Revolution verloren"²³, so gilt ihm auch die Romantik als Kunst- und Lebensprinzip zugleich²⁴. Man hat mit

einigem Recht auf die "Fragwürdigkeit einer aufs Literarische schielenden Lebensbewältigung" hingewiesen, wenn die Poesie zum "Lebenssurrogat" verkomme²⁵. Überträgt man nämlich diese poetische Betrachtungsweise auf die Beurteilung der Realität, so entsteht eine Pose realen Nachvollzugs poetischer Erfahrungen. Wie Goethe und die Romantiker hat auch Scheffel sein Italienerlebnis: "Welschland hat den großen Reiz, daß man *leben* lernt, [...] - und daß man daß Denken dabei nicht vergißt."²⁶ Freilich ist diese angebliche Lebenserfahrung nur ein reproduziertes Kunst-erlebnis. In der Folge sind Realitätserfahrung und Kunstverständnis überhaupt nicht mehr zu trennen.

Bei seinen historischen Romanstudien versetzt sich Scheffel nicht etwa in die Vergangenheit, sondern lebt in ihr: "Ich habe indeß wieder ganz in den Tiefen des Xten und sodann des XIIIten Jahrhunderts gelebt"²⁷. Das Eintauchen ins Erlebnis der Quellen führt beim älteren Scheffel zwar zur inneren Ruhe, aber nicht mehr zum Dichten. So schreibt er 1866 dem Mitdichter Paul Heyse: "Bei mir ist ziemlich stille. Ich habe die Poesie im Erlebnis gesucht statt in der Production"²⁸.

Dahinter steckt die Durchschlagskraft einer Wirklichkeitserfahrung, der die poetische Rolle nicht mehr gewachsen ist. Scheffels lebenslanger Traum "von real einfachem Leben" (I,13) wäre nun höchstens biographisch interessant, wenn sich in seiner Verwirklichung nicht literarische Mechanismen abzeichneten. Die Erkenntnis,

"daß Einsamkeit nur eine Schule fürs Leben ist, nicht das Leben selbst, und daß wertlos verderben muß, wer in der grimmen Welt immerdar nur müßig in sich hineinschauen will,"

diese Erkenntnis gilt für Ekkehard (VI,424), aber nicht für Scheffel. So wie Ekkehards Dichtruhm erst beginnt, als er schon längst zu dichten aufgehört hat (VI,426f), so ergeht es auch Scheffel. Daß sein eigentliches Lebensziel immer schon ein anderes als das poetische gewesen ist, gibt Scheffel in einem Brief an seinem Geburtstag(!) 1863 preis:

"Wenn ich mein Leben frei gestalten könnte, würde ich ein abgeschiedenes Häuslein im Gebirge oder an einem See bewohnen, und die Städte nur ausnahmsweise betreten." (29)

Dieses Ziel verwirklicht Scheffel in Radolfszell. "Hier in

Radolfszell war er alles: Landwirt, Weinbergbesitzer, Jäger und Fischer, nur nicht Dichter"³⁰. Der Besuch Herbert von Bismarcks, des Sohn des Reichskanzlers, gilt dem Gutsbesitzer Scheffel und setzt der Radolfszeller Einsiedelei noch 1877 Glanzlichter auf³¹. Für die Dichtung bleibt Scheffel wenig Zeit; sie wird von anderen Dingen, so z. B. der Schaffung von materiellen Sicherheiten für seinen Sohn überlagert:

"Meine Arbeit der letzten Jahre, dem freudig heranblühenden Sohn einen künftigen Besitz herzurichten, der wenigstens zeitweise dem Leben frische Luft zuführt, ist darum der Kunst nicht zustatten gekommen, wenn sie auch guten Erfolg hatte." (32)

Der Bauer Scheffel merkt allmählich, daß es mit seiner Dichtkunst nicht mehr weit her ist:

"Die Ehren der Welt haben keinen großen Eindruck gemacht, im rauen Getrieb des realen Lebens, das ich durch Ansiedelung am Untersee und ungesegneten Betrieb von Weinbau und Landwirtschaft bös kennen lernte, nehmen auch die Musen keine dauernde Heimstatt mehr und so merke ich allmälig, daß der Zenith lang schon überschritten ist und viel Gutes kaum mehr nachfolgen wird." (33)

Schon zwei Jahrzehnte früher hatte er erkannt: "Aber zu einem gesunden Leben scheint die Poesie keine tägliche Nothwendigkeit zu sein"³⁴. Das war nach dem Abschluß der *Frau Aventiure* geschrieben und Scheffels Musen haben sich daran gehalten. Die Poesie ist nicht nur "keine tägliche Nothwendigkeit" mehr, sondern die Musen kehren überhaupt nicht mehr bei ihm ein.

Die darin vorweggenommenen Einsiedelei-Gedanken, die Scheffel als Gutsherr unter den Radolfszeller Bauern auslebt, kann man natürlich als eine Form der Wirklichkeitsflucht deuten³⁵. Aber so einfach ist das poetische Bewußtsein nicht zu verdrängen. Scheffels Briefe, in denen sonst immer über die Dichterstellung in der Welt reflektiert worden war, werden in dieser Zeit zu Küchenzetteln, in denen sich die Auseinandersetzung mit der Umwelt auf banalste Weise abspielt: "Es steht Alles gut u. aussichtsreich. Ich schikke nächstens 2 Sakk Kartoffeln."³⁶ Doch als Dichter will sich Scheffel noch immer betrachtet wissen. Die Dingwelt habe nur, so behauptet er, "der dichterischen Stimmung zur Zeit/!/ ein Bein gestellt"³⁷. Dabei will Scheffel nicht wahrhaben, daß seine Poesie zunächst von Privatem über-

lagert wird und damit ihren Öffentlichkeitscharakter vollständig verliert. Insofern ist es kaum noch ironisch zu verstehen, was der Kater Hiddigeigei im *Trompeter* eins prophezeiht hatte:

"Seinen Hausbedarf an Liedern
Schafft ein jeder selbst sich *heute*." (I,150)

Abgeleitet ist diese Ansicht übrigens aus dem Vormärz-Liberallismus, wie Scheffel über seine eigenen dichterischen Versuche an seinen Studienfreund Eggers schon 1845 bekennt:

"Die traurige Wahrheit, von der Gervin [=Gervinus] im letzten Semester sprach, daß es leider in unserer Zeit mit der Poesie so weit gekommen, daß jeder sich *seinen Hausbedarf* daran selber schaffe, hat sich auch an mir erprobt." (38)

Vor 1848 mag das noch wenig ernst gemeint sein. Sicherlich totternst meint es Scheffel in seinem Testament vom 24. März 1857, in dem er sich zu einer möglichen Veröffentlichung seines dichterischen Nachlasses äußert: "keine Gedichte; - es ist ein Unsinn, solche zu machen - anders als zum Hausgebrauch"^{38a}. Dichtung, so ist zu schließen, hält der Wirklichkeit nicht stand, wenn sie sich mit dem ureigensten Poetischen begnügt. Erst wenn das Dichterische in die Nähe des Alltäglichen rückt, erhält es eine neue Qualität:

"Nur ein würz'ger Bratenduft noch
Schwebte lieblich durch die Stube,
Gleich dem Liede, drin der tote
Sänger bei der Nachwelt fortlebt." (I,16)

Die Nähe des Poetischen zum Kulinarischen bleibt kein Einzelfall. Gültig ist beides noch im Vergleich mit dem bewahrten Eigenwert des jeweils anderen. Zu einem seiner Gedankensprüche verkürzt stellt Scheffel sogar die völlige Identität her, wenn er die Hausfrauen ermahnt:

"Ein gut Gericht
Ist auch ein Gedicht!" (IX,252)

In dem Liedern des Vogt von Tenneberg (III,48-50) hat Scheffel diese Tendenz zum Verbauern des Poesiebewußtseins ironisch dargestellt. Die sonderbare Kauzgestalt des Vogt von Tenneberg hat zwar alle offensichtlichen Attribute des Dichters abgelegt, bleibt aber mit der Dichterrolle des lyrischen Ichs verknüpft:

"Ich bin der Vogt von Tenneberg,
Den Minne nie befangen,
Im Lindenwipfel streck ich mich
Und laß die Beine hängen." (III,48)

Die kompromißlose Weiberfeindschaft, die den Tenneberger mit Scheffel verbindet, wird jetzt ebenso wie die Ich-Rolle und das Präsens aufgegeben. Der Vogt hat sich mittlerweile in einer ganz anderen Form niedergelassen:

"Das war der Vogt von Tenneberg,
Den Liebe nie umfangen.
Mit Weib und Kind selbsiebent kommt
Vergnügt er jetzt gegangen." (III,49)

Er muß jetzt seine Kinder hüten statt zu singen; wo einst seine baumelnden Beine hingen, hängen jetzt Windeln:

"Im Lindengrün zum Trocknen jetzt
Gewaschne Windeln hängen" (III,49).

Von den Rückständen des Poetischen im Tenneberger ist mittlerweile nichts mehr geblieben als ein Wiegenlied-Singen:

"Und stille ward es, mäusleinstill
Im Wipfel und am Stamme.
Er singt nur, wenn der Dienst es will
Zur Ablösung der Amme:

'Wigen wagen, gugen gagen,
Ach mir tagen sanfte Plagen,
Schreier, Schreier, kleiner Schreier, schweig,
ich will ja gern dich wagen!'" (III,50)

Im 'Wagnis' des Kinderwiegens und Wiegenlied-Singens relativiert sich auch die heroische Haltung des poetischen Weiberfeinds. Aus dem ironisch gesehenen Unbehausten wird der behäbige Familienvater.

Genauso, nur ernster ins Repräsentative und Endgültige stilisiert Scheffel sein eigenes Häuslichwerden:

"Selbstverständlich kehren auch die Musen bei einem Mann, der um Markt- und Holzpreise Sorge zu tragen hat, nicht mehr viel ein; seit 3 Jahren ruht meine Dichtung und die Feder revidirt Rechnungen. Alles Schlimme trägt aber einen Keim des Guten in sich, und wie ich lächle, wenn im Garten die Rosen erfrieren und der Kohl gedeiht, so muthet es mich seltsam an, daß bei dieser poesielosen Wirthschaft die Verhältnisse vorwärts gehen und mir im vorigen Jahr gestattet haben ein kleines Grundstück am Bodensee zu erwerben, auf dem ich - zu stillem Studiren und Schaffen - ein bescheidenes Landhäuslein zu bauen gedenke. Da die Tage sich folgen

aber sich nicht gleichen, hoffe ich dort in Ruhe und Weltab-
geschiedenheit mich von den schweren Eindrücken dieser letzten
3 Jahre an leichtem Spiel dichterischer Gedanken zu erholen.
In die große Welt tauge ich nicht mehr. (39)

In dieser zentralen Stelle werden die Versuche, zwischen dichterischer Rolle und der Durchschlagskraft der Dingwelt zu vermitteln, so recht deutlich. Im Bild vom Gedeihen des Kohls beim Erfrieren der Rosen akzeptiert Scheffel seinen Rückzug aus der Poesie, allerdings nicht ohne Vorbehalt. Ist doch gerade der Rückzug in die Idylle dadurch motiviert, einen ungestörten Ort zum Dichten zu finden! Die Formulierung vom "Studiren und Schaffen" wird zur flugs als Alibi eingestreuten Floskel (in Gedankenstrichen!). Doch verrät das Adjektiv ("still") sich selbst als das, was es ist: ein Nicht-Dichten. Die ehemaligen Dämonen der Poesie sind längst zum "leichten Spiel dichterischer Gedanken" geworden; sie haben mit dem ehemaligen Dichter leichtes Spiel. Insofern ist der Widerspruch also erklärbar, wenn auch nicht auflösbar.

Der alternde Scheffel gibt sich über den Wert seiner Festbeiträge und Huldigungsgedichte allerdings noch der Illusion hin, er könne sein Dichtertum dort wieder aufnehmen, wo er es liegen gelassen habe. Um ein von ihm früher geprägtes Bild abzuwandeln: für Scheffel heißt es, den besoffenen Pegasus noch einmal zu satteln:

"daß, nachdem ich so lange im Kampf mit widrigen Verhältnissen und der ökonomischen Wucht des Lebens als Dichter brach gelegen, jetzt flott und frei das Roß Pegasus mit goldenen Schwingen wieder Einkehr hält beim alten Meister." (40)

Daß das Verstummen der Poesie nicht auf die juristischen Schwierigkeiten Scheffels mit seinen Nachbarn um die Fischereirechte oder auf die "ökonomische Wucht des Lebens" allein zurückgeht, sondern einen Teil seines Dichtens ausmacht, läßt sich schon an einem Brief des jungen Scheffel an seine Schwester belegen:

"Mit Worten sing ich keine Lieder mehr. Wenn die Nachtigall blind wird, hat das Singen ein End; und wenn der Mensch mit Spitzbuben und schlechten Bauern stabhaltend das Dasein abwickelt und zwischen beiden Polen, Amtshaus und Wirtshaus, sich bewegt, so hat das Singen gleichfalls ein End." (41)

Schon im *7rompeter* hatte der Verfasser der Zueignung eine Neigung verspürt, "die Feder samt dem / Tintenfaß an die Wand zu

werfen" (I,5). Doch damals bedurfte er der Poesie noch. Jetzt aber glaubt er zu erkennen, "daß Alles Irdische u. auch die Poesie, der schönste Schimmer, nichtig ist"⁴². Erst im Alter kann die Kunst wieder als Trösterin gegen die Drangsale der Wirklichkeit eingesetzt werden: "Vielleicht tröstet die Kunst!"⁴³

3. Scheffel - ein Realist?

Ist Scheffel also ein Dichter des Realismus? Etliche Beobachtungen scheinen dafür zu sprechen. Im *Ekkehard* beispielsweise hat der geschichtliche Stoff eine Funktion übernommen, wie sie der realistischen Programmatik entspricht:

"In allen Gebieten schlägt die Erkenntnis durch, wie unsäglich unser Denken und Empfinden unter der Herrschaft der Abstraktion und der Phrase geschädigt worden; da und dort Rüstung zur Umkehr aus dem Abgezogenen, Blassen, Begrifflichen zum Konkreten, Farbigen, Sinnlichen, statt müßiger Selbstbeschauung des Geistes Beziehung auf Leben und Gegenwart, statt Formeln und Schablonen naturgeschichtliche Analyse, statt der Kritik schöpferische Produktion" (V,7).

Einer der entschiedensten Programmatiker des Realismus, Gustav Freytag, hat dies erkannt⁴⁴.

Zum zweiten könnte man sich auf Scheffel selbst berufen, der sich für seinen *Ekkehard* ein scheinbar sehr handfestes realistisches Erzählprinzip zurechtgelegt hat:

"ich gedenke aus jener rohen, werdenden, starken deutschen Zeit ein paar Bursche herauszufischen, die sich ganz natürlich und wohlconservirt ausnehmen sollen. Romantik wird jedenfalls nicht getrieben, dafür ist mein gegenwärtiges Leben in der Atmosphäre des Kuhstalls Garantie." (45)

Die Ablehnung der Romantik durch Scheffel entspricht ja sowohl den Literaturvorstellungen der Jungdeutschen als auch denen des programmatischen Realismus. Umso erstaunlicher ist es, daß gerade Theodor Fontane, dessen Programmschrift *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* ein Jahr vor dem zitierten Scheffelbrief erschienen ist, bei seinem Lob des *Ekkehard* an Scheffel eben dieses Romantische kritisiert: "An einigen Stellen romanisiert Scheffel mehr, als mir wünschenswert erscheint"⁴⁶. An Begriff und Funktion des epischen Humors kann einleuchtend gezeigt werden, inwieweit Scheffels literargeschichtliche Po-

sition vom Realismus als einer Epochenbezeichnung abweicht, ohne sich auf Hilfsbegriffe - etwa *romantischer Realismus* - zurückziehen zu müssen, die mehr verschleiern als erklären. Für den Poetischen Realismus ist gezeigt worden, welch zentrale Funktion dem epischen Humor als einer Denk- und zugleich Erzählgattung zukommt⁴⁷. Auch Scheffel betrachtet ja einen spezifischen Humor als Gütezeichen seines Werkes und als eine der Wurzeln seines Schaffens. Scheffel hat den Urgrund seines Humors aus einer Melancholie abgeleitet, die aus seiner Reaktion auf die politischen Verhältnisse nach 1848 herrühren soll:

"Das Anschauen und Selbsterleben vieler schiefer und confuser Verhältnisse im öffentlichen und Privatleben, an denen seit 1848 unser Vaterland so reich ist, gaben dieser Poesie eine ironische Beimischung, und die Komik ist eine umgekehrte Form innerer Melancholie." (48)

Auffällig ist zunächst, daß Scheffel zwischen Ironie und Komik genau unterscheidet (und-Beordnung!) und gleichzeitig seine Komik als *eine* Form der Melancholie ausgibt. Schon mit dieser Begriffsbestimmung ist offensichtlich, wie wenig Scheffels Humor - den Begriff selbst unterschlägt er an dieser Stelle nicht zufällig - mit dem Humor des Poetischen Realismus, etwa bei Gottfried Keller, zu tun hat. Als politisch ausgelöste Stilhaltung, nicht als realistisches Erzählprinzip dient der Humor Scheffels vor allem dazu, geschichtliche Ereignisse mit der Gegenwart zu kontrastieren.

Im *Ekkehard* z. B. unterlegt der Erzähler einem Vogel menschliche Empfindungen. Aber erst in der Parallelisierung dieses an sich unbedeutenden Details mit der Haupthandlung - ein 'Realist' würde dergleichen nicht einführen - ergibt sich der humoristische Eindruck:

"Der Star war aber tiefer gebildet. Er konnte außer dem gereimten Klingklang auch das Vaterunser hersagen. Der Star war auch hartnäckig und konnte seine Grillen haben, so gut wie eine Herzogin in Schwaben." (V,17)

Man hat auf die Doppelgesichtigkeit dieser Erzähltechnik und "den dunklen Hintergrund" dieses Humors hingewiesen⁴⁹. Freilich genügt es nicht, die Verharmlosung dieses Humors in "einschmunzelndes Behagen am Philistertum" zu konstatieren⁵⁰. Der melancholische Hintergrund, auf dem die humorige Wirkung auf-

sitzt, macht diesen Mechanismus auch erzähltechnisch zwiespältig. So empfand Scheffel selbst einerseits "eine Art historische Pietät", wenn er versuchte, mit seinen Figuren sein "leichtfertiges Spiel zu treiben"⁵¹. Der humoristische Zugriff scheitert also an der Seriosität des Stoffes. Andererseits bringt eben diese humoristische Stilhaltung zu seinem eigenen Erstaunen erst den humoristischen Dichter Scheffel hervor: "- es steckt noch ein ganz anderer Kerl in mir, ein Humorist, ein ganz moderner unterhaltender Gesell"⁵².

Spürt man dem Urgrund dieses Humors nach, bei dem Ernsthaftigkeit der Themenwahl und humoristische Behandlung in Widerstreit liegen - anders als im Poetischen Realismus! -, dann trifft man schon bald hinter einer biographisch begründeten "Anlage zur Melancholie"⁵³ auf ein Strukturprinzip im Werk Scheffels. Die Melancholie bleibt bei ihrem totalen Anspruch als Lebensprinzip naturgemäß nicht auf eine menschliche Eigenschaft beschränkt.

In seinen Reisebildern spricht Scheffel mehrfach von der "Melancholie der Gegend" (VII,60):

"Der Fels starrt ihn an, [...] - er verfällt auch aufs Bärokke und treibt Unsinn, steckt seinen Hut auf eine Stange, läßt einen Tell seinem Sohn den Apfel vom Kopf schießen - [...] Man nenne das Menlancholie, man nenne es Katzenjammer - aber man spreche nicht von Despotismus oder Tyranniei." (VII,61)

In der Figur des Landvogts Geßler aus Schillers *Wilhelm Tell*, auf den hier angespielt ist, bleibt die Melancholie noch im Grenzbereich von Politik und Poesie. In einem nächsten Schritt kann dann die Melancholie sehr weit von politischen Ereignissen abgezogen und sogar auf die unbelebte Natur übertragen werden. Das zeigt, zwar in sich schon wieder ironisch, die Episode über einen Felsblock in einer wilden Schlucht:

"Ich bin überzeugt, daß dieselben Ursachen, die den germanischen Menschen in seiner Teufelsnatur zu Geßlerschen Taten trieben, auch den Fels in die Tiefe stürzten. Die Melancholie wirkt sehr gewaltig. [...] Er seufzt schweigend, löst sich los von seinen Banden und stürzt sich - ein Opfer der Melancholie - talabwärts, und hat er etwa das Heidekraut erdrückt, oder sprudelt das Reußwasser nach wie vor höhnisch an ihm vorüber, so bricht das alte Herz und stirbt." (VII,62)

An der Natur werden menschliche Verhaltensmechanismen ablesbar, die man nur auf eine erkenntnistheoretisch ernsthaftes Ebene zu

heben braucht, um sich an Stifters "sanftes Gesetz" in seiner Vorrede zu den *Bunten Steinen* von 1853 erinnert zu fühlen.

Freilich liegen Scheffel so bewußte Ausdeutungen fern. Ironie und Selbstironie entsprechen eher der Stillage, in der sich sein Humor ausprägt. In der Zueignung zum *Trompeter* wundert sich der Wirt Don Pagano über seinen dichtenden Gast. Dieser kommt ihm als ein "sonderbarer / Kauz und sonderbar sein Handwerk" vor (I,3). Für den Wirt als poetisch Unverständigen fallen Unvernünftigkeit und Nutzlosigkeit, Irrsinn und Dichterberuf nicht nur syntaktisch zusammen. Der Erzähler läßt diese Ansicht nicht nur unwidersprochen, sondern scheint sie sogar zu akzeptieren:

"Also sprach er.- Dieser Fremde
War ich selber;" (I,3)

Als Figur, an der sich Ironie und Selbstironie bis zur Parodie des Dichterstandes brechen, fungiert im *Trompeter* der Kater Hiddigeigei. Er besitzt nicht nur dichterische Originalität und ein übersteigertes Selbstwertgefühl als eine "selbstbewußte, epische Charakterkatze" (I,5). Er dichtet auch als verkörperte Parodie selber Parodien, in denen die Kritik der zeitgenössischen Literaturproduktion zum Gegenstand des Dichtens werden kann. Für das Verständnis der Funktion dieses Katers kann ein Vergleich mit Scheffels Vorbild und literarischen Parallelgestalten nützlich sein, man denke an Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797), an E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21) und an Gottfried Kellers *Spiegel, das Kätzchen* (1856). Während Hoffmanns Kater Murr mit seinem gescheiterten Bildungsgang gleichwertig neben den genialisch-romantischen Musiker Kreisler zu stehen kommt⁵⁴, dient Scheffels Kater Hiddigeigei nur als parodistische Kontrastfigur zur Rolle des Dichters selbst. Die Eigenständigkeit der Katzenfigur, man denke an Kellers Kätzchen Spiegel, wo die Geschichte ebenfalls um der Titelgestalt willen erzählt wird, ist bei Scheffel aufgegeben. Dichter und Kater schleichen einsam auf dem Dach hin und her; der Kater wertet wie der Dichter die menschliche Dichtung als Katzenjammer. Hinter der ironischen Tiermaske steigert sich die Polemik gegen die Menschen insgesamt zu beißender Schärfe. Enthalten doch die Katerlieder des *Trompeter* eine Parodie der

menschlichen Welt, deren Eigenheiten nur locker in die Welt der Katzen transponiert worden sind⁵⁵. Auch Scheffels dichtender Kater schwärmt "für das Wahre und Gute und Schöne" und lernt "die Welt verachten" (I,152); die "Menschheit" gilt ihm als ein "harmlos Volk" (I,153). Doch im Unterschied zum Kater Murr bleibt Hiddigeigeis Persönlichkeitsstruktur und seine Biographie außer Betracht. In der Verachtung des Mittelmäßigen und der Tendenz zum Verstummen ist Scheffels Position, wenn auch in parodistischer Verzerrung, aufgenommen (I,156f). In den Liedern Hiddigeigeis wird das Dichterische so ins Egozentrische gewendet, daß die Katerfigur hinter der Dichterrolle des Sänger-Ichs vollständig verschwindet:

"Eigner Sang erfreut den Biedern,
Denn die Kunst ging längst ins Breite,
Seinen Hausbedarf an Liedern
Schafft ein jeder selbst sich heute.

Drum der Dichtung leichte Schwingen
Streb't auch ich mir anzueignen;
Wer wagt's, den Beruf zum Singen
Einem Kater abzuleugnen?

Und es kommt mich minder teuer,
Als zur Buchhandlung zu laufen
Und der andern matt' Geleier
Fein in Goldschnitt einzukaufen." (I,150)

Der "Beruf zum Singen" des Katers ist nirgends ernst gemeint, wenn er Katzenmusik und Dichtung in einen Topf wirft. Die lyrische Produktion auf sich selbst zu beschränken, für "seinen Hausgebrauch" zu dichten, entspricht nicht schlecht der Gebrauchspoesie innerhalb der zeitgenössischen Lyrikproduktion. Wenn diese Lyrik "ins Breite" geht, so bezieht sie sich als veröffentlichte Literatur nur noch auf sich selbst: ein beliebig steigerbares Mengenwachstum tritt der Funktionsänderung der Lyrik als Verbrauchsgegenstand zur Seite. Hiddigeigeis Spott gegen das "matt' Geleier" und den "Goldschnitt" sucht eine zweite, wenn man so will konstruktive Seite im Katerlied selbst als Beispiel für neues unverbrauchtes Dichten, das dann allerdings ein parodistisches und parodierendes sein muß.

An diesem Punkt ist die Differenz zur realistischen Erzählkunst ganz offensichtlich. Während etwa in Kellers *Spiegel, das Kätzchen* ein "Märchen" in mittlerer Stillage mit gedämpftem

Humor um seiner selbst willen "erzählt" wird, tritt Scheffels Kater als Randfigur, stellvertretend für die niedere Stilebene, aus dem Versepos heraus. Die Rollensprache Hiddigeigeis bleibt auf Dichterbetrachtungen außerhalb des Handlungsablaufs beschränkt. Die vorrealistische Stilmischung des *Trompeter* hindert noch die epische Integration von Katerfigur und Dichterbewußtsein in die erzählte Fiktion.

IV. DICHTER UND POLITIK

1. Rhetorik und Mythos. Scheffels politisches Selbstverständnis

Scheffels politische Haltung gilt den Interpreten gern als eine für das Verständnis seines Werks nebenschäbliche Komponente. Scheffels Beteiligung an der deutschen Revolution von 1848 erscheint so als ein Mißgriff ohne weitere Folgen, sein verspätetes Bekenntnis zum Neuen Reich als Korrektur einer jugendlichen Verirrung. Ist Scheffel also ein unpolitischer, d. h. politisch uninteressierter und von den Zeitereignissen unbeeinflußter Dichter gewesen? Etliche uneindeutige politische Aussagen oder widersprüchliche Äußerungen mögen zu der Vermutung geführt haben, Scheffel habe die politischen Ereignisse nach 1848 "kühler" als leidenschaftlichere Naturen" verkraftet¹. Andererseits hat man Scheffels politisches Engagement mit ein paar Begriffen festzunageln versucht².

Die politischen Anschauungen des Studenten Scheffel im Vormärz hat sein Biograph Proelß zusammengefaßt. Danach war Scheffel

"Anhänger jener liberalen Partei in Baden, welche damals ohne revolutionäre Gelüste und auf friedlichem Wege im Sinne vernunftgemäßer Freiheit ein geordnetes Verfassungsleben und die Wiederherstellung eines nach außen mächtigen deutschen Reiches erstrebte." (3)

Die beschönigende Tendenz dieser Deutung aus der Zeit des Kaiserreichs ist deutlich. Sie wäre genauso einfach zu widerlegen durch einen Brief Scheffels an seinen Studienfreund Friedrich Eggers in Berlin, in dem Scheffel einen Vormärzradikalen empfiehlt, dieser sei "ein durchaus tüchtiger Bursche und trotz seines Adels auf der äußersten Linken stehend"⁴.

Geht man indes auf Scheffels erste "journalistisch-politische Äußerung" in einem Flugblatt vom März 1848 zurück⁵, so klärt sich das Bild etwas. Die Verfasser dieses Blattes wenden sich im Zusammenhang der Paulskirchendiskussion gegen den Plan, dem König von Preußen die Führungsrolle in Deutschland zuzugestehen. Vom Absolutismus, der Regierungsform von Gottes Gnaden, spricht Scheffel als "von einem romantischen Phantom"⁶, bezieht also seine politische Kritik zurück auf seine Kunstkritik!

"Die gerechten und wahrlich nicht unbescheiden vorgetragenen Volkswünsche"⁷ scheinen ein demokratisches Prinzip auf den Schild zu heben, wenn dem preußischen König das Vetorecht gegen das Nationalparlament abgestritten wird. Die Trennung, die Scheffel zwischen preußischem König und preußischem Volk ("Kein Deutschland ohne Preußen") macht, weist auf die Struktur seiner politischen Zielvorstellungen hin: der "Kampf gegen den Absolutismus"⁸ bleibt im Grunde der 'Romantik' verhaftet, gegen deren partikularistische Relikte Scheffel sich wendet. Noch fallen - nicht nur in Scheffels jugendlicher Begeisterung - in jenen Tagen die nationale Einheit und die freiheitlichen Verfassungsvorstellungen zusammen. Als Scheffel in die direkte Nähe des Geschehens gerät, entsteht bei ihm sofort eine gewisse Skepsis gegen das Frankfurter Honoratiorenparlament, dessen freiheitlicher Auftrag immer mehr in ein legalistisches Fahrwasser gerät. Im seit März 1848 tagenden Frankfurter Vorparlament hatte Scheffel sogar schon republikanische Forderungen verwirklicht gesehen, wie er an seinen Vater am 5. April 1848 von Frankfurt aus schreibt:

"Die Versammlung hat mich übrigens nicht ganz befriedigt; sie war ja ihrer ganzen Zusammensetzung nach eine entschieden revolutionäre, und doch hat sie so erschrecklich gesetzlich getan, [...]. So viel ist mir hier klar geworden, daß die Republik unsere Zukunft sein muß; die republikanische Partei wird wohl im Anfang auch noch einen konstitutionellen Kaiser herausdoktern und doktrinieren, allein alle hier waren darin einig, daß von jetzt an der neue Staat nur auf demokratischer Basis aufgebaut werden könne, ob die Republik schon heute proklamiert werden solle oder abgewartet." (9)

Dieser Verbalradikalismus mit seinem Traum einer "Republik als unserer Zukunft im Herzen"¹⁰ bestimmt denn auch die Art, wie Scheffel Hecker einschätzt, als dieser noch nicht das Haupt der Frankfurter Demokraten, sondern oppositioneller Abgeordneter der zweiten badischen Kammer war:

"Auf der äußersten Linken, eigentlich als selbständige Partei, steht ganz allein der Abgeordnete Hecker. Er ist der Löwe der Opposition, aber zugleich schon über die sonstige Opposition hinausgeschritten. Er will alle die Fragen, die das Programm unserer politischen und sozialen Zukunft bilden, ohne Rückhalt, ohne Scheu vor Hindernissen im gegenwärtigen Staatsleben realisiert wissen; - geht's nicht, so soll's brechen. [...]. Er ist wie von der Umgestaltung der politischen, so auch von der sozialen Zustände lebendig

durchdrungen; darum ist er von der ganzen Kammer allein der Mann des *vierten Standes*; [...]. - Hecker ist durch und durch Republikaner und sieht im konstitutionellen Staat nur den Übergang zur reinen Demokratie, darum und wegen seiner sozialen Richtung steht er öfter, wenn's auch in der Kammer nicht gerade hervortritt, im Widerspruch mit dem mehr doktrinären Konstitutionalismus der übrigen Opposition und deren Organ *Der Deutschen Zeitung* (11).

Diese republikanisch-demokratischen Anschauungen des frühen Scheffel gelten allerdings mit gewissen Einschränkungen¹². Zwar heißt es bei Scheffel: "Das konstitutionelle Königtum ist eine Fiktion"¹³, der Konstitutionalismus wird also in die Nähe der abgelehnten Romantik gestellt; doch die Republik an dessen Stelle bleibt ebenfalls eine romantische Fiktion, die mit der republikanischen Unreife des Volkes begründet wird:

"Die Republik muß erst geistiges Eigentum des ganzen Volkes werden, ehe sie real und wirklich werden kann. [...]. Vom Polizeistaat plumpt man nicht auf einmal in die Republik hinein." (14)

So wie sich Scheffel im Literarischen gegen die Romantik abgrenzt, so auch in seinen politischen Vorstellungen: sowohl der politische als auch der poetische Realismus Scheffels bleiben aber auf programmatische Äußerungen beschränkt.

Daß sich Scheffel schon im Vorfeld der Frankfurter Verfassungsdiskussionen von der Position der Demokraten und Republikaner immer mehr absetzt, hat er selbst mit dem Verhalten der 'Radikalen' begründet:

"Meine Zuneigung zu einer demokratischen und freien Gestaltung unserer Zustände und mein Haß gegen alle Romantik in der Politik kommen nur der tiefen sittlichen Indignation gegen die Herren gleich, die sich auch als Apostel der Freiheit stempeln wollen, denen sie aber nicht im Herzen, sondern im Magen sitzt!" (15)

Tritt so der postulierte Realismus (des Magens) gegen den Idealismus (des Herzens) zurück, wenn es ernst wird, so bleibt doch genügend ideales Denken übrig, wenn es gilt, die nationale Einheit zu propagieren:

"An der Revolution in Baden habe ich keinen Anteil genommen, nicht weil ich keine Revolution wünschte, sondern weil ich eine ganz andere Organisation des deutschen Reichsverfassungskampfs anstrebte, und weil ich mit dem Neckarbundsgesindel, welches bei uns im Namen der deutschen Freiheit sein Schindluder trieb, nichts gemein haben wollte.

Nach meiner Ansicht mußte eine irgend über den Horizont unserer kleinen Lumpenblätter hinausreichende Politik dahin zielen, die 28 verfassungstreuen Regierungen waffen- und kampfbereit zu machen; den inneren Hader ruhen zu lassen, als Ersatz[!] dagegen von der Regierung die Rüstung der ungeheuren und frischen Volkskräfte zum Kampf gegen den Absolutismus verlangen. Und das war ziemlich im Zuge. Ich habe, eh' es bei uns losging, nicht in den Bierkneipen gewühlt, sondern in gebildeteren Kreisen; - alles betrachtete Preußen als unsern natürlichen Feind, - und im Bund mit Württemberg, Hessen p.p. hätten wir mit den Pickelhauben noch ein Wort reden können." (16)

In der Rückschau nach dem Sieg der Reaktion unter preußischer Führung taucht die Komik als umgekehrte Form von Scheffels innerer Melancholie wieder auf, nicht ausdrücklich genannt, aber als rhetorisches Mittel verkleidet, das gegen die politische Enttäuschung gesetzt werden kann. Interessant bleibt, daß sich die politischen Anschauungen in die literarische Darstellungsform fast unmerklich umwandeln: der programmatisch-realistische Griff auf die "frischen Volkskräfte" gibt davon ebenso Zeugnis wie der burschikose Ton, mit dem über politische Ereignisse gesprochen wird ("Schindluder").

Die Tätigkeit Scheffels als Gesandtschaftssekretär des Staatsrechters Karl Theodor Welcker, des liberalen Abgeordneten in Baden und Mitherausgebers des berühmten *Staatslexikons*, des Bundestagsgesandten und Abgeordneten der Frankfurter Paulskirche, wollen wir nicht so stillschweigend übergehen wie vorgeschlagen¹⁷. Gerade an der Parallelle zu Welckers direkter politischer Einflußnahme lassen sich Scheffels politisch-rhetorische Bekundungen verdeutlichen. Die Schwierigkeiten Welckers als Mitglied des 'revolutionären' Vorparlaments wie zugleich als Delegierter am 'reaktionären' Bundestag sind dargestellt¹⁸. In Welcker spiegelt sich vielleicht noch ausgeprägter als in anderen Liberalen das Dilemma des Konstitutionalismus. Als Vorkämpfer der badischen Opposition im Landtag und als Fürsprecher der Souveränitätsrechte des Volkes läßt sich Welcker im Jahre 1848 von der verstörten Regierung für den reaktionären Bundestag in Dienst nehmen. Man hat diesen und andere Gesinnungswechsel als die "Biegsamkeit der Grundbegriffe" interpretieren wollen¹⁹. Doch ist Welckers Abrücken von revolutionär-demokratischen Vorstellungen stellvertretend für den Liberalismus zu sehen: die 'Radikalen' gelten als gefährlicher als die Reaktion der alten

Mächte. Außerdem gilt ihm der wenn auch reaktionäre Bundestag als das einzige funktionierende gesamtdeutsche Organ. Sich unter diesem Vorbehalt für die antinationalen Zwecke des Partikularismus einspannen zu lassen, hat Welcker anscheinend in Kauf genommen. Von Seiten der schwankenden Regierungen wird er ganz bewußt für die Sache des Ancien Regime benutzt, um der Revolution die antimonarchische Spitze zu nehmen und ihre Energien auf das nationale Einigungswerk abzulenken. Eine solche Integration des gemäßigten Gegners zur Abwehr der radikaleren, um die demokratische Bewegung zu spalten, propagiert der badische Außenminister:

"Ein populärer Name gilt jetzt alles. Darum erwähle man Männer, die sich Gehör in Deutschland verschaffen können, zu Bundestagsgesandten! Mögen sie früher geredet und geschrieben haben, was sie wollen, wenn sie nur von Grund der Seele deutsch sind, Kenntnisse haben und gut geartet sind. Sie werden andere Männer werden, sobald sie als Organe der Regierung mitzuwirken haben. Dann wird der Zauberschlag vollbracht sein, und das deutsche Volk sich wieder mit Vertrauen um die *Bundeslade* scharen.- Welcker ist ein solcher populärer Mann. Er hängt mit Leib und Seele an Deutschland und ist durch und durch bundesstaatlich gesinnt, ein Mann, der weiß, daß Recht und Gesetzlichkeit die Grundlage der Freiheit ist." (20)

Es fällt daher ein eigenständliches Licht auch auf Scheffel, wenn er gerade jetzt "Gesandtschaftsattaché" Welckers am Deutschen Bundestag wird²¹. Welckers Gesinnungswandlungen und die des Liberalismus sind aber noch nicht zu Ende. Als heftiger Gegner eines erblichen Kaisertums und als eifriger Verfechter einer großdeutschen Einigungslösung wendet sich Welcker, als Österreich sich eine Verfassung oktroyiert, von seinen Auffassungen urplötzlich ab. Noch "während der Nacht" ändert er seine Meinung und stellt am nächsten Morgen in der Nationalversammlung persönlich den Antrag,

"die ganze Verfassung, wie sie nach geendigter erster Lesung mit den Zusätzen der Regierung vorliegt, ein bloc anzunehmen und dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen die Kaiserkrone anzubieten." (22)

Spätestens an dieser Stelle beginnen die politischen Ansichten zwischen Welcker und Scheffel zu differieren. Trotz seiner Verehrung der Person Welckers bekundet Scheffel diese Divergenz eindeutig:

"In Frankfurt hab ich manches von parlamentarischen Kämpfen miterlebt, und von dem wackern alten Welcker, wiewohl meine politische Ansicht nicht mit der seinigen Hand in Hand geht, viel gelernt." (23)

Auf Betreiben Welckers, doch mit dem inneren Vorbehalt, "keinem Menschen etwas davon mitzuteilen"²⁴, hatte Scheffel nach bestandenem Doktorexamen die Redaktion der nationalen und fortschrittlichen, aber antiradikalen *Vaterländischen Blätter für Baden* übernommen. Scheffel wird dort Chefredakteur mit der Absicht, "mein Scherflein zur politischen Verständigung beizutragen"²⁵. Es ist festgestellt worden, daß Scheffel sich dabei stark dem Einfluß seines Freundes Ludwig Häusser, eines überzeugten Anhängers der kleindeutschen Partei, angepaßt hat²⁶. Scheffels politische Leitartikel in dieser Zeitung, die nach dem ersten Jahrgang eingegangen ist, kreisen vor allem um die Frage nach dem Oberhaupt des neu zu gründenden deutschen Reiches, namentlich, ob der König von Preußen dazu geeignet ist (X,7ff). Dieser wird ganz als konstitutioneller Monarch begriffen, der seine Wahl zum Reichsoberhaupt als Ausdruck der Volkssouveränität gar nicht ablehnen dürfe und könne. Trotz der Enttäuschung über die tatsächlich erfolgte Ablehnung bleibt die Drohung erhalten, die Revolution mit dem Endziel einer Republik können weitergehen. In der Verbindung von "Einheit und Freiheit der Nation" sieht Scheffel den Kompromiß, bei dem die gemäßigte, d. h. die konservativ-konstitutionelle Partei gesiegt und ihren Teil der Forderungen durchgesetzt hat:

"die Rechte hat bei der Erbauung der Spitze der Reichsverfassung den Sieg davon getragen und ihren erblichen Kaiser durchgesetzt; die Linke hat zu demokratischen Grundlagen der Verfassung manchen wichtigen Quaderstein herbeigeschafft." (X,22)

Das höchste Ziel ist jetzt für Scheffel die nationale Einheit; wo es um eine freiheitliche Verfassungsdiskussion geht, bleibt sie nebulös und rhetorisch ("manch wichtigen Quaderstein"). An dieser Stelle entsteht der politische Mythos, die nationale Einheit sei das einzige Ziel der Bewegung von 1848 gewesen. Die Alternativen der Märzrevolution heißen für Scheffel nun nicht mehr "Monarchie oder Republik, sondern deutsches Parlament oder Republik" (X,34)! Der Zusammentritt der Nationalversammlung wird nachträglich im Sinn dieser politischen Mythsbildung aus-

schließlich national interpretiert:

"Darum ging auch aus dem einmütigen Willen des deutschen Volkes die Nationalversammlung hervor, die zu Frankfurt tagt, der Ausdruck der angestrebten Einheit, und das Volk gab ihr die Aufgabe, die Verfassung für das künftige Deutschland zu schaffen und uns frei und kräftig zu machen." (X,68)

Der Einheitsbestrebung nach innen, der die freiheitliche Komponenten abhanden gekommen ist, folgt der Nationalismus nach außen auf dem Fuß. Jetzt geht es nur mehr um Deutschlands Stellung in der Welt: "die Hauptsache ist, daß wir nach außen unsere gebührende Stellung erringen, dann kommt das weitere von selbst" (X, 69). Mit der erreichten nationalen Einheit sollen sich dann alle anderen Probleme von alleine lösen: "so ist damit auch unvermerkt und ohne allen Lärm auf Rednertribünen oder Volksversammlungen ein Teil der sogenannten sozialen Fragen gelöst" (X,69).

Solchermaßen ist es nur konsequent, wenn sich Scheffel gegen weitergehende soziale Veränderungsversuche und gegen die dilettantischen Umsturzpläne seines ehemaligen Verbindungsbruders Karl Blind zur Wehr setzt:

"Das sind meistenteils Leute, die den ganzen Charakter der Märzrevolution verkehren, die von der nationalen Seite derselben nichts wissen oder nichts wissen wollen und meinen, mit dem einseitigen Geschrei nach Freiheit und abermals Freiheit und nach Abschaffung von allem, was abzuschaffen ist und von einigem weiteren sei uns allein geholfen. (X,69)

Folgerichtig steht Scheffel im Mai 1849 beim Ausbruch dieser Umsturzversuche auf der Seite der Bürgerwehr, die an der Niederschlagung der Aufstände maßgeblichen Anteil hat:

"in der Nacht vom 13. Mai war ich als Bürgerwehrmann im Zeughaus und habe etwas Pulver und Blei gegen die Mitbegründer der neuen Zustände verschossen. Wie aber der Landesausschuß einrückte und die neue Wirtschaft anfing, fühlte ich mich zu souverän, um mich von Blind, Steinmetz, Stay beherrschen zu lassen, oder für sie Soldat zu werden; packte daher meine Reisetasche und nahm meine Mappe und ging fort." (27)

An den Mythos einer nationalen Erhebung, den die Reaktion abgewürgt hat, heftet sich sogleich die rhetorische Floskel des Rückzugs, der auch ein poetischer ist. Weil Scheffel den Glauben an die "Poesie der Revolution" verloren hat²⁸, zieht er sich zurück. Der Mythos aber bleibt erhalten. Verwandelt in Gestalt eines literarischen Kulturpessimismus feiert er Auferstehung in

Scheffels kulturhistorischer Studie *Aus dem Hauensteiner Schwarzwald* von 1852. Die politische Unfähigkeit und der begrenzte Horizont der Schwarzwaldbauern werden zu erstrebenswerten Qualitäten:

"der Mechanismus des konstitutionellen Systems, wo nicht seine /des Bauern/ Interessen, sein Stand als solcher repräsentiert sind, ist ihm fremd." (VII,170)

Nicht nur, "daß der Hauensteiner zu den revolutionären Bewegungen in Baden sich durchaus negativ verhält"; der Verfasser Scheffel findet das sogar "erklärlich" (VII,171). Dem Leser bleibt dann nur noch übrig, "über das Verhältnis bäuerlicher Reaktion zur Revolution die geeigneten Glossen zu machen" (VII, 171). Die bäuerlichen Revolutionen unterscheiden sich grundlegend von den bürgerlichen:

"Der Bauer, wenn er störrisch wird, revolutioniert immer nur nach rückwärts, d. h. er will auf einen Zustand zurückgehen, der vor dem jetzigen, ihm unbequemsten vorhanden war, [...] er will die gute alte Zeit, während er für moderne Prinzipien keine Hand röhrt." (VII,185)

Diese Bauernrevolutionen legitimieren gleichzeitig Scheffels Kulturkonservatismus und sind deshalb so interessant, weil sich an ihnen angeblich die allgemeine Geschichtsentwicklung ablesen läßt: "So geht die Bauernhistorie ihren eigenen Gang, unabhängig von der Weltgeschichte im großen" (VII,189). Freilich ist dafür eine dialektische Umkehrung nötig: in der Monumentalisierung dieser Bauernmentalität lebt der politische Mythos Scheffels kulturkritisch fort.

In dieser Perspektive auf untere Schichten, die in solchen Äußerungen des Großbürgers Scheffel durchscheint, ist ein beträchtliches Stück politischer Rhetorik enthalten. Diesen Antrieb, politische und soziale Fragestellungen rhetorisch anzugehen, hatte schon der jugendliche Scheffel. Der 20jährige schreibt an seine Mutter als Student aus Berlin:

"Alles ist im Festtagsschmuck, und die Sonne scheint darauf, als gäb es gar kein Elend. Wenn man aber die Berichte über das Umsichgreifen von Armut, Verbrechen und Prostitution in Berlin liest, wonach man ungefähr 100 000 Leute als vollständig bankerotten Teil der Berliner Gesellschaft bezeichnen kann, welcher lebt ohne zu wissen, wie er in der nächsten Woche seinen Unterhalt haben wird, da sieht sich die Sache mit andern Augen an." (29)

Die heftige Sozialkritik und Großstadtfeindlichkeit bleibt nicht bloß sehr global und wirkt recht hilflos. In ihr steckt auch eine sprachliche Stilisierung ins Dramatische. Tonfall und Rhetorik machen zwar deutlich, wie fern dem in materieller Sicherheit lebenden Bürgersohn Scheffel solche Probleme im Grunde stehen. Sein Anliegen ist ihm dennoch ein soziales, wenn auch im Umkreis literarischer Erfahrungen - man denke an die zahllosen Verarbeitungen des schlesischen Weberaufstands von 1844 oder an Bettina von Arnims aufsehenerregende Schrift *Dies Buch gehört dem König!*

In gleicher Weise ruhen Scheffels politische Wunschvorstellungen auf literarischen Vorgaben auf, in denen politische Rhetorik und Geschichtsmythos verknüpft sind. Als Beispiel hierfür kann das Gedicht "Frommer Wunsch" von 1846 dienen:

"Hoch oben im Kyffhäuser ruht
Der Kaiser festgebannt,
Und mit ihm in der Tiefe schläft
Noch schier das ganze Land.

Noch fliegen, die einst hier gekrächzt,
Die Raben überall
Und müh'n sich als Nachtwächter ab
Gen jeden Sonnenstrahl.

Als ich des Berges Höh' erklomm,
Da war's gar still rungsum,
Und wie ich nach dem Kaiser rief,
Der Kaiser, der blieb stumm.

Ach, hätt' ein Riesenhorn ich hier,
Wie's nie ein Ochse trug,
Dann blies ich unaufhörlich fort
Mit vollem Atemzug.

Ach, könnt' ich wie der Kriegsgott Mars
Stark wie zehntausend schrei'n,
Dann schrie' ich nimmermüden Munds
Von hier ins Land hinein.

Ein mancher Schläfer würde dann
Vom Schlummer aufgeschreckt.
Der alte Rotbart selber würd'
Am End' noch aufgeweckt.

Und wären sie versammelt all
Die Schläfer ringsumher:
Dann wollt' ich, daß ich Flügel hätt'
Und eine Lerche wär'!

Dann flög' mit schmetterndem Gesang
 Dem Zuge ich voran
 Und kündete dem Vaterland
 Des Tags Erwachen an!" (IX,36f)

Die Barbarossasage, wie sie spätestens seit den Befreiungskriegen in der politischen Lyrik zum nationalen Mythos geworden war, ist offensichtlich ein weiteres Mal zur Vorlage politischen Wunschdenkens herangezogen worden. Friedrich Rückert, Ferdinand Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Georg Herwegh, Ernst Moritz Arndt und Emanuel Geibel, um nur die bekanntesten zu nennen, sind Scheffel mit Gedichten zu diesem Stoff vorangegangen³⁰.

Scheffels Rekurs auf die Barbarossasage baut aus der politischen Vormärzlyrik eine Aura aus Versatzstücken auf. Die Initiative ergreift sogleich ein lyrisches Ich, das im Gegensatz zum schlafenden Kaiser vor Aktivität strotzt. Diese Initiative beschränkt sich jedoch auf einen einzigen Ton: "Ach, könnt' ich", dessen konjunktivische Aussagen auch inhaltlich irreal bleiben. Diese Äußerungen überspielen schon mit der dritten Strophe die Symbolfunktion Barbarossas: als Aussagen sind sie nicht nur laut, sondern auch pathetisch³¹. Der Herold wird schließlich zum Kaiserrufer und zugleich zum Kriegsrufer ("Kriegsgott Mars"). Erst die letzte Strophe kündigt das Ziel dieses Rufens an; sie verweist auf eine metaphorische Dichotomie von Tag und Nacht, deren Endpunkt der Sprecher setzt. Sein Wunsch "Des Tags Erwachen" zeigt, wie undeutlich dieses Sprechen ist. Erst von da her entpuppt sich der Titel des Gedichts als vielsagend und sich selbstdeutend: der Wunsch bleibt metaphorisch ausgegeben und rhetorisch so stark an literarische Traditionen gebunden, daß die Aussage dahinter verschwindet.

Scheffels politische Gedichte der Vormärzzeit lassen in der Aufnahme des Mythos und seiner rhetorischen Präsentation wenigstens den politischen Hintergrund erahnen, der sich aber auf verhülltere Weise literarisch niederschlagen kann:

"Ich bin oft so herzlich froh, daß hinter der Gedankenwelt von 1848 auch noch eine andere liegt, in der es, bei der Erinnerung, die gar oft jetzt über mich kommt, hellauf tönt mit Sang und Klang und frischem Jugendleben." (32)

Rechnet man mit einer solchermaßen vom Politischen gereinigten

Lyrik, dann bleiben politische Inhalte nur noch mit Mühe aus historischen oder exotischen Motiven zu entschlüsseln. Anastasios der Byzantiner singt in der *Frau Aventiure* einen "Trauergesang um die Eroberung Konstantinopels durch die lateinischen Kreuzfahrer i. J. 1204" (III, 86-89): die im historischen Bereich angesiedelte Zeitkritik des 1859 entstandenen Gedichts ("Neue Ära" in Preußen!) läßt den aktuellen politischen Bezug eigentlich nur noch durch die Zugehörigkeit zum Zyklus der *Frau Aventiure* durchscheinen. Aber auch dann ist jeder Zeitbezug noch extrem verborgen. Eine Kritik an der Reaktionsmentalität und der Zensur sind fast nicht mehr zu erkennen:

"Kirchhofstill war's in den Landen,
Der Erfolg galt für das Recht;
Stummer Dienst war nur gelitten,
Freien Sinn schlug Haft und Bann,
Wer nicht Sklave, nicht verschritten,
Galt nicht für den rechten Mann." (III, 88)

2. Der ewige Student. Von der Burschenschaft zum Stammtisch

Man könnte nun leicht auf den Gedanken kommen, an Scheffels Burschenschafts- und Studentenliedern seine politischen Kommentare direkt abzulesen. Dies ist aber nur in beschränktem Maß legitim. Man hat nämlich dabei im Auge zu behalten, daß gerade die aussagekräftigsten und politisch scheinbar aufschlußreichsten Lieder erst weit *nach* Scheffels Studentenzeit und oft noch viel später aus der Erinnerung verfaßt worden sind³³. Diese Endfassungen gehen allerdings meist auf Entwürfe, lose Blätter oder mündliche Vorformen der Studentenzeit zurück. Das Gedicht "Der Ichthyosaurus", das erst 1854 veröffentlicht wird, aber einer früheren Entstehungsepoke aus Scheffels Studentenzeit entstammt, lebt aus der Inadäquanz von naturwissenschaftlichen Fachbegriffen und forschem Studentenjargon, oft in den Reimverbindungen:

"Es rauscht in den Schachtelhalmen,
Verdächtig leuchtet das Meer,
Da schwimmt mit Tränen im Auge
Ein Ichthyosaurus daher.

Ihn jammert der Zeiten Verderbnis,
 Denn ein sehr bedenklicher Ton
 War neuerlich eingerissen
 In der Liasformation:

'Der Plesiosaurus, der Alte,
 Er jubelt in Saus und Braus,
 Der Pterodactylus selber
 Flog neulich betrunken nach Haus.

Der Jguanodon, der Lümmel,
 Wird frecher zu jeglicher Frist,
 Schon hat er am hellen Tage
 Die Ichthyosaura geküßt.

Mir ahnt eine Weltkatastrophe,
 So kann es ja länger nicht gähn:
 Was soll aus dem Lias noch werden,
 Wenn solche Dinge geschehn?'

So klagte der Ichthyosaurus,
 Da ward es ihm kreidig zumut;
 Sein letzter Seufzer verhallte
 Im Qualmen und Zischen der Flut.

Es starb zu derselbigen Stunde
 Die ganze Saurierei,
 Sie kamen zu tief in die Kreise,
 Da war es natürlich vorbei.

Und der uns hat gesungen
 Dies petrefaktische Lied,
 Der fand's als fossiles Albumblatt
 Auf einem Kropolith." (IV, 10f)

Die komische Wirkung fast schon als Sprachparodie entsteht durch die Verlagerung der Erzählperspektive in ein vermenslichtes Tier der Vorzeit, das sich 'kritisch' mit seiner eigenen Urzeit-Gegenwart auseinandersetzt. Die naturwissenschaftliche Fortschrittsgläubigkeit des 19. Jahrhunderts wird im Ichthyosaurus und seinem Kulturpessimismus parodiert. Das faktische Aussterben der Saurier unterlegt dem sprechenden Vorzeilebewesen ein ironisiertes Endzeitgerde. Da in ihm der ernsthafte Gegenstand der Naturgeschichte und die stilistisch unpassende Behandlung auseinanderdriften, entsteht ein studentisches Ulklied. Sein Gebrauchswert liegt in der Identifikationsmöglichkeit des Sängers/Lesers begründet. Denn der an und für sich sinnlose Inhalt des Sauriermonologs gewinnt erst in der Übertragung auf die Bedingungen des Studentenlebens einen Sinn. Studentische Sitten werden auf Urtiere übertragen (der

betrunkene Pterodactylus; der Juguanodon, der "am hellen Tage" küßt), beziehen sich jedoch über das Lied auf die studentische Sangesgemeinschaft zurück. Erst dort wird die Identifikation möglich. Die Kulturkritik des alten Ichthyosaurus geht vom Gegenbild des Studenten, von der Lebensform des Philisters aus. Der Pessimismus, der aus der Klage des philiströsen Urtiers spricht, findet sein Gegenstück in der studentischen Lebensform. Die lustige Ungeniertheit des parodierenden Liedes kann so zur positiven Antwort auf die pessimistisch gesehene Zeit werden.

Die wohl bekanntesten Studentenverse Scheffels von 1876(!), die Scheffels Studentenideologie komprimiert enthalten, zeigen freilich unter ihrer gezwungenen Heiterkeit die Brüchigkeit dieses Studentenideals an:

"Nicht rasten und nicht rosten,
Weisheit und Schönheit kosten,
Durst löschen, wenn er brennt,
Die Sorgen versingen mit Scherzen:
- Wer's kann, der bleibt im Herzen
Zeitlebens ein Student!" (IX, 195)

Hier verbinden sich alle Versatzstücke der Scheffelschen Dichtungsideologie mit dem Studentenlied: das ewige Wandern als Angst vor dem Festsitzen; Weisheit und Schönheit als Ideale, die jedoch nur gekostet und nicht genossen werden; der Alkohol und die humorige Poesie als Ausdruck der "Sorgen" und zugleich als Therapie gegen sie. Diese Konstituenten des Studentenlebens werden nun als Versatzstücke und zugleich auch als Regeln für das gesamte weitere Leben betrachtet ("zeitlebens"). Das Kennzeichen für ein echtes Studentsein ist kein sozialer Status oder ein Abschnitt im Leben des Bürgers, sondern liegt im Herzen beschlossen - eine grundlegende, vom Lebensalter unabhängige Eigenschaft! Auch wenn der Bürger selber zum Philster geworden ist, kann er sich innerlich weiterhin als Student fühlen. Die Einschränkung des Gedichts, daß es sich dabei um ein kaum erreichbares Ideal handelt, ist verräterisch, weil es den Wunschtraum des Spießbürgers als nicht realisierbar enthüllt: "Wer's kann"! Deshalb auch bilden die miteinander reimenden Verse nicht bloß zufällige Kombinationen, sondern verknüpfen tiefere Schichten des Scheffelschen Studentenbildes. So wie Weisheit und

Schönheit nur im "nicht rosten", also im Wandern begriffen werden können, genauso hängt die Sängerrolle am "Herzen" und "Scherzen", also am Humor. Die (kausale?) Verbindung von studentischem Leben und Trinkfreudigkeit liegt ebenso auf der Hand wie die Vermutung, daß sich das Studentsein "zeitlebens" nur in der Pflege eines studentischen Dursts manifestiert!

Scheffels politische Haltung dieser Zeit wäre dann nur an der engen Verknüpfung von studentischen und burschenschaftlichen Denkweisen mit der literarischen Formenwelt abzulesen. Es steht zu vermuten, daß die Verbindungen von Scheffels Dichtungen zu den politischen Ereignissen der Zeit über die studentische Rezeption, also ihren Gebrauchs- und Verbrauchszusammenhang laufen. Scheffels frühe Lyrik ist in ihrer Trinkfreude und Corpsverherrlichung auf spezifische Burschenschaftsgewohnheiten und Studentensitten ausgerichtet. Diese Rezeptionsbasis geht sicherlich, etwa in der *Gaudeamus*-Lyrik, in die Themen, die (mündliche) Vortragsform, den eigenartigen Humor und bis in die Sprachverwendung ein.

Für Scheffel definiert sich im Studentenleben wie in seinen Verbindungsmitgliedschaften³⁴ das Gegenbild zum Philister in zwei Richtungen: einmal hebt die hervorgekehrte Wissenschaftlichkeit den jungen Akademiker aus der Bürgermasse heraus, zum anderen führt er als Student einen bewußt dargebotenen unsoliden Lebenswandel mit "Ulk, Nachtwandel, Unfug usw."³⁵ Gerade dies letztere ist dabei oft zum Hauptkennzeichen des Studentischen geworden. Es ist also nur beschränkt ironisch gemeint, wenn Scheffel berichtet, einige Verbindungsbrüder betrachteten

"als Mittelpunkt und Hauptzweck der Verbindung bloß die Kneipe und die durch den vielseitigen Umgang daselbst hervorgebrachte Charakterausbildung." (36)

Der Kampf gegen den Typus des verhaßten Philisters bleibt jedoch das Kernstück des studentischen Verbindungslebens. Scheffel berichtet an Schwanitz über eine solche Zusammenkunft:

"Einer trat ganz pompös auf, sprach von der Herrlichkeit des wahren Studentenlebens und brachte ein Pereat allen Philistern. Dann kam die Definition ungefähr so: Philister aber ist jeder, der nicht weiß, was er will. Jeder, der etwas will, muß auch etwas Höheres, über ihm Stehendes wollen, und dies Höhere kann nichts anderes sein, als der Gott, wie wir ihn festhalten und glauben; - wer etwas anderes will, als diesen,

strebt nach etwas, das keinen Inhalt hat und unmöglich ist, er weiß also in Wirklichkeit nicht, was er will, ergo - - ! Dann wurde noch viel über deutsche Freiheit und Gemütlichkeit und Tapferkeit p.p. gepaukt." (37)

Die antiphiliströse Attitüde darf jedoch nicht darüber hinweg-täuschen, daß allen Korpsstudenten später selbst einmal das Schicksal des verhaßten Philisters winkt. Der Versuch, den Geist des studentischen Lebens in das bürgerliche Leben des Philister-tums hinüberzutragen, bestimmt deshalb auch die Intention der Studentenlieder Scheffels³⁸. Für den zum Philister gewordenen Korpsstudenten gibt es dann die Möglichkeit, in den Studenten-liedern Scheffels auch im bürgerlichen Leben noch die Erinne-rung zu bewahren und sich in ihrem Absingen weiterhin als Anti-Philister zu fühlen. Diese Rezeptionsgruppe und in ihrem Sog eine spezifische Schicht des akademisch gebildeten Bürgertums ist sicherlich für den Verkaufserfolg und die Gebrauchsfunktion der Scheffelgedichte von tragender Bedeutung³⁹.

Da Scheffels Studentenlieder ja erst nachträglich aus dieser liebgewordenen Erinnerung entstehen, bildet sich fast automa-tisch ein Kreislauf erinnerungsseliger Bestätigung zwischen Autor, Text und Leser. Die 'Gattung' des Abschiedslieds umfaßt dann im Abschied von der geliebten Stadt Heidelberg ungesagt auch das Ende der studentischen Lebensform. In der lyrisierenden Umgebung des berühmten "Alt Heidelberg, die feine" - es steht im Trompeten - wird dieser Zusammenhang deutlich:

"Alt Heidelberg, du feine,
Du Stadt an Ehren reich,
Am Neckar und am Rheine
Kein' andre kommt die gleich.

Stadt fröhlicher Gesellen,
An Weisheit schwer und Wein,
Klar ziehn des Stromes Wellen,
Blauäuglein blitzen drein.

Und kommt aus lindem Süden
Der Frühling übers Land,
So webt er dir aus Blüten
Ein schimmernd Brautgewand.

Auch mir stehst du geschrieben
Ins Herz gleich einer Braut,
Es klingt wie junges Lieben
Dein Name mir so traut.

Und stechen mich die Dornen,
 Und wird mir's drauß zu kahl,
 Geb' ich dem Roß die Spornen
 Und reit' ins Neckartal." (I,18)

Jung-Werner wird nämlich im Anschluß an dieses Lied dem Pfarrherrn von seinen juristischen Studien erzählen; zwei Seiten später folgt im gleichen Kontext die Geschichte vom trinkfreudigen Zwerg Perkeo; zum Vortrag seines Heidelberg-Lieds trinkt Werner zudem "Einen Schluck des roten Weines" (I,18). Die Beschreibung Heidelbergs stützt sich vorerst scheinbar auf rein topographische Tatsachen, als gelte es, einen gereimten Fremdenführer zu erstellen. Erst der Ich-Bezug der vorletzten Strophe macht deutlich, wofür die Stadt Heidelberg steht: als Ersatz für eine "Braut" und ein "junges Lieben". Gegen die stechenden "Dornen" und die feindliche Umwelt wird die Stadt und mit ihr die ungenannte Studentenerinnerung zum Objekt eines fluchtartigen Rückzugs.

In einem gattungstypologisch weniger eingebundenen Gedicht, dem "Abschiedslied des Unentwegten" von 1845 (IX,20f), wird dieser Hintergrund noch deutlicher. Im Abschiedsgesang des Korpsstudenten werden typisch studentische Haltungen und Eigenschaften syntaktisch an das politisch Oppositionelle gebunden:

"Ich ulk' nicht mehr in euch [=Straßen] herum,
 Stimm' nicht mehr die Marseillaise an
 [...] Was soll ich mit euch Kneipen allen?
 Vollendet sind ja schon die Wahlen,
 [...] Wo bei Billiard, Domino und Whist
 Die Opposition so tätig ist." (IX,20)

Erst im Abschied vom Studentenleben macht das Scheffelgedicht die politischen Implikationen sichtbar. Erst dort, im Kreislauf vom Bürger zum Bürger, wird das Ende und Ziel des Studentenlebens zugegeben:

"Bemoostes Sektionsmitglied zieh' ich aus,
 Behüt dich Gott, du Bürgerhaus,
 Vollendet ist mein Gelehrtenlauf,
 Jetzt geht der Student in den Bürger auf!" (IX,20)

Der *Engere Ausschuß* in Heidelberg ist deshalb biographisch wie literarisch wichtig nicht nur als Anreger und Rezipient für Scheffels Trink- und *Gaudeamus*-Lieder⁴⁰; er verkörpert geradezu

den Übergang der Studentenkneiperei in das Stammtischwesen des gesetzten Bürgers. Dieser *Engere* in jener Zeit war von seiner Zusammensetzung her nicht nur liberal-freiheitlich angehaucht, sondern hatte im Kern aus einer badischen 'Flüchtlingskolonie' von Enttäuschten und Resignierten nach 1848 bestanden⁴¹. "Die Gemeinsamkeit des Geschicks" und die "Ferienstimmung, welche bald über die Geister des Mißgeschicks die Oberhand gewann"⁴², umschreiben mit der Stimmung des Kreises zugleich die beiden wichtigsten Bestimmungen für Scheffels lyrische Produktion jener Tage.

In den Umkreis eines solchen Rezeptions- und Produktionszirkels läßt sich Scheffels Trinkphilosophie einordnen, allerdings nicht im Sinne einer literaturgeschichtlichen Typologie⁴³, sondern in ihrem Bezug zur politischen Situation. Die Lieder vom Rodenstein im *Gaudeamus* (IV,42-52) etwa deuten die Figur des Ritters um; das ritterliche Abenteuer wird ein immerwährendes Suchen nach neuen Trinkmöglichkeiten:

"Das ist der Herr von Rodenstein,
Auf Rheinwein will er pirschen." (IV,42)

Für den Ritter, der seine Besitzungen nach und nach vertrunken hat, ist das Trinken zum einzigen Lebensinhalt geworden. Das Trinken als Lebensbewältigung nach Enttäuschungen weitet sich zur Totalität; es kann im Singen von Trinkliedern zu einer unendlichen Kontinuität anwachsen, wie der "Und wieder"-Anschluß der Rodensteinlieder beweist. Ihre Nutzanwendung leiten diese Trinklieder daraus ab, daß der Rodensteiner sich zum nachahmenswerten Vorbild erhebt:

"Und alles, was im Odenwald
Sein' Durst noch nicht gestillt,
Das folgt ihm bald" (IV,49).

Schließlich wird sogar die Zeit selbst eine durstige: "Schon naht die durstige Maiweinzeit" (IV,51). Diese Trinkfröhlichkeit und die Kraftpose gegen das antialkoholische Philistertum legen den Verdacht nahe, daß zum adäquaten Verständnis der Gedichte neben der Kenntnis der Melodien auch die Aufführungssituation in einer angeheiterten Stimmung mitgedacht werden muß. Gleichermaßen gilt für die politischen Implikationen, die nur indirekt sichtbar werden, weil sie sich beispielsweise schon aus dem Selbst-

verständnis der Produktions- und Rezeptionsgemeinschaft des *Engeren* ergeben. Der politische Anachronismus des Rodensteiners

"O römisch Reich, du bist nicht mehr,
Doch reit' ich noch zu deiner Ehr!-
- Der Rodenstein zieht um." (IX,41)

bezieht noch am Rande die politische Diskussion um die Gestaltung des Reiches mit ein. Daß solches keinesfalls zu intensiv politisch interpretiert sein muß, belegt etwa der Nachweis, daß manches dieser Rodensteingedichte

"den Protest des Schmezer'schen Kreises [=Engeren] gegen die frühe Polizeistunde des strengen Polizeiregiments während jener reaktionären Epoche zu drastischem Ausdruck brachte." (44)

Scheffel hat noch ausführlicher, dann allerdings ohne die politische Anspielung, diese Trinkfreudigkeit zu einem 'philosophischen' System ausgeweitet. Im *7rompeter* erzählt Jung-Werner dem Pfarrherrn, er habe sich längere Zeit in Heidelberg bei seinem alten Freund Perkeo, "des Kurfürsts Hofnarr" (I,21), aufgehalten:

"Der hatt' aus des Lebens Stürmen
Zu kontemplativer Trinkung
Sich hieher zurückgezogen,
Und der Keller war Asyl ihm." (I,21)

Das Leben des Zerges Perkeo dreht sich um das große Heidelberger Faß. Es ist ihm ein "Wunder unsrer Tage", ein "Kunstwerk deutschen Denkens", es gilt ihm geradezu als Liebesersatz (I, 21: "'s war, als sei er ihm vermählt"). Perkeo, Jung-Werner - denn dieser deutet erzählend Perkeos Geschichte - und mit ihnen der Erzähler singen dem Faß ihr "Schlummerlied" (I,22). In bewußter Abgrenzung von der Welt dort "oben" führt das Trinken den Zerg "Auf die Gründe aller Dinge; zur Wahrheit". Im Trunk findet er "Weltanschauung" und die wahre "Forschung": "Solchen Zweck erstrebend, trink' ich" (I,22). Die Welt wird ihm zu einem phantastischen Weinkeller, in dem die Fässer wie die Planeten um ihn kreisen. Damit ist ihm sein Trinken nicht mehr nur "Kosmogonisch" (I,22), sondern sogar ein "schöpferisches Trinken" (I,23). Jung-Werner, der Held, schließt sich dem Zerg an; eigentlich ist er es, der dem Alkoholismus Perkeos durch seine Interpretation erst die 'philosophische' Dimension gibt!

Das Ziel und Ende dieses "philosoph'schen Frühtrunks" (I,23) ist so einleuchtend wie banal - ein Vollrausch. Im Rausch verändert sich dann die Wirklichkeit, und zwar so, wie man sie gerne sehen würde und wie sie tatsächlich nicht ist:

"Aber wie im Mittagsscheine
Ich heraustrat, schien die Welt mir
Etwas seltsam anzuschauen.
Rosig schimmerten die Lüfte,
Engel hört' ich musizieren." (I,23)

Scheint die ironische Erzählung Jung-Werners die Hintergründe der politischen Enttäuschung Scheffels durch humoristische Relativierung in Frage zu stellen - als Scheffel 1849 das Perkeomotiv für ein *Gaudemus*-Trinklied wieder aufnimmt, lässt er die Maske, die im Gattungsvorbehalt des *Trumpeter* noch steckt, fallen: die Perkeorolle wird zur Ichrolle. Die Eigenschaften "feuchtfröhlich und gescheut" (IV,59) werden nicht nur identische Eigenschaften; auch die Scheffeleigene Übersetzung der antiken Sentenz *in vino veritas* zeigt in der Satzstellung, worauf es dem Dichter ankommt: "Die Wahrheit liegt im Weine" (IV,59). Dem Säufer "strahlte inneres Licht", sein Trinken wird ihm zur gigantischen Leistung und zur Heldentat (IV,60: "Also ich arm' Gezwerge den Riesen Durst bezwang").

Welche Möglichkeiten in dieser Rolle des projizierten Ich-Bezuges stecken, zeigt ein bekanntes Traumgedicht Scheffels:

"Mir träumt', der Himmel samt der Erd'
Sollt' eine Bowle sein;
Dazwischen flöss' das weite Meer
Und sei voll lauter Wein." (IX,34)

Die Trinkersehnsucht nach freier Zeche und die Hoffnung, am nächsten Morgen kein Kopfweh zu verspüren, überdeckt nicht die Intention des Gedichts: der Weltbewältigung durch das Trinken. Der Träumer trinkt nicht gegen den Durst, sondern für sein "durstig Herz" (IX,34). Den direkten politischen Bezug gewinnt diese Trinkphilosophie wieder, wenn die alkoholische Lebensform exklusiv für das Bürgertum reserviert werden soll. Im Gedicht "Verschiedene Ansichten" von 1848 wird den politisch trüben Ansichten des ersten und zweiten Standes das Trinken als 'sozialer' Wert gegenübergestellt:

"Es war ein Mann vom dritten Stand,
 Der Mann war nicht so arrogant,
 Er sprach: Die Welt ist wunderschön,
 Ju, ja -, wunderschön,
 Dieweil Wirtshäuser drinnen stehn:
 Herr Wirt! Einen Schoppen!" (IX,46)

In dem 1849 entstandenen Gedicht "Der wahre deutsche Kaiser" löst Scheffel die aktuelle Frage nach dem Reichsoberhaupt für die Gesamtnation ganz einfach; ein wahrer deutscher Kaiser zeichnet sich durch Trinkfestigkeit aus:

"Herr Wenceslaus von Böheim, der war ein wacker Mann,
 Er saß beim Rheinweinfasse vom frühesten Morgen an" (IX,61).

Im Kaiser, der sich lieber als "Privatmann" um den Wein als um die Politik kümmert, ist der persönliche Bezug der Ich-Rolle nur schwach übertüncht, wenn es ironisch einschränkend heißt: "- Und wenn ich Kaiser werde, so mach' ich's ebenso!" (IX,61).

Unter der Maske von Rollen können so literarische Formen zur Literarisierung von Lebenswirklichkeit herhalten. Die Originalität·Scheffels ergibt sich dann aus seiner Respektlosigkeit vor dem politischen Ereignis, das vom Leser/Hörer/Sänger zwar nicht zum Gebrauch als Trinklied, aber zum Verständnis als politisches Gedicht immer mitrezipiert werden muß. Man braucht den biographischen Bezug Scheffels zum Trunk nicht übertreiben⁴⁵, aber selbst eine Minimalinterpretation muß es bezeichnend finden, wie Politisches dadurch ironisiert und literarisiert wird, daß es in einen Kontext mit dem Trinken gebracht wird. Aus der Lebenslage des Trinkers aus Enttäuschung wird in der literarischen Situation fast zwangsläufig das politische Trinklied. Die schwärzeste Parodie dieser Art ist das Gedicht "Es lebe die Bierrepublik!" von 1848:

"Der Bierstaat, nur der Bierstaat sei es!
 In ihm liegt unser Heil allein:
 Und ganz Europa wird ein freies,
 Ein permanentes Lichtenhain!
 Man säuft als wie ein Kannibale,
 Im Katzenjammer kommt das Glück:
 Das ist die neue soziale
 Die veilchenblaue Republik!" (IX,47f)

Am weitesten ist die Pervertierung des Politischen ins Alkoholische allerdings in dem Gedicht "Vom Kommissari und seinem Sekretär" getrieben, das sich auf Scheffels Tätigkeit als Gesand-

schaftssekretär Welckers bezieht:

"War einst ein Kommissari,
Der soff bei Tag und Nacht.
Der hatt' ein' Sekretari,
Der's ebenso gemacht.

Depeschen, Brief und Akten
Macht'n ihnen wenig Müh,
Sie kneipten und tabakten
Oft bis zum Morgen früh.

Und soff der Kommissari
'mal ein paar Glas zu viel,
So war dem Sekretari
Ein Rausch ein Kinderspiel.

Und lag der Kommissari
Des Morgens noch im Tran,
So fing der Sekretari
Schon wieder zu frühstücken an.

Wo war der Kommissari,
Der so viel saufen kunnt'?
Wo war der Sekretari?
Sie war'n beim - Deutschen Bund!" (IX,46)

Der realpolitische Anlaß der Gesandtschaft geht neben den humoristisch geschilderten Saufstouren der beiden Politiker fast völlig unter, so daß er nur noch als Pointe Verwendung findet: das Saufen reimt sich mit dem Deutschen Bund. Die politischen Bestrebungen, an denen Scheffel selbst einmal teilhatte, werden zugunsten eines Lachers im nachhinein diskreditiert.

3. Vom Deutschen Bund zum Deutschen Reich

Scheffels Stellung innerhalb der politischen Situation der Zeit ist, wie schon gezeigt wurde, kein bloß individuelles Schicksal. Mit Begriffen wie politisch-ästhetischer Masochismus⁴⁶ ist ebenso wenig anzufangen wie mit dem verfälschenden Urteil, Scheffel habe sich in dieser Zeit immer "auf Seiten der siegreichen Reaktion" befunden⁴⁷. Der Rückzug Scheffels aus der Politik nach 1848 ist ein programmatischer. Insofern hat die Annahme der Assessorenstelle in Säckingen sinnbildhafte Funktion. Mit dem Rückzug in die äußerste Provinz verlegt sich Scheffel zugleich auf ein poetisches sich Erinnern bestimmter Werte, die aus ihrem

Gegensatz zur Politik ihre Qualität erhalten:

"erinnerte mich, daß der Mensch auch noch andere Nahrung finden kann als Politik, erinnerte mich, daß es auch noch Kunst und Waldeinsamkeit gibt." (48)

In Säckingen kann die Resignation nicht literarisch ausgedrückt, aber ausgelebt werden. An seine Mutter schreibt Scheffel 1850:

"Hie und da komm ich mir schrecklich einsam vor. Mein Salon, Amtsstube und Wirtshaus sind die drei Punkte, um die sich mein Leben bewegt." (49)

Solchermaßen empfand sich Scheffel in ganz und gar unetablierter Stellung, vom reaktionären Staat verfolgt und von seinen persönlichen Enttäuschungen erdrückt. Von da her ließen sich Vergleiche zum viel angepaßteren und kleindeutsch-preußischen Geibel ziehen sowie vor diesem Hintergrund Wertungen um Konventionalität und Konformität des politischen Standorts überprüfen⁵⁰. Für Scheffel verdichtet sich die Resignation nach 1848 zu einem grundsätzlichen Pessimismus, der ihn zeitlebens hindern wird, als Vorreiter preußischer und nationaler Reichsbegeisterung aufzutreten. Er "sieht mit einer gewissen Apathie der Zukunft entgegen"⁵¹, wobei er seine eigene Stimmung stellvertretend für die allgemein nationale nimmt: "Daher ist die Stimmung des Volkes die einer dumpfen Resignation"⁵².

Charakteristisch für diese Jahre ist der Versuch Scheffels, sich von allem, was im weitesten Sinn an Politik erinnern könnte, zurückzuziehen. Das hindert Scheffel aber nicht, die politischen Ereignisse zeitkritisch zu kommentieren. Daß er sich die politische Situation Deutschlands im Jahre 1866 aus einem Versagen der Parteiungen von 1848 erklärt, mag immerhin überraschen:

- "1. Die radikal republikanische Putsch- und Krakehl-Partei.
- 2. Die liberal parlamentarisch-gothaisch-preußisch-spitzliche.
- 3. Die alten Metternichschen Diplomaten, die 1850 sich auf der Dresdner Konferenz umarmten, als der alte Bundestag wieder hergestellt war; so kommt an den Bunkerott als Nummer:
- 4. Die preußische Militärpartei mit der blutig eisernen Bruderhand und der Ladestock-Parlamentsfuchtel. [...]

Dieser Bunkerott wird übrigens mit dem von Altdeutschland nahezu identisch sein.

Einstweilen reguliert man sein Haus und behält keine fremden Depositen." (53)

Daß gerade die Zeit der politischen Resignation die poetisch produktive Zeit Scheffels gewesen ist, legt einen psychologi-

schen Schluß nahe, ohne freilich in eine plumpen Kausalität zu verfallen⁵⁴.

Wie geht nun die Politik aus dieser Gegenhaltung Scheffels in sein Werk ein? Während des französisch-österreichischen Krieges in Italien 1859 schreibt Scheffel an seinem unvollendet gebliebenen Wartburgroman das Kapitel der Thüringer vor Akkon, also die entscheidende Eroberungsschlacht der Kreuzzüge. Ähnliches gilt für das Romanfragment *Irene von Spilimberg*, das im oberitalienischen Raum spielen sollte. Scheffels großdeutsche Haltung in der Zeit der kleindeutschen Lösungen - Preußen hält sich ja aus taktischen Gründen aus dem Italienischen Krieg heraus - schlägt sich auch in der Ansiedelung seiner fragmentarischen 'deutschen' historischen Romane und der *Frau Aventiure* in Österreich nieder. In die gleiche Richtung geht Scheffels These, der Österreicher Heinrich von Ofterdingen sei der Verfasser des deutschen Nibelungenliedes. Die vermittelnde Funktion Heinrichs von Ofterdingen in der *Frau Aventiure* zwischen den 'nationalen' Stammesunterschieden mit dem Ziel einer gesamtdeutschen Synthese in Mittelalter und Gegenwart ist offenkundig:

"Indem er dort /=Heinrich v. Ofterdingen auf der Wartburg/ mit dem Nibelungenlied als höchster Leistung seinen Gegnern die Spitze bietet, einer Dichtung, welche einen nordisch-deutschen Stoff mit den Elementen süddeutscher Geschichte versetzt und in süddeutsch frischer Weise behandelt zeigt, vollbringt er eine schöne Tat idealer Versöhnung des Gegensatzes von Nord und Süd im Deutschthum von damals, von der sich mit Fug der moderne Dichter eine verklärende Rückwirkung auf das Deutschland seiner eigenen Zeit hatte erträumen dürfen." (55)

An die "freundlich gemeinte Doppelarbeit" am *Juniperus* mit Anton von Werner (II,10), bei der die nationale Spaltung in Nord und Süd durch das Werk gleichsam poetisch aufgehoben wird, sei erinnert.

Trotzdem bleibt Scheffel politischer Pessimist. Daraus leitet er seinen Hang zu politischen Prophetien ab, wenn er z. B. 1850 vermutet, "daß alles bis jetzt Aufgetauchte nur der Vorbote eines großen europäischen Generalkrachs" sei⁵⁶. Scheffel sieht schon bald nach 1848 ein, daß sich die deutsche Einheit real nicht durch Verfassungsdiskussionen wie in der Frankfurter Paulskirche verwirklichen lassen wird. So hat er

"die Gewißheit, daß unser Reichsadler dereinst noch mit Ehren über Altdeutschland flattern kann, aber erst, wenn wir Jungen auf den Schlachtfeldern mit unserm Herzblut das Vaterland gerettet haben." (57)

Der Machtzuwachs Preußens seit den 50er Jahren und dessen Militarismus ist für Scheffel keine akzeptable Lösung der deutschen Frage; allerdings sieht er, daß er mit dieser Meinung in einer Minderheit ist. Unter dem Eindruck des preußischen Sieges 1866 muß Scheffel eingestehen, daß die Stimmung in Deutschland zu gunsten Preußens gewaltig wächst:

"Wenn sich die Deutschen gefallen lassen, zu nichts zu taugen als zum ... präsentiert das Gewehr! so sind sie ihrer Zukunft wert." (58)

Auch dem Ausbruch des Krieges mit Frankreich 1870 begegnet Scheffel im Gegensatz zur allgemeinen Kriegseuphorie der Zeit mit einem "eigenen, mit Mißtrauen und Vorsicht vermischten Mut"; als einer der wenigen äußert er Zweifel am Sinn einer solchen Auseinandersetzung: "Ich bin Pessimist und sehe aus dem ganzen Krieg lediglich Unheil für die zivilisatorischen Aufgaben Europas"⁵⁹. Bei diesem Krieg "ist der Teufel über Nacht losgeworden" und "kein Enthusiasmus möglich", schreibt er in den Tagen des Kriegsausbruchs ausgerechnet an Anton von Werner, den Kriegs- und Staatsmaler Preußens⁶⁰.

Solche kritischen Töne bleiben aber immer zurückgebunden auf die Gegensätzlichkeit des Kriegshandwerks zur eigenen poetischen Betätigung. So verzeichnet Scheffel

"ein unheimliches Bangen vor einem aus dem siegreichen Krieg herausgewachsenen Militärkoloß, der für Gedeihen und Selbständigkeit des deutschen *Culturlebens* verhängnisvoll werden" (61)

müsste. Der Hinweis auf den Verfall des "Culturlebens" bezieht die politische Lage natürlich auf die eigene dichterische Situation. Hatte doch Scheffel gleich zu Kriegsbeginn festgestellt, daß die Kriegs- und Soldatenlieder, die man aus seinem Munde erwartete, nicht seine Sphäre seien: "Kriegslieder ziemen nur einem, der selber die Zündnadel trägt, mir wenigstens liegt nichts in der Stimmung"⁶². Der Umkehrung im ursprünglichen Verhältnis von Kriegsereignis und poetischer Produktion, die dahinter steckt, geht Scheffel nach dem für Deutschland siegreichen Ende des Krieges genauer nach. Das Versagen seiner Schaffens-

kraft begründet er mit dem kompromißlosen Gegensatz dieser beiden Prinzipien, wobei sich die Poesie als der schwächere Teil erwiesen hat:

"Seit dem Krieg 1870 u. dessen fortdauernden, in Süddeutschland nicht sehr freudig zu spürenden Wirkungen hat die Poesie keine Einkehr bei mir gehalten - wo die Kanonen sprechen ist kein Ort für den Gesang." (63)

Sein Verstummen als Dichter mit dem Krieg zu begründen ist für Scheffel nicht neu. Schon ein Jahr zuvor hatte er sich ähnlich geäußert, allerdings eine kleine Hoffnung offen gelassen:

"Ich habe ein zu scharfes Auge für die Leiden des Krieges, die auch den Siegern nicht vorenthalten bleiben, so daß mir eine ungetrübte Freude und der Ausdruck in poetischer Form nicht möglich wird. Vielleicht stellt sich später aus all den Eindrücken etwas Anderes zusammen. Noch sind wir nicht am Ende ..." (64)

Mit seiner Dichtung war Scheffel allerdings am Ende. Der Hoffnung auf das 'Zusammenstellen' von Poesie ist er, freilich in anderer Form, nämlich mit der Herausgabe seiner früher geschriebenen Gedichte und durch das Vorwort- und Widmungsschreiben zu allen möglichen Gelegenheiten gerecht geworden.

Nur ganz allmählich wandelt sich Scheffels Einstellung zum neuen Kaiserreich. Er erkennt, daß der Bismarckstaat die ersehnte Einheit, wenn auch auf andere Weise, verwirklicht hat. Die Aussöhnung Scheffels mit dem Deutschen Reich ist vor allem eine Aussöhnung mit den Spitzen des Reiches, mit Bismarck und dem deutschen Kaiser, weniger mit der preußischen Vorherrschaft in Deutschland und ihrer militärisch-wirtschaftlichen Unterdrückung der Bundesstaaten. Die späten Huldigungen an Kaiser und Reich (in dieser Reihenfolge!) würden Scheffel in die Nähe des Geibelschen Nationalpathos stellen⁶⁵, betrachtete man sie isoliert und nicht als Endpunkt dieser Entwicklung. Scheffels Verherrlichung des Reiches in dieser späten Lebensphase machen deshalb auch eher den Eindruck von mühsam abgerungenen Pflichtarbeiten. Scheffel gelingt eine poetische Rechtfertigung des nationalen Vormachtanspruchs nur dann, wenn er einen ganz konkreten Anlaß zugewiesen bekommt. Der 16. Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure in Karlsruhe 1872 dichtet Scheffel einen Festgruß (IX, 179-181), in dem Spruchhaftes und Festlich-Repräsentatives mit dem nationalen Grundton zusammenfallen. In

dieser Auftragsarbeit wird die "deutsche Technik" (IX,179) gefeiert, die allerdings für die Zwecke der nationalen Einheit beansprucht werden kann:

*"Dem Bau der Zukunft! - bis die Schranken fallen
Leg' Süd wie Nord vorplanend Ehre ein:
Zwei Preisaufgaben stell' ich heut euch allen
Und wer sie löst, mag Baudirektor sein:
Architektur: des deutschen Reichstags Hallen,
Ingenieurs: die Brücken übern Main!"* (IX,181)

So wie der nationale Ton den möglichst handfesten Anlaß eines Gelegenheitsgedichts braucht, genauso benötigt Scheffel den handfesten persönlichen Bezug auf die Zeitlage, wenn er repräsentativ Nationales dichten will. "Dem deutschen Reichskanzler Fürsten Otto v. Bismarck" sendet er zu dessen Geburtstag am 1. April 1885 ein Gedicht, in dem die Schlagworte des Kriegs- und Soldatenjargons als humorig-gemütliches Gereime und als Reimgeklingel zu lesen sind:

*"Viel Feind, viel Ehr',
Ein Held hat's schwer,
Doch Sieg nach Krieg
Und Dank nach Zank
Und Ruhm, der blüht
In Nord und Süd,
Freut um so mehr!"* (IX,239)

Doch selbst hier spricht Scheffel im Gegensatz zu seiner sonstigen poetischen Gewohnheit die gefeierte Person im Gedicht nicht direkt an.

Auch die studentische Flucht in Bieratmosphäre und Ulk existiert nicht mehr. "Zum 40jährigen Stiftungsfest der Burschenschaft *Teutonia*" in Jena, deren Mitglied er gewesen ist, versucht Scheffel noch einmal, die studentische Erinnerung dichterisch aufleben zu lassen. Den Studenten des Zweiten Kaiserreichs kann er nun freilich ein festes Ziel vor Augen stellen. Aus dem alten Studentenideal zwischen Bildungsanspruch und Trinkerei ist jetzt eine nationale Inpflichtnahme durch den Staat geworden:

*"Vereint am Reiche weiterbauen,
Ist des heut'gen Mannes Pflicht!"* (IX,241)

"Deutsch im Herzen" (IX,249) haben diese Studenten zu sein, es genügt nicht mehr, das studentische "zeitlebens" mit sich im Herzen zu tragen (IX,195)!

Schließlich erklimmt Scheffel doch noch den Gipfel nationaler und reichsbegeisterter Lyrik mit seinem Kaiserjubel; eingeholt sind die Floskeln militärisch-sakraler Hymnik:

"Erweckt durch Blitz und Kampfgefahr
Und treuer, deutscher Helden Tod,
Sah sieghaft hier der Kaiser-Aar
Des Reiches blutig Morgenrot." (IX,250)

V. DICHTER UND BÜRGERLICHE GESELLSCHAFT

1. Der Bürgerdichter

Mit dem Bürgertum, aus dem er stammt und für das er gedichtet hat, lebt Scheffel auf gespanntem Fuß. Mit einem einfachen Etikett bezeichnet erscheint Scheffel sicherlich als "Standesdichter des gebildeten Bürgertums" und als "Prophet des Philisterstums"¹, ja sogar als "Ehrenbürger vom Dienst"². Aber selbst die Aussage, Scheffel sei der "Lieblingsdichter der wilhelminischen Zeit"³ gewesen, sagt, von den Auflagenhöhen seiner Bücher einmal abgesehen, nicht viel. Untersucht man das Bürgertum in seinen Beziehungen zu seinen dichtenden Bürgern⁴, so ergibt sich ein Zirkel von Produktion und Rezeption, in dem erfüllte Lesererwartungen wieder neue Lesererwartungen produzieren⁵. Scheffels Bestreben, durch seine Literatur "weitere Kreise" (V,5), d. h. die "Mehrzahl der Nation" (V,6) zu erreichen, lässt sich allein mit den üblichen didaktischen Absichten der Geschichtsdichtung nicht rechtfertigen. Vielmehr ist diese Intention Scheffels in einer gemeinsamen Basis des Dichters mit dem gebildeten Bürger, einer gemeinsam aufgerufenen "Stabilität des bürgerlichen Bewußtseins" zu suchen⁶.

Welche Rolle der Dichter innerhalb dieses Bürgertums zugewiesen erhält und wie er mit ihr zurechtkommt, erhellen schlaglichtartig die Schillerfeiern von 1859. Zu Schillers 100. Geburtstag feiert das deutsche Bildungsbürgertum den Klassiker als unverlierbaren Besitz und als Verklärung der enttäuschten politischen Hoffnungen. Die Gründung eines deutschen Nationalvereins und der italienisch-französische Krieg gegen Österreich im gleichen Jahr geben den Feierlichkeiten die nationale Note. Auch im Hause Scheffel nimmt man die Gelegenheit zur Schillerfeier wahr, wie die Mutter berichtet:

"Im Wohnzimmer war eine schöne Schillerbüste nach Dannecker aufgestellt und Blattpflanzen überdachten dieselbe als grünen des Zelt von seltener Pracht und Schönheit. Im Besuchszimmer lasen wir zuerst Schiller'sche Gedichte verschiedener Art - und sie kamen allen wunderbar neu und schön vor. Als nun so die Stimmung vorbereitet war, zündete Mathilde eine Menge Lämpchen um die Büste an. Das ganze Zimmer war mit Blumen,

Licht und Grün erfüllt - so daß die überraschten und gerührten Gäste manche heimliche Thräne weinten. Graue Haare und süße Jugenderinnerung, das giebt ein wunderbares Gemisch von Stimmung. Fräulein Luft trug schöne selbsterfundene Festworte vor und bekränzte dabei den lieben Dichter mit Lorbeer. Es war ein feierlicher schöner Anblick.- Sodann machte Schiller selbst die Tafelordnung. Ich hatte nämlich 18 schöne Sprüche aus seinen Werken ausgewählt, dieselben auf gleich große Zettel geschrieben und in der Mitte schief durchschnitten. Die eine Hälfte legte ich auf den Teller, die andere bot ich den Gästen zum Ziehen an. Dann mußten sie suchen, wo sich ihr Spruch ergänzte und das war ihr Platz. Es wurde bei diesem Fest-Abendessen beinah von der patriarchalischen Einlichkeit unseres Hauses etwas abgewichen."

Es gibt nämlich ein Festessen mit "Rheinlachs" und "prächtigen Krebsen". Nach einer offiziellen Tischrede des Kammerpräsidenten geht die Feier weiter:

"Wir Anderen setzten die Schillerhuldigung in anmuthigerer Weise fort - theils in Improvisationen, theils in ungereimter aber immer herzlicher und für den großen Dichter wärmefühlender Rede. Es war eine Stimmung in der Gesellschaft, wie ich sie nie erlebt - bis lang nach Mitternacht wurde ununterbrochen gelesen, vorgetragen, aus dem Stegreif gedichtet, Toaste ausgebracht mit dem Puschglas und nie riß der Faden und nie sank das Gespräch in den Werkeltagston herab. Das war Schiller's Geist selber, der dies Wunder vollbrachte. Am folgenden Abend sahen wir mit mehreren Gästen den Fackelzug und die Festfeier auf dem Marktplatz, die großartig und würdig war. Ein mächtiges Gefühl durchschauerte mich, als die Polytechniker, die Männer der Zukunft - 800 an der Zahl - mit Fackeln anrückten, die große schwarzrothgoldene Fahne voran und dann die Banner aller Einzelstaaten; sie schwenkten diese Zeichen der Größe, der leider unterdrückten, aber erwachenden Größe unseres Vaterlandes vor dem nun gefundenen Zeichen der Einheit - vor Schiller. Dann warfen sie unter Reden und Gesang die Fackeln alle zu einer lodernden Flamme zusammen, auch die Bürger thaten dasselbe, so daß ein Brand von wenigstens 2000 Fackeln vor der Büste aufglühte, die in unbeschreiblicher Verklärung in die Nacht hinaus sah." (7)

Der Sohn, wie Schiller ein Dichter, empfindet freilich anders. Scheffels Identifikation mit Schiller unterscheidet sich grundlegend vom Enthusiasmus der nationalen Feiern durch die Betonung einer Gemeinsamkeit der beiden Dichter über die Zeiten hinaus. Scheffels Verhältnis zum Weimarer Hof ist nämlich nicht nur von einem epigonalen Abstand zum Klassiker Schiller geprägt. Für Scheffel wird Schillers Leben vielmehr zum Exempel für den Widerspruch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, die Klassiker zu vergöttern, den lebenden Künstler aber gering zu schätzen.

An seinen Gönner, den Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, Schirmherr der neugegründeten Schillerstiftung zur Unterstützung notleidender zeitgenössischer Dichter, schreibt Scheffel:

"Die Schillerfeste haben der ganzen Nation an den Geschicken ihres Poeten gezeigt, daß auch die Geister ersten Ranges im Lauf ihrer Entwicklung in Bahnen gerathen können, wo es an einem Faden hängt, ob sie in Zwang und Verkümmерung elend einsumpfen oder aber - in neuer und reiner Atmosphäre die Flügel des Genius regen und entfalten sollen. /.../ Königliche Hoheit! Dieser Jammer wiederholt sich trotz aller Schillerstiftungen und Schillerfonds noch täglich, und daß er sich wiederholen kann, ist ein schweigender aber begründeter Vorwurf für allen Festenthusiasmus, der da glaubt, Deutschland sei bereits das gelobte Land der Künste." (8)

Der sozialen Ausgesetztheit, in der sich Scheffel gegenüber dem Bürgertum empfindet, widerspricht allerdings sein tatsächliches Ansehen und der Erfolg seiner Werke. Worin liegen die Ursachen bei diesem merkwürdigen Auseinanderklaffen von Selbst- und Fremdeinschätzung? Läßt sich der Erfolg eines Schriftstellers nicht bloß quantitativ am Buchabsatz messen, sondern auch als Befriedigung der "individuellen Teilnahme- und Selbstbestätigungswünsche einer unbekannten Leserschaft" begreifen⁹, so sucht man Formen einer "nationalen Selbstvergewisserung"¹⁰ zu Lebzeiten Scheffels vergebens. Im Unterschied etwa zur Propheten- und Heroldsrolle Geibels war Scheffels Erfolg gerade auf seine provinziell-resignative Zurückgezogenheit (*Ekkehard*), ein humoriges Behagen (Trinklieder) oder die sentimentale Idylle (*Thom-peter*) gegründet. Nicht zufällig macht die im Jahre 1867 erschienene Ausgabe der viel früher gedichteten *Gaudeamus*-Lieder Scheffel zum "volkstümlichsten Dichter Deutschlands"¹¹. Die Schizophrenie, gerade der resignative Rückzug des Dichters bestätige sein dauerndes Streben nach bürgerlicher Anerkennung, ist nur dann zu erklären, wenn man den Rückzug Scheffels aus der Poesie als Teil seiner Dichterrolle betrachtet, so wie sie auch von seiner Leserschaft als seinem Werk zugehörig akzeptiert worden ist. Der Rückzug des Dichters von der Poesie und sein Erfolg beim Publikum verlaufen gleichsam umgekehrt proportional:

"Deshalb spann er sich in eine ziemlich verdrossene Weltab-
geschiedenheit ein und hielt nur noch schriftlich den Verkehr
mit der Außenwelt aufrecht, während seine Werke Jahr für Jahr
in vielen tausend Stücken seinen Namen in die Weite trugen." (12)

Scheffel selbst formuliert anders. Für ihn steht den "unruhigen, glorreichen, aber windhetzenden Bahnen des dichterischen selbständigen Schaffens" das "Idyll und stille bürgerliche Ruheleben" gegenüber¹³. Das Bürgertum, das ist zugleich das verhafte Philistertum und eine gebildete Gesellschaftsschicht, die dem Dichter die begehrte soziale Reputation gewährt. Noch als junger Mann unternimmt Scheffel mit dem damals schon bekannten Kulturhistoriker W.H. Riehl eine Rheinwanderung, bei der man die potentiellen Leser in Augenschein nimmt, noch bevor ein Werk überhaupt geschrieben ist:

"Scheffel fragte verwundert, wen ich denn eigentlich besuchen wolle. Ich erwiderte, das wisse ich selbst nicht genau, ich kenne keinen Menschen in Boppard, nicht einmal dem Namen nach; es sei eben die *gebildete Gesellschaft*, es seien die Honoriatoren von Boppard, denen unser Besuch gelte." (14)

Im Schoß einer solchen Gesellschaft kann dann sehr viel später eine Literatur entstehen und gedeihen, die den Lesern wie auf den Leib geschrieben ist.

2. Der Dichterfürst

Erscheint Scheffel auf diese Weise als der "Idealfall des bürgerlichen Unbürgers"¹⁵, so deshalb, weil die Rolle des Bürgerdichters ihr Gegenstück schon in sich trägt. E. Lämmert hat in seinem Aufsatz über den Dichterfürsten diese "Stilisierung des Dichters zum Überbürger" und damit zum "Unbürger" herausgearbeitet¹⁶. Wird nämlich die fast "ideologische Einheit von Künstler und Publikum"¹⁷ immer weiter ins Extrem getrieben, so ist bald der Punkt erreicht, an dem der Dichter aus der bürgerlichen Lebens- und Rezeptionsgemeinschaft ausbricht. Innerhalb der Texte Scheffels war dieser Tendenz schon längst Vorschub geleistet worden - man denke an Scheffels Polarität von Höhe und Tiefe, die man nur auf den gesellschaftlichen Bereich zu übertragen braucht, um grundsätzliche Differenzen zwischen dem Dichter auf der Höhe und seinem bürgerlichen Publikum in der Tiefe zu haben. Wenn man will, kann man in der Mittelalterthematik des *Ekkehard* stoffliche Ansätze für solche "Formen bürgerlicher Dichter-Nobilitierung"¹⁸ erkennen. "Überall naive, starke Zustände" (V,8) des Mittelalters - das bezieht sich nicht nur auf

die poetische Fiktion des *Ekkehard*, sondern impliziert ja auch die Stilisierung von Werk und Dichter ins Mittelalterliche und d. h. in Richtung auf aristokratische Lebensformen.

Daß der mittelalterliche Stoff des *Ekkehard* eine solche Betrachtungsweise zuläßt, beweist die Tatsache, daß Scheffel noch vor dem literarischen und dem Verkaufserfolg seines Romans auf ein aristokratisches Interesse an seinen Arbeiten und an seiner Person gestoßen ist. Scheffels Plan eines Wartburgromans als Auftragsarbeit für den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach zielt genau auf diesen Punkt, an dem die Gemeinsamkeit zwischen Fürst und bürgerlichem Dichter ihren Ausgang nimmt. Zwar ist Scheffel aus "seinem elementaren Unabhängigkeitstrieb"¹⁹ auf die Versuche des Großherzogs, ihn mit seinem Dichtungsauftrag in Pflicht zu nehmen, nur mit großer Zurückhaltung eingegangen. Eine feste Ehren- und Repräsentationsstellung, vergleichbar derjenigen des Münchner Dichterkreises um König Max II.²⁰, lehnt Scheffel ab. Mit dem Hinweis auf die Unverträglichkeit von freiem Dichterberuf und höfischer Stellung erläutert er dem Wartburgkommandanten Arnswald, dem Freund der Familie Scheffel und Vertrauten des Großherzogs, seine Position:

"Ich bin als Poet in der sonderbaren Lage, dadurch am meisten gefördert zu sein, daß man mich jeden Dienstverhältnisses enthebt. [...] Ich würde meinen, für die Poesie angestellt zu sein, wenn ich eine dauernd bindende Position annähme, und das würde mir alle Freude am Schaffen beunruhigen." (21)

Doch erklärt Scheffel sich bereit, unter dem Eindruck des so eben fertiggestellten Sängerkriegfreskos Moritz von Schwinds auf der Wartburg einen historischen Roman im Stil seines *Ekkehard* als Auftragsarbeit anzufertigen. Dieser Wartburgroman wird nie vollendet werden; nur die ursprünglich als lyrische Einlagen geplanten Gedichte hat Scheffel, mit einem Vorwort und der Widmung an den Großherzog, gleichsam als Ersatz als Gedichtsammlung *Frau Aventiure* veröffentlicht. Als Gegenleistung läßt ihm der Großherzog durch Arnswald den Professorentitel anbieten.

Spätestens an dieser Stelle beginnt eine Gesinnungsgemeinschaft zwischen dem politischen Herrscher und dem bürgerlichen Dichter sich aufzubauen. Daß Scheffel diese Ehrung durch den Fürsten ablehnt, wird schon nicht mehr nur mit der Unvereinbarkeit von Amt und Dichterberuf begründet, sondern mit der Frage nach der

Reaktion der bürgerlichen Öffentlichkeit:

"Die böse Welt hätte Grund zu boshaftem Gerede. Mir persönlich aber ist, so lang ich mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt bin, jede Beziehung zu einem öffentlichen Amte eine Quelle von Befangenheit. [...] Und einem Amte gebe ich mich mit ebenso ungetheilter Dienstbereitwilligkeit hin wie den Arbeiten der Musen. Vereinigen aber läßt sich Beides - wenn man Beides ernst nimmt - ebenso wenig, als man Schiffskapitän und Vorstand einer landwirthschaftlichen Anstalt zugleich sein kann. Dies ist von mir keine vorgefaßte Meinung, sondern das Resultat meiner Lebenserfahrung." (22)

Man sieht, wie die bisher strikte Ablehnung aller Ehrenbeweise sich aufzulösen beginnt.

Nach seiner Verheiratung und damit im Stande bürgerlicher Gesetztheit wird sich Scheffel auch nicht mehr sträuben, den Hofratstitel anzunehmen²³. Aber trotz dieser aus der bürgerlichen Gesellschaft herausgehobenen Position bleibt ein Minderwertigkeitsgefühl bestehen, als Bürger am Fürstenhof in dauerndem Rechtfertigungzwang zu stehen²⁴.

Mit dem historisch-literarischen Zufall, daß Scheffels Fürstendienst ausgerechnet am Weimarer Hof stattfindet, ist zugleich der Fragenkomplex des Epigonentums angeschnitten. Goethes klassisches und Geibels zeitgenössisches Vorbild des Fürstendiensts lassen sich für Scheffel so direkt nicht nachvollziehen. Ob die Fürstengunst für Scheffels Erfolg entscheidend oder sogar hinderlich war²⁵, spielt dabei keine Rolle, höchstens der innere Widerstand Scheffels, sich zu eng und ausschließlich an seinen Mäzen zu binden. Im Unterschied zum Opportunismus zeitgenössischer Dichterkollegen plagen Scheffel poetische Skrupel, als er eines dieser verlockenden Angebote ablehnt:

"Alles mit sammt dem Gehalt ist beim Teufel, und ich bin eigentlich ein sehr leichtsinniger, dummer Kerl, daß ich - den Seifenblasen der Poesie zu lieb, solche Opfer bringe, die mir Niemand dankt und die Mehrzahl noch dazu gänzlich verkennt." (26)

Aber weniger der Fürstendienst ist es, der Scheffel bedrückt, als die Angst, daß die bürgerliche Öffentlichkeit dies als Fürstendienerei auslegen könnte:

"Sonntag war ich bei Großherzog und auf seinen Befehl beim academischen Essen, als der Universität octroyirter Gast, der oben zum Hof gesetzt wurde. Dies hat mich genirt. [...] Ich finde es nicht recht, auf diese Weise ausgezeichnet zu

werden, die alle Andern vor den Kopf stossen muß und mir - von vornehmerein alle die Hofleute, mit Ausnahme Arnswalds, zu Feinden macht." (27)

Vor allem wendet sich Scheffel gegen solche ungerechtfertigte Gunstbeweise seines Großherzogs, solange sie nur seine soziale und materielle Stellung betreffen. Sein dichterisches Selbstbewußtsein ist dagegen ungebrochen, wenn sich die fürstliche Anerkennung darauf bezieht:

"Nach Weimar und der Wartburg gehe ich dann auch nicht, weil ich nicht als ein Gnade und Protection Suchender dort fungiren will, sondern als ein für Geschichte und Poesie des Landes Verdienter." (28)

"Im Dienste der Herrschenden, ihr Herold und Verklärer"²⁹ ist Scheffel insoweit, als er sein dichterisches Formeninventar der Fürstenhuldigung anpaßt. "Das glückhafft Schiff", ein "Kaisergruß auf Mainau", gedruckt 1887, hat die Hochzeit der badensischen Prinzessin Viktoria zum Anlaß und Gegenstand. Ein allegorisches Bodenseeschiff mit jubelnden Jungfrauen landet auf der Insel Mainau. Für Ort und Personal der Hochzeitsfeier ist der berühmte Bodenseedichter Scheffel gerade der richtige Mann. Seine Dichtung als Schmuck von festlichen und repräsentativen Veranstaltungen verschönt den rauen Alltag durch Poesie, so wie ausnahmsweise Blumensträuße "in der Geschütze Mund" gepflanzt worden sind (II,137). Großherzog und Großherzogin von Baden sind anwesend; ihr Familienglück wird von Scheffel identisch gesetzt mit der staatlich-politischen Wohlfahrt des Landes. Das Herrschaftsideal ist im Festakt verwirklicht (II,140: "Das ist verwirklicht jetzt und Gegenwart"). Den Höhepunkt der Feierlichkeit aber bildet die Anwesenheit des Kaisers, des höchsten Verwandten der Gefeierten, dessen Erwähnung als Steigerung bis zum Schluß aufgespart worden ist. Nicht "mild" und "hell" wie beim Landesfürstenpaar und ihrer Tochter vollzieht sich diese Huldigung: der Kaiser wird "in Ehrfurcht" begrüßt (II,140). Statt "glückauf!" ruft man dem Kaiser zu: "Heil Kaiser Dir! Willkommen Majestät!" (II,141). Diese Differenzierung in der Huldigung zeigt die Intention des Scheffelschen Festgedichts an. Das Fürstenlob bleibt repräsentativer Schmuck der Familienfeier und ist noch keine poetische Rechtfertigung der Fürstenherrschaft im Deutschen Reich, wie man es von der Gattung erwarten könnte.

Der "Prolog für die Festvorstellung im Stadttheater zu Mühlhausen i. E. [lsaß!] am 19. November 1884" (II,143-152) stellt in fünf lebenden Bildern Szenen aus der Regimentskommandantur des Erbprinzen Wilhelm vor. "Ein ungewohnter Festglanz füllt die Räume" (II,145), denn das Militär hat für seine Festlichkeit einen poetischen Rahmen gewählt:

"Soldaten sind's, die an des Friedens Künsten
Sich heut erfreuen und am Bühnenspiel:
Den Musen lauscht ein kriegerisch Publikum." (II,145)

Den Höhepunkt bildet allerdings erst das vierte Bild, das von den Beziehungen und den Leistungen badischer Regimenter im Krieg von 1870/71 handelt. "In feierlich bewegtem Ton" (II,151), wie die Regieanweisung lautet, wird die nationalchauvinistische Selbstdarstellung auf die Ebene einer badischen Offiziersfeier heruntergeholt. Nur dadurch ist das Nationale überhaupt erwähnenswert, als sich damit die Leistung des 112. Regiments im Krieg mit Frankreich beweisen läßt: "Die Hundertzölf waren auch dabei!" (II,151). Symptomatisch ist, daß das "Hurra dem Kaiser und dem deutschen Reich!" (II,152) dem Kaiser als oberstem Kriegsherrn gilt, aber nicht das Ende der Ehrung ausmacht: "die sieggekrönte Germania" reicht nicht ihm, sondern dem badischen Prinzen und Regimentskommandeur Wilhelm "einen Lorbeerzweig" (II,152). So gesehen fungieren diese Huldigungsgedichte eher als Beweise für die persönliche Zuneigung Scheffels zu seinen Göntern, etwa der "Festgruß zur Vorfeier des Geburtstags des Fürsten Carl Egon von Fürstenberg" von 1858 (IX,125f), das "Festlied zum fünfzigsten Geburtstag des Großherzogs Friedrich von Baden" vom 9. September 1876 (IX,199f) und der "Jubiläumsgruß" zu dessen 25jährigem Regierungsjubiläum am 24. April 1877 (IX,215f). Kennzeichnend ist jeweils, daß die poetische Form als dekorative Verkleidung von Feierlichkeiten verwendet wird. Überhaupt scheint das Fest als Medium der Selbstdarstellung Themenstellung, Sprechebene und Huldigungsformeln so weit vorzugeben, daß die persönliche Handschrift des Dichters sich weitgehend verwischt.

Aber auch in solch marginalen Auftragsarbeiten findet jene schon behandelte Polarität von Höhe und Tiefe Eingang, aus der die "Verachtung der bürgerlichen Welt"³⁰ spricht. Denn in der "zeitgenössischen Angleichung von Fürst und Dichter"³¹ stilisiert

sich der Dichter auf realgesellschaftlich nicht erreichbare Höhen, von denen aus er in eine poetisch verklärte Gemeinschaft mit dem Fürstentum eintritt. Diese Gemeinschaft manifestiert sich für Scheffel in scheinbaren Äußerlichkeiten:

"Der Poet hat allerlei Vorrrechte, die sich andere Leute nicht herausnehmen dürfen; er redet Kaiser und Könige mit Du an, und man nimmt's ihm nicht übel." (32)

So gesehen sind es nicht bloß Marotten, wenn sich Scheffel als Student und in seinen Briefen an den *Engeren* gern als *Meister Josephus vom dünnen Ast* bezeichnet und bezeichnen läßt; wenn er ernsthaft mit dem Gedanken spielt, sich die Burg Schwaneck in Pullach bei München zu kaufen. Von dieser letzteren antibürgerlichen Aktion kommt Scheffel allerdings bald ab, denn, so schreibt er an seine Mutter, "es würde meinem bürgerlichen Charakter eine sonderbare Färbung geben, wenn ich eine moderne Burg bewohnen und besitzen wollte"³³. Die Verlockungen der feudalen Lebensform werden gerade noch durch den "bürgerlichen Charakter" aufgefangen!

Die im Hintergrund stehende öffentliche Meinung, die Scheffels Träume auf den Boden der bürgerlichen Tatsachen zurückholt, ist trotzdem nicht gehindert, dem bürgerlichen Dichter einen dichtfürstlichen Anspruch zuzugestehen. Der Scheffelverehrung ist es gelungen, Scheffels Volkstümlichkeit zu propagieren und gleichzeitig seine Neigungen zum poetischen Feudalismus zu tolerieren. Sie pflegt noch im Jahre 1926 "Scheffels Andenken in zweiundvierzig Denkmalstätten - Standbildern, Büsten, Plätzen, Straßen, ja Burgen selbst!"³⁴, also in Ehrungen, die im allgemeinen nur Fürsten zuteil werden. Diese Anerkennung eines dichtfürstlichen Status wird dann gerade mit Scheffels Volkstümlichkeit begründet!

Die aristokratische Selbsterhöhung des Dichters meint als eine typische Zeiterscheinung der Gründerzeit ja auch einen realgesellschaftlichen Anspruch. Der Dichterfürst, getragen von der Verehrung eines geringgeschätzten Bürgertums, repräsentiert in seiner Person die gesellschaftliche Struktur der Kaiserzeit in den Nobilitierungsbestrebungen des Bürgertums zu einer bürgerlichen Feudalgesellschaft. Dennoch muß Scheffel auch mit abweichenden Reaktionen seiner Leser rechnen. Auf die Verleihung

des erblichen Adels zu seinem 50. Geburtstag erhält Scheffel ein Gedicht aus Washington, unterzeichnet von einem Robert Reitzel, "Sprecher der freien Gemeinde", der in der Zitatparodie von frühen Scheffelgedichten den burschikosen Antiphilister Scheffel dem verächtlich gewordenen Fürstendiener gegenüberstellt. Scheffel war, wie er bekannt, von dieser Art der Reaktion seiner Lesergemeinde schwer getroffen:

"Der Pfarr' von Asmannshausen spricht:
Die Welt ist tief entartet,
Doch daß der Josephus sich adeln läßt,
Das hätt' ich nicht erwartet.

Ist das des fahrenden Schülers Art,
Daß, wenn er alt geworden,
Er sich das Kamisol besteckt
Mit einem Fürstenorden?

Ist das nicht schlichten Namens Hohn,
Den Du mit Ruhm getragen,
Daß sie Dir ihn mit einem von
Zuletzt zu schänden wagen?

Welch Wälschland ist's, das diesmal Dir
Den freien Sinn verdorben,
In welchem Kapua ist Dir
Alemann'scher Stolz erstorben?

Steigt Dir das Blut nicht ins Gesicht,
Wenn sie an Uhland mahnen?
Hat freies Wort nicht mehr Gewicht,
Als Lob von Untertanen?

Wohl bringt man Dir den Willekum
Vom Rhein- und Donaustrand,
Doch überm Meer, da schütteln wir
Das Haupt ob Deiner Schande.

Der Meister Josephus bleibt uns hold
Im Engern wie im Weitern,
Jedoch der Herr von Scheffel wird
An unsern Küsten scheitern." (35)

Daß das Streben des Dichters in höhere poetische und soziale Sphären durch das deutsche Bürgertum (! Amerika-Auswanderer 1848) nicht abgebremst wird, liegt nicht zum mindesten in der Förderung, die der Dichter von seiten des Fürsten erhält. Anfangs ist es noch der Dichter Scheffel, der dem Großherzog die Teilhabe an seiner Poesie untertänig anbietet:

"und wenn es mir je einstmals gelingen sollte, ein fröhliches, farbenfrisches Wartburgbild aus den Zeiten, da Minnelied u.

gewappneter Männer Schritt durch jene Hallen tönten, zu schaffen, so bin nicht ich der, der es zeichnet, sondern es ist der künstlerische Sinn Euer Königl. Hoheit, der es in mir wachgerufen." (36)

Doch bald schon erhebt die politische Macht einen realen Anspruch auf die Poesie und den Dichter: "Deshalb auch ist es mir eine liebe Nothwendigkeit geworden, Sie als mir gehörend zu betrachten", schreibt der Großherzog an Scheffel³⁷. Diese - von seiten des Dichters - nicht mehr ganz freiwillige Gemeinsamkeit mit dem Fürsten will den Mangel auf beiden Seiten kompensieren, den politischen beim Dichter und den poetischen beim Fürsten³⁸. In dieser idealen Gemeinschaft von Fürst und Dichter setzt sich schon bald der materielle Besitzanspruch des Fürsten durch, der Scheffel als "meinen gefeierten Dichter" beansprucht³⁹. Mehr noch: wenn der König von Württemberg sich zu Scheffel über dessen *Ekkehard* äußert: "Es ist sehr schön von Ihnen, daß Sie mir meinen Hohentwiel besungen haben!"⁴⁰, wird deutlich, daß der fürstliche Herrschaftsanspruch sich auch auf die Poesievorlage erstreckt. So ist es nur konsequent, wenn aus den Anregungen des Fürsten für die Auftragsarbeiten in der Gattung des lyrischen Festspiels nach und nach dessen Mitarbeit wird:

"Mein Sohn wird, so Gott will, Mitte September mit seiner jungen Gattin seinen Einzug auf der Wartburg halten. Wir möchten diesen Einzug auf eine der Wartburg würdige Art feiern. Ich rufe deshalb Ihre Muse und Ihr Herz an um Beistand. Ich denke mir dies folgender Maaßen: [...] " (41)

So formuliert der Großherzog einen weiteren Huldigungsauftrag an seinen Dichter Scheffel; oder noch deutlicher:

"So dachte, so denke ich mir den Plan und wie auch der einfachste Mensch den Dichter zum Dichten begeistern kann, indem er ihm irgend eine Blume in günstigem Augenblick hinreicht, so möchte ich beides gefunden haben: Zeitpunkt und Blume, denn den rechten Dichter, das weiß ich am besten, den habe ich gefunden." (42)

Als Scheffel nach kaum mehr als einer Woche(!) das Festspiel übersendet, kann er die Vollendung von Text und Aufführung getrost dem Fürsten als seinem Mitdichter überlassen: "Die Anordnung und Ausführung des Schlußtableau stelle ich ganz den näher eingehenden Anordnungen Ew. Kön. Hoheit anheim."⁴³ Dichter, Thematik und Werk haben ihre "Unabhängigkeit" verloren, gerade wenn sie so heftig beschworen wird wie durch den Groß-

herzog:

"In Unabhängigkeit würden Sie mir abgehören, wenn auch durch Namen und hoffentlich That eng mir verbunden und gern würden unsere Geister in dem Namen [=Wartburg und Wartburgroman] einen Vereinigungspunkt finden, in welchem wir durch Vorliebe und gegenseitige Erkennung uns längst begegneten." (44)

Seine Auftragsdichtung bis hin zur Enteignung seines poetischen Produkts durch den Fürsten schlägt bei Scheffel deshalb unversehens um in eine kritische Distanz, die den Dichter seine falsche sozial-poetische Integration gewahr werden lässt. Klar-sichtig durchschaut Scheffel die politische Verschleierungsfunktion dieses Mäzenatentums seines Großherzogs:

"Es wird mit der alten Gloria der Burg [=Wartburg] einiger Humbug getrieben, damit die Leute die Misere der Gegenwart nicht betonen. [...] Baden und Weimar haben gegen die Frankfurter Anträge und Reformpläne gestimmt und sind damit demaskiert als das, was sie in Wahrheit sind: preußische Provinzen - Gegner Deutschlands. Das wässt keine Kunst der Welt ab. Und wenn Preußen seinen längst beschlossenen und bald nicht mehr vermeidlichen Kampf mit den anderen Deutschen anhebt, werden die beiden kunstsinnigen Großherzöge mit ihren Truppen unter schwarzweißer Fahne gegen die anderen zu Felde ziehen." (45)

3. Der Wanderdichter

In der mentalen Struktur des Bürgers als Dichter ist nicht nur die Tendenz zum Dichterfürsten angelegt, sondern auch eine andere Lebens- und Dichterrolle, nämlich die des Wanderers. Speziell bei Scheffel ist diese Dicht- und Lebensform des Wanderns schon immer angelegt gewesen in der Rolle des ewigen Studenten und fahrenden Schülers, wobei das Vorbild mittelalterlicher Vaganten und Spielleute nachwirkt. Ins bürgerliche Leben ist diese Rolle als die eines naturgenießenden Wanderers eingepaßt durch ihre antibürgerliche Stellung innerhalb der Bürgerwelt. Den verhaßten Philistern bleibt der fahrende Schüler "antibürgerlich im Rahmen des Bürgerlichen"⁴⁶, weil er die Sehnsüchte und Wunschträume dieser Gesellschaft in sich trägt, obwohl er vorgibt, sich von ihr absetzen zu wollen. Das Befremden des Bürgers über das Zeitalter der Eisenbahn⁴⁷ nimmt die Beschleunigung aller

Lebensverhältnisse im Bild des Wanderers auf, der die Bewegung des Zeitalters zwar mitmacht, sie aber auf ein vorindustrielles und individuumorientiertes Maß zurückschraubt.

Schon die biographische Studie Joseph Stöckles von 1888 hatte Scheffel gleichsam als Verkörperung dieser Lebensform, als einen "Dichter des fröhlichen Wanderns und harmlosen Genießens" gedeutet⁴⁸ und im Wandermotiv ein Strukturmerkmal gesehen, das Gesamtwerk und Leben Scheffels durchzieht. In gewisser Weise lassen sich Scheffels Werk- und Lebensgeschichte tatsächlich als eine Geschichte von Wanderungen begreifen. Im "Lied fahrender Schüler" des *Gaudeamus* (IV,34) werden die Vagantenlieder aus den *Carmina burana* nicht nur als Motto zitiert, sondern prägen die Gedichtstruktur mit. Allerdings ist die Vagantenfigur ihrer sozialen Funktion als Kulturträger und Mobilitätsmotor innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft enthoben und von Scheffel in eine zeitlose und existentielle Lebensform gewendet:

"Fahrende Schüler, unstete Kind,
Sänger und Spieler, wirblige Wind." (IV,34)

Zugleich spielt die Rolle wie so oft bei Scheffel ins Humoristische; die Tavernenpoesie der *Carmina burana* ist ja dem Wandermotiv schon inhärent. Auch Scheffels fahrende Schüler sind im Grunde auf den Weinkeller des Pfarrherrn aus, erwandern also nur den Wein.

Auch im berühmtesten Lied Scheffels, seinem Frankenlied (IV,35f), wird die Wandererfigur in eine vorindustrielle, metaphorisch 'mittelalterliche' Szenerie eingebettet:

"Wohlauf, die Luft geht frisch und rein,
Wer lange sitzt, muß rosten;
Den allersonnigsten Sonnenschein
Läßt uns der Himmel kosten.
Jetzt reicht mir Stab und Ordenskleid
Der fahrenden Scholaren,
Ich will zu guter Sommerzeit
Ins Land der Franken fahren!" (IV,35)

Was man dabei leicht übersieht: noch weiter als beim vorigen Gedicht wird von der Bindung an ein historisch konkretes Vagantentum abstrahiert zugunsten einer traulich-naturhaften Volksliedatmosphäre. Trotzdem bleiben hinter der Wanderseligkeit die Rollenbestimmungen der 'mittelalterlichen' Lebensweise der "Scholaren" erhalten. Das hindert das lyrische Ich freilich

nicht, im Natureingang mit ähnlichem Konjunktivgebrauch wie bei Eichendorff zum romantischen Über-Wanderer zu werden: "Ich wollt', mir wüxsen Flügel" (IV,35). Das Wandern, hier schon als Begründung gegen das "Rosten" der (bürgerlichen) Umwelt gewendet, ist bedingt durch die Stimulanz einer ebenfalls wandernden Umgebung:

"Wallfahrer ziehen durch das Tal
Mit fliegenden Standarten." (IV,35)

Der Wanderer paßt sich einer universalen Lebensform des Wanderns an.

Noch weiter vom ursprünglichen historischen Bezug auf vorindustrielle Lebensverhältnisse ist das Gedicht "Ausfahrt" (IV,64) entfernt. Als Motto vor die Gedichtfolge *Aus dem Weiteren* gestellt, paßt es in seiner Allgemeinheit auf alle diese Lieder und verkörpert so eine Art Grundprinzip des Wanderlieds:

"Berggipfel erglühen,
Waldwipfel erblühen
Vom Lenzhauch geschwellt;
Zugvogel mit Singen
Erhebt seine Schwingen,
Ich fahr' in die Welt.

Mir ist zum Geleite
In lichtgoldnem Kleide
Frau Sonne bestellt;
Sie wirft meinen Schatten
Auf blumige Matten,
Ich fahr' in die Welt.

Mein Hutschmuck die Rose,
Mein Lager im Mose,
Der Himmel mein Zelt:
Mag lauern und trauern,
Wer, will, hinter Mauern,
Ich fahr' in die Welt." (IV,64)

Das Wandern ist hier nicht allein als eine Beziehung von Ich und Naturausdruck bestimmt. Der Refrain, *in die Welt zu fahren*, fordert zum Ausbruch *aus* der Stadt auf, der modernen Industriestadt des 19. Jahrhunderts, die noch in ihrer vorbürgerlichen Erscheinungsform ("Mauern") Eingang findet. Dieser Natureingang als Aufbruch- und Ausbruchstimmung läßt sich bis in Stilistische hinein fassen⁴⁹. Die Natur kann geradezu beim Wandern mitgenommen werden, die Rose wird an den Hut gesteckt, das Moos wird zum Lager, der Himmel zum Zelt des Wanderers.

Daß dem Bild dieser "Mauern" ein ganz bestimmtes Gegenbild von Freiheit entspricht, zeigt das 1846 entstandene Lied "Abfahrt" aus dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Schülers*:

"Nun soll es auf die Wand'rung geh'n,
Studieren hab' ich satt;
Leb' wohl! Das Scheiden fällt nicht schwer,
Du hochgelaehrte Stadt!" (IX,25)

Der Abschied vom studentischen Leben, dessen Funktion schon gezeigt wurde, tritt zum Ausbruch aus der Stadt. Dagegen setzt der Wanderer jetzt eine neue Form des Studierens:

"Feldflasche du, voll würz'gen Weins,
Du sei mein einzig Buch,
In dem ich noch studieren will
Mit manchem tiefen Zug." (IX,26)

Das Wandern wird letztlich sogar zum "Glaubensbekenntnis", wie der Titel des folgenden Gedichts lautet (IX,26). Das Gedicht "Auf der Heerstraß'" (IX,27f) benennt konkret und humoristisch, welche Form von Freiheit gemeint ist. Der Wanderer zieht auf "freier Heerstraß'" (IX,27); Natur und lustiges Wandervolk gliedern sich in die Wanderstimmung ein - nur eins,

"Das passet nicht ins Frei'!
- - Das ist die hochwohlweise und
Gestrenge Polizei." (50)

Scheffel hat, als Dichter ein "Lebenswanderer mit der Muse im Gepäck"⁵¹, die Bedeutung dieser Wanderideologie ausführlich kommentiert und in seinen Lebenszusammenhang eingebettet. Schon der 18jährige bemerkt: "das Reisen *um zu reisen* hat wenig Nutzen"⁵². "Meine Wanderlust ist noch nicht eingeschlafen", meint er; sie wird ihm "wieder neue Kraft und Luft geben"⁵³. Die erfrischende Wirkung des Wanderns gegen die Frustrationen der Normalität und des Alltags gilt erst recht in den Zeiten politischer Enttäuschung nach 1848. Dann wird das Wandern zur Flucht aus der Wirklichkeit:

"und wie ich sah, mit welchen Mitteln bei uns restauriert ward, da wurde es mir so unendlich schwül und eng zu Mute, daß ich's in dieser Atmosphäre nicht mehr aushalten konnte. Da nahm ich abermals den Wanderstab." (54)

Die Rolle des Wanderers wird bald zu seinem Markenzeichen, durch das sich Scheffel definiert: "ein fahrender Schüler wie ich"⁵⁵.

Mit dem selbstinterpretierenden Etikett des Lebenswanderers paart sich fast zwangsläufig das Selbstmitleid, wie es in einem Brief Scheffels von 1851 heißt:

"Sind nun schon 6 Jahre, seit ich bei dir in Jena eingezogen, - und ich bin noch derselbe fahrende Schüler, ohne Ruhe, ohne Stellung, mit unbefriedigtem Drang ins Weite" (56).

An Paul Heyse adressiert kostet Scheffel, sozusagen aus dem Zwang seiner Rolle heraus, seine Isoliertheit im eigenen poetischen Vokabular aus, wobei er sich ins Existentielle stilisiert:

"ich meinerseits habe nur die eine Entschuldigung, daß ich nach mancherlei gesellschaftlicher Position und Einkettung wieder ein *fahrender* geworden (-omnia fui, nihil expedit) - ein streifender gyrovager Heerstraßenbeschreiter, der, die Reisetasche umgehängt, den dünnen Ast in der Hand, hinauszieht, der Sonne u. guten Herbergen entgegen, aventuriergewältig, nicht ohne Staub und Durst der Natur wärmende Lebenshaube ablauschend." (57)

Trotzdem erkennt Scheffel den fundamentalen Unterschied zwischen seiner Rolle und dem Herumziehen der mittelalterlichen Vaganten. Den Großherzog erinnert er daran,

"daß ich selber einst wie ein mittelalterlicher Sänger unbefangen auf Ihrer Burg aus und eingegangen bin, ohne zu erwägen, daß das neunzehnte Jahrhundert in seinen sozialen Verhältnissen und Ordnungen einen fahrenden Dichter mit andern Augen betrachtet als die Vorzeit." (58)

Der Anachronismus des Fahrenden im 19. Jahrhundert hindert ihn freilich nicht, das Wandern wenn schon nicht als tragfähige Lebensform, so doch als Medium dichterischer Inspiration zu verwenden: "Aber der Schreibtisch hat noch keine Anziehungskraft für mich und es drängt mich immer wieder zum Laufen und Bergsteigen"⁵⁹. Als Therapie kann das Wandern den seelisch belasteten Künstler sogar wieder zur Kunst zurückführen, wie Scheffel behauptet:

"Des Gemüthes Bekümmerniß zu verwinden, den Geist sich selbst, der Betrachtung der Herrlichkeit Gottes in der Welt, und damit der Kunst zurückzugeben, ist kein besser Mittel, denn Wandern." (60)

Daß das Wandern den Rückweg zur Kunst offenhalte, ist aber oft nur ein Vorwand für den kaum mehr dichtenden Scheffel. Er wandert meistens aus medizinischen Gründen, denn, so schreibt er dem Arzt Erismann, "sonst vertrocknet Leib und Seele"⁶¹, oder

aus psychischen Gründen: "sobald das Geblüt träge werden will, nehme ich Stock und Reisetasche und thue einen Marsch"⁶². Sogar als körperliche und seelische Abmagerungskur kann das Wandern benutzt werden:

"Ich habe während der ganzen Kriegszeit ausgehalten, meine Schuldigkeit getan, bin aber so gedankenarm u. corpulent und faul geworden, daß ich mir zur Erholung in diesem Sommer die Strapazen großer Wanderungen auferlegt u. auch glücklich die Taille wieder zu erträglichem Durchmesser herabgemindert habe." (63)

Mit der medizinischen Heilkraft geht eine Funktion des Wanderns einher, bei der die Erholung *nach* der poetischen Produktion mit der Inspiration *für* neue dichterische Versuche zusammenfällt. So schreibt Scheffel 1855 an Schwanitz, nachdem er sich am *Ekkehard* "auf den Hund gearbeitet" hat:

"Krampf im Arm und Reizbarkeit im Kopf, daß ich manchmal zusammenschaudere und zittere wie ein Espenlaub im Wind. Aber ich weiß die Medizin - und sag wahrscheinlich bald einmal den Büchern und der Studierstube Valet und wandere hinaus in die weite Welt; im frischen Leben sitzt zudem eine tiefere und lautere Quelle der Erkenntnis, als in allem zusammengesuchten gelehrt Zeug." (64)

Der rein biographische Aspekt der Wanderrolle Scheffels wäre nun nicht so wichtig, wenn er nicht direkt in den literarischen Produktionsprozeß eingegangen wäre. Als Ideal des Dichtungsvorgangs schwebt Scheffel eine Situation vor, in der Wandern und Dichten zusammenfallen; das Dichten soll sogar während des Wanderns vor sich gehen:

"oft pack ich Morgens meine Tasche und ziehe hinaus ohne zu wissen, was ich den Tag über arbeiten will. [...] Wie ein Jäger von der Jagd gehe ich Abends ungern heim ohne ein Lied als Beute im Sack zu haben ... und ich lerne mich selbst von einer neuen, mehr an Geibel anstreifenden Seite kennen, die ich bisher nicht viel beachtet habe. In der Studierstube der Stadt oder mit Unterbrechungen geselligen Lebens wäre solch ein Arbeiten nicht möglich." (65)

Im Gedicht "Dem Improvisator Hermann" von 1869 (IX,173f) schafft es ein Wortspiel, daß der Aufbruch des Fahrenden und der Aufruf zum Dichten tatsächlich identisch werden:

"Liebreich ist sein Benehmen,
Sein Vortrag ein Akkord,
Doch will er Abschied nehmen,
Ruft alle Welt: *Fahr' fort!*" (IX,173)

Die daraus fast zwangsläufig resultierende Vereinzelung des Wanderers als Dichter erhebt die Welterfassung durch das Wandern bald ins Metaphysische:

"Wer Gott und Welt will recht verstehn,
Durchstreift Gebirg und Tal" (IX,223).

Insofern ist der Anklang an Eichendorffs bekanntes Wanderlied aus dem *Taugenichts* symptomatisch: die Wanderschaft des Fahren- den wird in eine Bewegung des Kosmos eingebettet, die so roman- tisch wie anachronistisch ist. Das Wandern bleibt die einzige Möglichkeit, sich seiner Umgebung richtig einzufügen.

"Wer warm in warmem Neste
Mit Weib und Brut sich pflegt,
Der wähnt, die Welt steh' feste,
Weil er sich nicht bewegt.
Und doch geht alles Leben
Bergan, bergab in wildem Lauf,
Und muß, wer stirbt, noch schweben
Gruftabwärts erst, dann himmelauf." (IX,164)

Doch ist auch hier mit der Aufnahme des romantischen Motivs - man denke an Eichendorffs Gedicht *Die leiden Gesellen*, an dessen vorgestellte doppelte Lebensform hier angespielt sein könnte - dem Bewußtsein des fortgeschrittenen Jahrhunderts Rechnung ge- tragen. Freilich ist die Lösung Scheffels, dem von Eichendorff dargestellten Spießerdasein zu entkommen, reichlich banal: dem beschleunigten durch eigene Bewegung (im Wandern) zu entkommen zu versuchen!

Romantik trivialisiert? Schon im *Ekkehard* hatte Scheffel die blaue Blume des Novalis, das Bild universaler poetischer Erkennt- nis, den Ziegen zum Fressen angeboten (VI,384). Jetzt wird daraus eine handliche Metapher:

"Der Mann vom Sängerorden,
Des Fahrens niemals müd,
Weiß, wo im kältesten Norden
Die blaue Blume blüht:
Er schaut von hohen Warten,
Wo träges Blut zu Eis gerinnt,
Die Welt als Gottes Garten
Und sich als Gottes freies Kind." (IX,164)

Mit der Wanderrolle infiziert, wie es naheliegt, Scheffel auch sein Epigonentum. Die Geistesverwandtschaft mit Petrarca festigt Scheffel dadurch, daß dieser als Wanderer gesehen wird:

"Und ich weiß nicht, ob viele Leser das von andern über den Mann von Vaucluse [=Petrarca] gefällte harte Urteil billigen, wenn sie ihn, den Alpenstock in der Rechten und die Bekenntnisse des heiligen Augustinus in der Reisetasche, den Mont Ventoux hinauf- und hinabsteigen sehen" (VIII,143).

Dieser zentrale Stellenwert der Wanderrolle in Scheffels Werk hat massiv die Rezeption Scheffels als eines Wanderdichters begünstigt⁶⁶. Diese Wanderideologie wird nicht nur begeistert übernommen, sondern von den Interpreten als die angemessenste Form für die Textbetrachtung internalisiert⁶⁷. Im Grunde hatte dies schon der erste Rezensent der *Frau Aventiure* festgestellt:

"Auch Herr Scheffel gehört noch diesen poetischen Zugvögeln an, indem er eine ferne Heimath sucht und die Gegenwart verläßt." (68)

Kritisch und gewollt komisch ist Scheffels Lebensentwicklung als Wandel seiner Wanderrolle beschrieben worden: vom fahrenden Schüler zum fahrenden Dichter, der ein fahriger geworden ist⁶⁹. Der Psychiater Möbius hat 1906 auf das Abgründige der "Ruhelosigkeit und Wandersucht" Scheffels hingewiesen:

"Scheffel ist fast immer unterwegs, und hätte er kein Geld gehabt, so wäre er ein Vagabund geworden, wie so mancher seiner Leidensgenossen es wird." (70)

Erweitert man diese individualpathologische Deutung auf die gesellschaftliche Situation, so läßt sich die personale Wanderrolle Scheffels in der Tat als Versuch werten, die Mobilität der Studentenzeit und deren antiphiliströse Haltung in das bürgerliche Leben wenigstens für die Wanderzeiten hinüberzutragen. Insofern ist Scheffels Wanderleidenschaft ein "Mittel der Selbsttherapie", ein Versuch, Leben und Dichtung "poetisch zu kompensieren"⁷¹.

Aber gehen wir noch einmal zurück auf die Funktion des Wanderns in Scheffels Dichtungen. Das Wandermotiv kann, etwa in den Liebesliedern Jung-Werners im *Thompson*, stellvertretend für Liebesentsagung stehen. Sogar das berühmteste Lied des Versepos arbeitet kaum versteckt mit dieser Metaphorik⁷³. Die Entschließung der Liebenden wird sprachlich in einen Aufbruch zur Wanderschaft umgesetzt:

"Die Wolken flihn, der Wind saust durch die Blätter,
Ein Regenschauer zieht durch Wald und Feld,
Zum Abschiednehmen just das rechte Wetter,

Grau wie der Himmel steht vor mir die Welt.
 Doch wend' es sich zum Guten oder Bösen,
 Du schlanke Maid, in Treuen denk' ich dein!
 Behüet dich Gott! es wär' zu schön gewesen,
 Behüet dich Gott, es hat nicht sollen sein!" (I,150)

Die Wortwahl allein belegt die Teilhabe der Natur an dieser Wanderschaft des Helden. Der konjunktivische Refrain schließlich deutet darauf hin, daß das Wandern eigentlich nie zum Stillstand gekommen war. Ruhe und Frieden sind irreal, eine Fiktion gewesen. Ganz ähnlich, nur in die Kunstfigur Heinrichs von Ofterdingen eingekleidet, wird in dessen "Abschied von der Stiraburg" (III, 96f) der Aufbruch dargestellt. Auch hier wandern Natur und Gott mit:

"Ich fahr' auf neuen Straßen ...
 Der Strom und Wellen wandern ließ,
 Der wird mich nicht verlassen." (III,97)

Seine Arbeitsmethode, Stoff und Inspiration erwandern zu können (oder zu müssen), hat Scheffel programmatisch formuliert im Vorwort zur Novelle *Juniperus*. Der Erzählraum der Novelle entwickelt sich aus einem Landschaftsbild, das erwandert worden ist. Stofffindung und -bearbeitung sind das Ergebnis "bewegter Wanderjahre", in denen es Scheffel vergönnt war, diese Landschaft als "Paradies des Wanderers" kennenzulernen (II,7). Zur Legitimation und historischen Verklärung seiner Arbeitsweise beruft er sich auf den Geschichtsschreiber Aventinus, der fordert, man solle Kulturgeschichte "durchfahren", "besuchen und besichtigen und überhaupt seine besseren Gedanken wandernd" schweifen lassen (II,7f). Scheffel, "die Reisetasche des Fahrenden umgehängen", hat sich natürlich an diesen Vorschlag gehalten und "manch eynen Winkel durchloffen und durchkrochen" (II,8). Als "rudernder Talwegfahrer" hat er "auf jenen Pfaden" einige "solcher Gänge" getan (II,8). "Auf seinen Wanderungen" trägt er natürlich die *Carmina lunana*, "der fahrenden Schüler lateinisches Liederbuch", bei sich (II,9). Von diesem Rückgriff in die vorindustrielle Wanderschaft aus erklärt sich auch die häufige Kritik Scheffels an "des Dampfrosses Schnauben" (II,10). Man mag nun glauben, daß der biographisch nachweisbare Aufwand an Reisen und Wanderfahrten das Ergebnis, eine dünne Erzählung von mehreren Dutzend Seiten, nicht lohne. An dieser Stelle er-

hält das Wandern nämlich ein so starkes Eigengewicht, daß es seiner Motivation, als Inspirationsantrieb für die dichterische Produktion zu dienen, nicht mehr bedarf. Allmählich wird Schef-fel das Wandern zum Selbstzweck, aus dem keine Werke mehr ent-stehen; das Wandern kann das Dichten restlos ersetzen:

"Wenn das Fußwandern nicht für sich genug Arbeit gäbe, so hätte ich reizender Motive zu dichterischer Arbeit viele gefunden." (74)

Daß Scheffel die Gefahr einer solchen 'Entartung' des Wanderns für sich als Dichter deutlich gesehen hat, zeigt das Gedicht "Irregang" aus der *Frau Aventiure* (III,69-71). Die Figur des Dorfmusikanten und fahrenden Spielmanns "im Faschingsnarrenkleid / Mit Schall durchs Land gezogen" (III,69) tritt diesmal in einer Er-Rolle auf. Scheffel vermeidet den direkten Bezug des lyrischen Ichs auf den Autor wie bei der Figur Heinrichs von Ofterdingen. Das Weiterwandern des Sängers wird zum Erzählmotiv und zur Handlungskontinuität ("Und als"-Anschlüsse). Erst "auf den Höhen" findet Irregang seine Ruhe; hier ist er "zur rechten Stelle" (III,71). Doch der Ruhepunkt beweist die Vergeblichkeit dieses Wanderns, denn es ist "Irregangs letzter Irregang":

"Ich glaube, den Wandrer im Narrenkleid
Hat Schnee und Sturmnacht begraben;
Verschneit, verweht ... verweht, verschneit!
Er wollt's nicht anders haben.
Du weidlicher Meister Irregang,
Sag an, wo bist du geblieben?
... Die Flocken fliegen in wirbelndem Drang,
Stäuben zusamm ... und zerstieben ..." (III,71)

Hier erst gibt sich der Ich-Erzähler als sarkastisch-fatalistischer Kommentator zu erkennen: "Er wollt's nicht anders haben". Negativen Einschlag bekommen die fahrenden Schüler auch in Scheffels Wartburgromanfragment. Dort treten sie nur noch als "fahrende Leute"⁷⁵, als Diebesgesindel und Wandervögel auf, ein Volk, das

"hinauszieht in die Welt, mit Kunst, Gunst und Dunst sich durchschlagend. [...] Manch einem aber war auch bei sehnlichem Begehr der Rückkehr durch früheren Frevel die Heimath für immer verschlossen und er mußte geächtet und *friedelos gelegt* durch fremde Lande dahinfahren bis an sein selig End." (76)

Scheffels alter Freund Paul Heyse legt den Finger auf die Wunde, wenn er Scheffels Wanderideologie mit seinem gutgemeinten Rat-

schlag auf die banale Häuslichkeitssideologie des gesetzten Bürgers zurückführt:

"Daß ein Zug der Melancholie auf Deiner Stirn sich eingegraben, der fast nicht mehr schwinden will, habe ich leider schmerzlich wahrgenommen. Dein fahrendes Leben trägt wohl die Hauptschuld. Es ist ganz lustig, die Welt an sich vorübergehn zu lassen; aber man muß feststehn, wenn auch nicht stille. Deine Unstäte, wenn sie noch so bunt und ersprießlich Bilder und Menschen in Dir spiegelt, muß Dir doch zuletzt unheimlich sein. Eine gute Frau thäte Dir noth." (77)

Die Lebensform des Wanderdichters ist aus Heyses Perspektive freilich umgekehrt, wenn nicht mehr Scheffel wandert, sondern die Umwelt sich um ihn bewegt.

Unbeeindruckt davon proklamiert der älter gewordene Scheffel zwar immer noch seine "unzerstörbare Wanderlust"⁷⁸, jetzt aber mit einem "Idyll" als Ziel⁷⁹. Im Gedicht "Die Herberge am See" von 1860 kehrt der müde Fahrende heim, allerdings vorerst nur in eine "Taberne" (III,73). Hier ist er "bekümmernisledig", es könnte "nicht wohliger sein" (III,73). Hatte der Wanderer früher nur Hut und Stock, so besitzt er nun schon "eine breitterne Lade" und hat ein "Bänklein" zum Niedersetzen zur Verfügung. Seine Ideologie eines Fahrenden hat der zur Ruhe Gekommene aber nicht etwa aufgegeben, sondern zeigt sie gerade jetzt programmatisch vor:

"Hoch weht ob den weißen Gestaden
Der fahrenden Schüler Panier." (III,74)

Ins Religiöse gewendet gipfelt die Wanderideologie in den *Bergpsalmen* im Gedicht "Ausfahrt"(!). So paradox es klingt, der Ich-Sprecher bricht hier zur Wanderung auf, um sich niederzulassen:

"Landfahriges Herz, in Stürmen geprüft,
Im Weltkampf erhärtet und oftmals noch
Zerknittert von schä migem Kleinmut
Aufjauchze in Dank
Dem Herrn, der dich sicher geleitet!
Du hast eine Ruhe, ein Obdach gefunden,
Hier magst du gesunden,
Hier magst du die ehrlich empfangenen Wunden
Ausheilen in friedssamer Stille." (II,77)

Dies sinnbildhafte Ende seiner Wanderschaft hatte Scheffel freilich schon in Italien vorausgesehen:

"so weiß ich doch ganz gut, daß der fahrende Schüler auch einmal ans Ende der Fahrt kommen muß - an jenes Ende, wo die

Welt mit Brettern vernagelt ist *[bretterne Lade!]*, und der fahrende Schüler sich zum sitzenden Meister umzugestalten hat." (80)

Denn das Ziel seines Wanderns war immer die Ruhe, die "die viel-gewanderte und vielgeprüfte Seele" zeitlebens gesucht hat⁸¹. Sinnbildlich ausgedrückt bedeutet dies, den Wanderstab in die Erde zu stoßen,

"Daß er in neuem Blatt und Laub
Ein Schattendach mir spende." (IV,77)

In selbstquälerischer Trauer schlägt dieses vergebliche, absehbar ziellose Wandern im Gedicht "Daheim" (III,111-113) um. Für Heinrich von Ofterdingen wie für seinen Dichger ist die Wanderschaft längst eine Plage geworden. Der ehemals fröhliche Wandrer ist hier der "Ritter Unstern" (III,111), die freudige Welt- und Lebensgemäßigung ist ins Gegenteil umgeschlagen: "Verfahrner Leute Fahrtgewinn heißt Leid!" (III,112). In allegorischer Gestalt treten die Begleiter der Wanderschaft auf: der "Nachbar Zeitversaum", "Jungfräulein Reue, sein geliebtes Kind", "Frau Langeweile mit dem Gähnemunde" und "Frau Schwermut mit dem aschenfahlen Haar". Ein wirkliches Ziel wäre es, "fahrtmüde Knochen" auszuruhn und Balsam in die Wunden zu gießen (III, 112). Doch der gute Vorsatz (III,113: "So klang mein Lied") ist nicht durchzuhalten. Frau Aventiure, die "Närrin" und doch die "alte Freundin", ruft den Sänger, so daß dieser nicht widerstehen kann. Der Dichter nimmt sein Leid bewußt in Kauf, obwohl er es als "Not" und als "Traumbild" durchschaut. Dieses Wandern als ein "irrfahrtwärts" Ziehen begrüßt der Dichter mit Hoffnung und Skepsis zugleich:

"Auf und hinaus! bringt Roß und Schwert und Zither!
Geliebtes Traumbild, Dank, daß du mich rufst!
Nun folg' ich dir als treuster deiner Ritter,
Vergessend aller Not, die du je schufst.
Dürr sind des regelrechten Lebens Kränze,
Die blaue Blume blüht nur im Gedörn;
Auf und hinaus! ... im sturmdurchbrausten Lenze
Fahr ich hinaus und suche meinen Stern." (III,113)

Damit wird ganz deutlich, daß die Lebensform des Wanderns für Scheffel zum Bild der gesamten Menschheit geworden ist: "Wir sind aber alle nur Pilger auf diesem Planeten und gehen schließlich denselben Weg"⁸². Deshalb gilt ihm der Tod als "die letzte

große Wanderung"⁸³. Diese Wanderung aber zu Fuß anzutreten sollte ihm schwer werden. Einen Monat vor seinem Tod schreibt Scheffel an Anton von Werner: "Seit October bin ich keinen Schritt mehr gegangen, fahre aber täglich aus"⁸⁴.

VI. DICHTER UND PUBLIKUM

1. Schweigen als poetische Leistung

Scheffels produktive Phase als Dichter ist mit der Herausgabe der Gedichtsammlung *Frau Aventiure* im Jahre 1863 abgeschlossen. Der Wartburgroman, als dessen lyrische Beigaben diese Gedichte ursprünglich erscheinen sollten, blieb schon Fragment. Alles später Erschienene, wie die *Gaudeamus*-Lieder (1868) oder einige der Reisebilder, sind schon in den 40er und 50er Jahren verfaßt worden. Von da an bringt es Scheffel nur noch zu gelegentlichen lyrischen Versuchen, einigen weisen "Sprüchen" sowie zu Festspielen für repräsentative Feiern. Allerdings macht man es sich zu leicht mit dem Urteil, Scheffels Verstummen nach dem *Ekkehard* liege im biographisch-pathologischen Versagen seiner dichterischen Schaffenskraft begründet. Auch mit der Vermutung, dem Lyriker Scheffel habe die Gattung des Romans einfach nicht gelegen¹, kommt man nicht weiter. Erstaunlich ist vielmehr die Tatsache, daß Scheffel noch dann, als er schon seit Jahren nichts mehr dichtete, im Bewußtsein der meisten zeitgenössischen Leser als produktiver Dichter gilt. Zahllose Ehrungen und Huldigungen beziehen sich auf diese vermeintlich noch aktive Dichtungskraft Scheffels. Scheffels repräsentative Festgedichte, die immer wieder erneuerten Vorworte zahlloser Neuauflagen, Zueigungen, Stammbucheintragungen und Widmungen überdeckten für die Öffentlichkeit das Versiegen der Neuproduktion. Zur rechten Zeit, bei großherzoglichen Jubiläen oder bei einer Universitätsfeier, produziert (sich) Scheffel wieder.

Mit der Erklärung, Scheffels "traurige Erfahrungen" im Verlegerstreit um den *Ekkehard* hätten zum Verstummen des Dichters geführt, übernimmt man eine Behauptung Scheffels: sonst "würde ich noch mehrere solcher kulturhistorischen Romane aus der älteren Geschichte verfaßt haben!"² Erst sehr viel später ist "der merkwürdige Umstand" aufgefallen, "daß dieses Schwinden der poetischen Leistungsfähigkeit mit der körperlichen Gesundung zusammenfällt"³. Hier ist jedoch darauf hinzuweisen, daß bei Scheffel solche Verstummenstendenzen nicht erst im Alter auf

Grund besonderer Schicksalsschläge auftauchen, sondern als latenter Grundzug seines Wesens und seines Werkes immer schon vorhanden sind, auch wenn Scheffel selbst seinen Verlegerstreit als Begründung heranzieht:

"Solche und andere Erfahrungen werden dazu beitragen, mir, der ich keine hörnene Siegfriedshaus besitze, die Schriftstellerei gründlichst zu verleiden; denn die Feder des Poeten fortwährend mit der des Advokaten vertauschen zu müssen und schließlich mit dem eigenen Herzblut andere Leute fett machen, ist nicht sehr heiter." (4)

Denn schon in seiner Jugend spielte Scheffel mit dem Gedanken, "in Gottes Namen seine Leier an den Nagel hängen" zu wollen⁵, während er gleichzeitig beschwichtigt: "Die Laute hängt noch nicht an der Wand"⁶. Die Drohung, das Dichten einzustellen, bleibt aber dauernd in der Luft. Nach dem schwächlichen Anfangserfolg seines *Ekkehard* hatte Scheffel angekündigt:

"Ich will mich in Studien über die Geschichte des XVI. Jahrhunderts vergraben, und noch einmal Etwas Ernstes, Großes in Angriff nehmen; wenn ich damit auch nicht durchschlage, so häng ich die ganze Schriftstellerei an den Nagel und beruhige mich über die Mitgift an Geist, die der Mensch mit auf die Welt bekommen, und ernähre mich mit irgend einer Handarbeit. Am End ist doch Alles eitel." (7)

Prophetisch hatte schon Fontane Scheffels *Ekkehard* als eine "Einzelleistung" vermutet⁸. Scheffel selbst hat sein Verstummen nicht als einen persönlichen Mangel, sondern als Ausdruck einer epigonischen Zeit verstanden. An Ludwig Uhland schreibt er 1854:

"In unserer Epigonenzzeit, wo in allen Gebieten der Kunst so nah' ans Höchste schon gearbeitet ist, stellt man sich billig die Frage, ob nicht das Schweigen Gold, das andere nur Silber sei?" (9)

Ist Scheffels Verstummen also ein Teil seines Dichterbewußtseins? Schon Richard M. Meyer hat, allerdings nur andeutungsweise, auf Scheffels "Helden des Schweigens" und sein "Lob der Stille" hingewiesen¹⁰. Diesen Zusammenhängen soll im folgenden etwas nachgegangen werden. "Il silenzio diverrebbe mortale"¹¹, schreibt schon der junge Scheffel seiner Schwester aus Italien. Diese Behauptung verkürzt einen Gedankengang, der auch die Selbstdefinition des Dichterberufs betrifft. Eine ähnliche Bestimmung liegt nämlich auch dem letzten Lied Heinrichs von Ofterdingen zugrunde, der seinem Dichten dadurch Mut zuspricht,

daß er an seinen Zweifeln zu verzweifeln droht:

"... Der Lieder größtes steht noch unbeendet ...
Ich geh zugrunde - oder ich vollbring's!" (III,119)

Dieser scheinbare Gegensatz kann jedoch gleich vom Ofterdinger aufgelöst werden. Lieder brauchen nur noch gefunden, nicht mehr selbst erfunden zu werden:

"Dort oder nie find' ich die großen Lieder,
Hier schweigt mein Mund ... das Singen schafft ihm Weh."
(III,119)

In ähnlicher Weise ist auch für den Kater Hiddigeigei im *Trampeter* das poetische Schweigen nicht als Passivität, sondern als Willensakt zu werten. So wie für Heinrich von Ofterdingen ist das Schweigen für den Kater eine poetische Aktion, wenn er der Menschheit seine dichterischen Werke verweigert:

"Mögen sehn sie, wie sie's treiben!
- Hiddigeigeis Lehrgedichte
Werden ungesungen bleiben." (I,157)

In diesem Zusammenhang ist die Rolle des Erdmanns im *Trampeter* (I,107-110) beachtenswert. Scheffel begreift hier das Verstummen und den Rückzug des stillen Mannes nicht als dessen Unfähigkeit zur Weltbewältigung, sondern als rationalen Entschluß, nachdem dieser die Welt durchschaut habe. Allmählich versteinert der Schweiger in seiner Erdhöhle. "War ein stolzes Menschenkind einst", heißt es von ihm, und "höhnisch schier klang mir sein Lachen" (I,107). Für den stillen Mann ist das menschliche Leben identisch mit Haß geworden (I,108: "Leben Menschen, Menschen hassen"). Anfangs singt er noch "schöne Lieder". Im Verstummen aber sieht er die Möglichkeit, seine Liedkunst noch zu steigern:

"Erdmann, schöne Lieder weiß ich,
Doch das schönste hab' ich noch nicht
Dir verraten, das heißt Schweigen." (I,109)

Nach diesem letzten Wort verwandelt sich der Schweigende in Stein und nimmt damit eine Zwischenstellen zwischen Lebenden und Toten ein:

"Schweigend sitzt er nun seit Jahren
Dort am Fels, - ist nicht gestorben,
Lebt auch nicht, es wandelt langsam
Sich der stille Mann in Stein um." (I,109)

Auch wenn Jung-Werner, der Held des *Trampeter*, noch an eine Wiedererweckung des stillen Mannes glaubt¹² - das extrem hermetische System dieser Isolation ist nur von innen, also in der Selbstdarstellung zu durchbrechen. Diese Aufgabe versuchen die *Lieder des Stillen Mannes* (I, 158-161) zu erfüllen, in denen Schweigsamkeit und Einsamkeit zusammenfallen. Hier gilt das Schweigen als der Höhepunkt jeglichen Erkenntnisprozesses:

"Und am Ende der Erkenntnis
Steht ein ahnungsvolles Schweigen." (I, 159)

Das Schweigen ist jedoch keine Negation oder Verweigerung einer Aussage. Wie die damit Hand in Hand gehende Versteinerung ist auch das Verstummen des Mannes ein Willensakt. Alles geschieht "trotzig still" (IX, 90). Daraus entsteht nämlich eine neue positive Konstruktivität, ein Gegenmodell zur äußeren Welt:

"Altes Sein und Denken
Auseinander fällt,
Mußt dir selber schenken
Eine neue Welt.

Bau' sie dir tief innen,
Bau' sie hell und weit -
Strömen und verrinnen
Laß die alte Zeit!" (IX, 90)

Jung-Werner hat bei seinem Besuch anscheinend vom stillen Mann gelernt. Denn auch in Werners Liedern spielt das Motiv des Verstummens eine zentrale Rolle. Allerdings ist bei ihm der Anlaß, die Liebe zu Margareta, noch deutlich als Grund des Verstummens zu erkennen, während im Verachtungssystem des stillen Mannes alle psychologisch erfaßbaren Gründe rationalisiert sind. Für Werner leistet die Musik Ersatz für die versagende Sprache:

"Als ich zum erstenmal dich sah,
Verstummten meine Worte,
Es löste all mein Denken sich
In schwellende Akkorde." (I, 143)

Die Grenzen der Sprache liegen im Ausdruck, also in ihrer Funktion als Kommunikationsmittel (I, 143: "Kann dir nicht sagen, was ich will"); als *poetische Aussage* ("Summen") erfüllt sie jedoch weiterhin und in höherem Maße ihre Funktion:

"Die Sprache ist ein edel Ding,
Doch hat sie ihre Schranken;

Ich glaub', noch immer fehlt's am Wort
Für die feinsten und tiefsten Gedanken.

Schad't nichts, wenn auch ob Dem und Dem
Die Reden all verstummen,
Es hebt sich dann im Herzensgrund
Ein wunderbares Summen." (I, 145)

Scheffels eigene Position modifiziert beide Verstummensmöglichkeiten und verbindet sie miteinander. Am deutlichsten zeigt sich diese Haltung in seinen Spruchweisheiten:

"Die Welt treibt's arg,
Sei still und stark!" (IX, 256)

Auffällig ist hier die Kombination von Stille-Sein und Stille-Halten. Geht es doch dabei nicht mehr bloß um das Dichten, sondern um ein Zusammenbinden zweier Lebenshaltungen, die im Wortsinn nichts miteinander zu tun haben müssen. Ein anderer Spruch zeigt dies noch deutlicher:

"Ernsthaft streben,
Heiter leben,
Vieles schauen,
Wenigen trauen -
Deutsch im Herzen,
Tapfer und still,
Dann mag kommen,
Was da will." (IX, 249)

Auch hier zeigt das Zusammenstehen des Stummseins mit anderen Lebenseigenschaften und Verhaltensweisen den besonderen Charakter dieser Stille an. Es ist keine passive Dulderhaltung, sondern die bewußte Annahme des Schweigens als ethische Haltung ("tapfer") In poetischerer und weniger didaktischer Form als der Spruchweisheit zeigt das 1860 entstandene Gedicht "Die Herberge am See", inwiefern das Schweigen des Dichters eine Leistung, ein poetischer Willensakt geworden ist. Die Verse handeln vom sich Niederlassen und Ausruhen der Fahrenden; noch bleibt die Position des Dichter/Sängers aus dem Spiel. Daß aber in diesem Zyklus immer vom Sänger die Rede ist, zeigt auch das folgende Gedicht "Kahnfahrt": auch dort schon tritt der Wanderer mit seiner Zither in der Natur auf, die schweigt (III, 75: "Still beredter Pracht"). Für unser Gedicht (III, 73f) kann dieses Oxymoron ein guter Hinweis sein; denn die letzte Strophe der "Herberge am See" läuft auf die bekannten und viel zitierten Verse hinaus,

die - so verkürzt - einen ursprünglichen Widerspruch zusammenbinden:

"Still liegen und einsam sich sonnen,
Ist auch eine tapfere Kunst." (III, 74)

Der Ich-Bezug des Gedichts ist in den beiden letzten Versen ausgeschaltet, eine Bezug auf das lyrische Ich bleibt also ganz bewußt wie eine Frage offen. Dem Liegen und sich Sonnen sind mit "still" und "einsam" zwei Adverbien(!) zugeordnet, die darauf hinweisen, daß es sich im Grunde im Un-Tätigkeiten handelt. Insofern kann dann auch die Kunst eine "tapfere" sein. In der Vorstudie seines Tagebuchs vom 3. April 1860 hatte Scheffel diese Verszeile noch als "feine Kunst" beschrieben¹³. Die Umformung des Adjektivs in der endgültigen Fassung weist auf eine stärkere Tathaftigkeit der Kunst hin: Scheffels Kunstbegriff erhebt den nicht mehr dichtenden Dichter erst recht zum Täter! Das verräterische "auch" aber gibt die letzte Erklärung. Denn nun stellt sich weniger die Frage nach den anderen Künste, die es "auch" gibt, sondern umgekehrt: Scheffels Kunst ist jetzt einzig und allein das Stillhalten und Schweigen geworden, das sich aus der bewußten Aktion des Dichters legitimiert!

In Scheffels spätesten Gelegenheitsgedichten ist diese Programmatisik bis zur Unkenntlichkeit verkürzt. Sie ist nur noch daran zu erkennen, daß man beobachtet, wovon in den Gedichten *nicht* die Rede ist. Der Prozeß des Dichtens, der sonst fast immer ein bevorzugter Gegenstand des Gedichts war, wird jetzt völlig ausgeklammert. Scheffels Interesse für die einfache und triviale Dingwelt kehrt seine früheren Anschauungen einer Verachtung der Normalität radikal um. Im Gedicht "Radolfszell" von 1873 beispielsweise stellt die Entsagung innerhalb der Stadtmauern die Wanderseligkeit der frühen Jahre und die Flucht aus diesen Mauern geradezu auf den Kopf:

"O Radolfszell, due altes Nest
Mit deinen Wackenmauern,
Wie lernt man hier aufs allerbest
Entsagen dem Brüten und Trauern!" (IX, 182)

Das Interesse des lyrischen Ichs beschränkt sich jetzt auf Weinbau, Seelandschaft und Angeln:

"Vergnglich sitzt man am Strande fest
 Und vergißt den Koffer zu packen.
 O Radolfszell, du altes Nest
 Mit deinen Mauerwacken!" (IX,183)

Das bisher verhazte Festsitzen gilt Scheffel nun als "vergnüglich", der Wanderschaftsaufbruch als Kofferpacken wird vergessen oder besser - verdrängt; das "alte Nest", vor 20 oder 30 Jahren von Scheffel noch als Schimpfwort gebraucht, wird jetzt zum höchsten Lob!

Wie sich also die Wanderideologie Scheffels ins Gegenteil, zum Lob des Festsitzens verkehrt hat, genauso wendet sich die Lebensform des Dichters Scheffel vollständig um: der schweigende Dichter, an und für sich ein Widerspruch, wird nun zum Inbegriff der wahren poetischen Anschauung der Dinge. 'Philosophisch' abgesichert war diese Schweigeideologie Scheffels schon durch das Reisebild *Ein Gang zur großen Kartause in den Alpen der Dauphink* von 1857, in dem Scheffel sein Interesse an der Lebensweise der zu lebenslangem Schweigen verpflichteten Kartäusermönche schildert. Der direkte biographisch-pathologische Bezug ist dabei zu vernachlässigen: bei einer seiner 'Kopfkongestionen' wurde der flüchtige Scheffel auf dem Weg dorthin aufgegriffen, wobei er angab, er wolle in den Orden eintreten! Das Reisebild setzt mit dem Bericht von einer Rhôneüberschwemmung ein; Scheffel hat deshalb "traurige Dinge" erleben müssen. Das Hochwasser wird zum Sinnbild einer "Zeit allgemeiner Katastrophe" auf dem Hintergrund einer desorientierten Welt (VIII,80). Zu diesen "trüben Bildern" stehen die Mönche der Kartause mit ihrem "unwandelbaren Schweigen" in scharfem Kontrast (VIII,83). Ihre Isolation durch das Schweigen wird Scheffel zum Symbol des Rückzuges aus einer schlechten Welt:

"nichts mehr wissen von dem, was draußen die Gemüter bewegt, [...] nichts von der Organisation der Arbeit und der sozialen Frage, [...] und nichts von der neuen Gottheit des Tages, genannt *credit mobilier*." (VIII,91)

Die Mönchseinsamkeit wird als Idylle gegen die Undurchschaubarkeit der ökonomischen und sozialen Ordnungen des 19. Jahrhunderts ausgespielt mit der Frage, "ob sie so unrecht haben?" Und Scheffel erzählt am Morgen nach seiner Übernachtung im Kloster von seinem Traum, in dem es ihm vorgekommen sei, "als wäre ich sel-

ber bald reif für den weißen Kartäuserhabit" (VIII, 92). So will das Schweigen des Dichters neben den poetischen auch die sozialen Probleme der Gegenwart lösen.

2. Scheffel und seine Leser

Wie reagieren die Leser auf einen schweigenden Dichter? Die schon angedeutete Tatsache, daß Scheffels Rückzug aus der literarischen Öffentlichkeit seinem Ansehen als volkstümlicher Schriftsteller keinen Abbruch tut, verweist auf ein merkwürdig intensives Verhältnis Scheffels zu seinen Lesern, dem im folgenden nachgegangen werden soll. Schon eine der ersten Besprechungen des *Ekkehard* hatte nicht etwa auf die poetische Machart des Romans abgehoben, sondern war einem vermuteten Lesepublikum schon im voraus auf der Spur:

"Für den Lesepöbel, der nur an dem Stofflichen seine Freude hat und weniger poetisch ergözt oder historisch belehrt als phantastisch beschäftigt seyn will, wird es freilich immerhin weniger ein Buch seyn. Auf solchen Pöbel, wenn er auch noch so sehr die Majorität bildet, darf aber keine Rücksicht genommen werden. Der Schriftsteller hat, was man auch von Popularität sagen mag, immer nur das, nicht zwar speciell und fachmäßig, aber allgemein gebildete Publikum in's Auge zu fassen, und für dieses wird es dem *Ekkehard* nicht an Anziehendem fehlen. [...] Die ganze Darstellung ist so, daß sich ihrer jeder im weiteren Sinn Gebildete erfreuen kann; für den höher Gebildeten liegt überdies in der historischen Dokumentirung noch ein besonderer Reiz." (14)

Hinter dem begrifflich vagen Differenzierungsversuch des sogenannten Bildungsbürgertums steckt schon die Erklärung, die den später ungeheuren Erfolg Scheffels begründet. Das Identifikationsangebot, das demnach vom *Ekkehard* ausgeht, bietet dem Leser mehr als simplen Romangenuß. Gerade im Absetzen vom stofflichen Reiz, wie ihn der "Lesepöbel" sucht, gelingt es dem Leser, den Anspruch auf eine auch sozial höhere Position mitzumachen: die Ablehnung des *Ekkehard* würde ja das freiwillige Ausscheiden aus diesem Kreis der "höher Gebildeten" bedeuten.

Man könnte sich an Gustav Freytag erinnert fühlen, der an seinen Verleger schreibt, der *Ekkehard* sei nicht "für's große Publikum", "wohl aber für unsreinen"¹⁵. Auch hier klingt der Versuch an, mit dem Dichter und dem Roman eine Art negative Identifikations-

gemeinschaft aufzubauen, mit deren Hilfe man sich gegen ein anders orientiertes Publikum abschotten kann. Durch diese stark formende Gemeinschaft in Produktion und Rezeption ist Scheffel "der geborene Erzähler für engere Kreise"¹⁶. In diesem engeren Kreis, dem sich jeder beliebige Leser selbst zuordnen darf, wird zugleich ein Rezeptionsstandard geprägt, der nicht an soziale Bedingungen geknüpft ist. Der Erfolg Scheffels ist auch dadurch bestimmt, daß sich sein Publikum eben nicht ausschließlich nach soziologischen Stratifikationsmerkmalen, sondern genauso nach seinem funktionalen Verhalten zur Lektüre richtet. Schon dem ersten Rezensenten des *Ekkehard* ist diese quasi sozial unabhängige Rezeptionsmöglichkeit aufgefallen:

"Das vorliegende Werk dürfte unter anderen Lesern besonders auch solchen zu empfehlen seyn, die sich den Sommer über in den schönen Badeorten oder Landhäusern am Bodensee aufzuhalten pflegen. Diese können manche müßige Stunde auf sehr angenehme Weise mit der Lectüre eines Buches zubringen, das von der Vergangenheit der herrlichen Landschaft handelt, die sie von Säntis bis Hohentwiel hier täglich vor Augen haben."
(17)

Der Gebrauchsverhältnis, in den der Roman auf diese Weise gerät, bleibt nicht ohne Rückwirkung auf den Dichter. Scheffels Verhältnis zur literarischen Kritik ist gerade von dieser Spannung zwischen hohem Poesieanspruch und unterhaltendem Gebrauchswert seiner Produkte geprägt. Während Scheffel sich einerseits sarkastisch über die Literaturkritik als einer die Dichterleichen sezierenden Alten und über die Literaturgeschichte als einem "Zucht- und Arbeitshaus, das die deutsche Kritik statt eines Pantheons den Poeten zu erbauen pflegt" (VIII,129) äußert, definiert er andererseits sein intendiertes Publikum über den Gebrauchswert seiner Dichtungen. In verschiedenen Vorworten zum *Trompeter* erläutert Scheffel genauer, wie er sich seine idealen Leser vorstellt. Zur zweiten Auflage (IX,135ff) nennt er "lust'ge Brüder bei weingoldnen Flaschen"; seinen *Trompeter* finde man "in alten Weidmannstaschen" und "bei des Landschaftsmalers Staffelei". Als weitere erwünschte Leser sind noch die "Pfarrherrn" und "eine Braut" genannt (IX,135). Die Rezipienten auch der Trinklieder und des *Trompeter* sollen also mit dem Kreis identisch sein, aus dem sie hervorgehen. Der Jäger als Wanderer und der Landschaftsmaler als Künstler verweisen auf geistige

Verwandte des Dichters - "unsereinen", wie schon Gustav Freytag bemerkt hatte. Der vereinzelte Pfarrherr ist biographisch belegbar (Pfarrer Schmezer, das geistige Zentrum des *Engeren*); er fällt überdies als Leser des harmlosen *Trompeter* funktional mit der Gruppe der Frauen zusammen. Diese Rezeptionsgruppe der Frauen tritt bei Scheffel erst im Vorwort zur 100. Auflage 1882 ausführlicher in Erscheinung. Wichtig ist wohl auch die Reihenfolge in der Anrede, wenn Scheffel seinen Dank ausspricht:

"Nun dank' ich den Frauen und Jungfrauen all
Und all den guten Gesellen,
Die in der Heimat jahraus jahrein
Sich neu den Trompeter bestellen;" (IX,228)

In der Hand der Frauen erhalten die Scheffelwerke eine neue Qualität. Der wiederholte Kauf zum Verschenken oder Zerlesen deutet auf Rezeptionsformen hin, für die die Erklärungsversuche über das Lesepublikum allein nicht genügen. Der Scheffeltext als Ware, als Geschenkartikel, als Bilderbuch oder als Hauszierrat - der literarische Erfolg scheint oft über Vermittlungswege zu laufen, denen man mit der reinen Text- und Datenanalyse nicht auf die Spur kommt (vgl. Kap. VII).

Der Anerkennung durch die literarische Kritik hatte für den Erstling Scheffels nur eine geringe Resonanz bei der Mehrzahl der Leser entsprochen. So konnte die Diskrepanz zwischen den positiven Rezensionen und dem schleppenden Verkauf des *Trompeter* Scheffel in Erstaunen versetzen: "Unbegreiflich ist mir übrigens, wie bei diesen Zeichen der Anerkennung von allen Seiten erst 500 Exemplare verkauft sind"¹⁸. Die Anlaufzeit, die der Anfänger Scheffel benötigt, um sich einen Namen als Dichter zu machen, ist vielleicht auch verantwortlich für die mangelnde Beachtung, die ihm die zeitgenössische Literaturgeschichtsschreibung entgegenbringt:

"In der Literatur habe ich keine Illusionen mehr. Von einer Anerkennung kann ich, trotz einiger Symptome von Bekanntsein, noch nicht sprechen. Es ist mir z.B. dieser Tage ein Werk von [Robert] Prutz, die deutsche Literatur von 1848 - 1860, zu Händen gekommen, wo viele neuere Schriftsteller, Heyse, Lingg, sogar J. Grosse, ausführlich besprochen sind. Meiner ist dabei nicht mit einer Silbe Erwähnung gethan. Dies würde mich nicht befremden, da ich den Gegensatz süddeutschen Wesens zu der nordischen Frostigkeit recht gut kenne; was uns anzieht, stößt dort ab. Zu einer Kränkung wird die Sache aber dadurch, daß in einem Anhang alle Titel der 48 - 60 erschie-

nenen, der Besprechung nicht für werth erachteten Werke, darunter auch die meinigen, angeführt sind." (19)

Die literarische Geringsschätzung, die mit der mangelnden Anerkennung auch gemeint ist, dieser Unterschied zwischen Beachtung und Bekanntsein beschäftigt Scheffel immer wieder. Erneut wird die Qualitätsfrage seiner Dichtungen aber auch dann an der voraussichtlichen Reaktion des Publikums festgemacht. So schreibt Scheffel über die wahrscheinliche Aufnahme der *Frau Aventiure* an seine Mutter:

"Was das Buch Aventiure betrifft, so bin ich jetzt über dessen Schicksal im Klaren. Es wird bei einem kleinen - aus Künstlern, nicht zünftig beschränkten Gelehrten - und frei in das Leben schauenden Frauen bestehenden Kreise eine freundliche Beachtung finden, aber sehr langsam und geräuschlos weiter bekannt werden. Feuilletonkritik, vornehmer Pöbel, Wirtshauspolitiker u.s.w. werden es links liegen lassen ... leider auch viele redliche brave Leute, die den s.g. Mittelstand bilden und sonst gern etwas Schönes lesen. Diese aber haben vor allem Mittelalterlichen eine Gespensterfurcht und können sich meinen Standpunkt, der die Alten so treu wie möglich in ihrer eigenen Denk- und Fühlweise zu schildern versucht, nicht klar machen. Für diese Sorte, die das große Publikum bildet, und die es als eine Art Beleidigung auffaßt, wenn man Etwas bringt, das sie nicht vollkommen verstehen, muß ich einmal Etwas in ganz anderer Tonart verfassen." (20)

Scheffels Anpassung an den Publikumsgeschmack und die Leserwartung ist die autorspezifische Kehrseite eines innigen Identifikationsverhältnisses. Auch der schließliche Erfolg des *Thronpeten* ist hauptsächlich einer außerliterarischen Initiative zu verdanken. So scheint Scheffel die weitreichenden sozialen Beziehungen seiner Familie beim Verteilen der Rezensionsexemplare geschickt ausgenutzt zu haben:

"Dann aber vermittelte seine gesellschaftliche Stellung in Heidelberg, wo Häusser und Julius Braun und viele andere seiner persönlichen Freunde beträchtlichen Einfluß besaßen, seiner heiteren Dichtung den nicht zu unterschätzenden Vortheil, in der Professorenengemeinde einer deutschen Universitätsstadt Aufsehen zu erregen. Die allgemein bestätigte persönliche Liebenswürdigkeit des jungendlichen Scheffel kam hierbei noch dem Dichter zu Gute." (21)

So kann Scheffel auch seinen mit den üblichen Startschwierigkeiten kämpfenden Roman in ungebrochenem Selbstvertrauen an die Öffentlichkeit bringen. An seinen Freund und Verleger Adolf Bonz schreibt er über den *Ekkehard*:

"Diese Arbeit wird, wie ich jetzt, nachdem sie ruhig vor mir liegt, gleich einem unparteiischen Dritten sagen kann, ein bedeutendes Aufsehen machen, viel angefochten werden (von den Fachmännern, die glauben, daß sie ein Monopol aufs germanistische Altertum hätten und von mannigfachen Philistern) aber noch mehr verteidigt und jedenfalls wird das Endresultat das sein, daß es in der Geschichte des deutschen historischen Romans eine Epoche bezeichnet." (22)

Nachdem sich spätestens bis Mitte der 60er Jahre beide Hauptwerke Scheffels durchgesetzt hatten, ist der Verkaufserfolg der *Gaudeamus*-Lieder in ganz anderen Bahnen verlaufen. In Studenten- und Stammtischkreisen konnten nach 1848 die zum richtigen Zeitpunkt (1868) herausgegebenen Lieder auf eine gefeierte Aufnahme rechnen. Eine der ersten Besprechungen versteigt sich sogar zu der Vermutung, der wissenschaftliche Fortschritt des Jahrhunderts in allen Lebensbereichen spiegle sich exemplarisch in Scheffels studentischen Liedern²³! Scheffel hat diesen populären Erfolg mit Freude zur Kenntnis genommen, gleichzeitig aber Sorge empfunden, daß diese Volkstümlichkeit mit der Mißachtung seiner ernsteren und mit höherem Anspruch gedichteten Werke erkauft werde. Das belegt eine Episode, die er Anton von Werner, dem Illustrator der Ausgabe, berichtet:

"was wir aber hier Vergnügliches in Wort und Bild geschaffen, das wird volksthümlich werden; - wie ich neulich zu Basel im Bären saß, wurde ich von einem jungen Mediziner erkannt und der Gesellschaft als der Verfasser des *Pflahllaumanns* vorgestellt, der jüngst in den Fliegenden Blättern erschienen, worauf sofort wieder die bekannte Kneiperei losging, ohne daß nach meinen andern Werken und meinem fortgeschrittenen Schwabenalter gefragt wurde." (24)

Gegen diese Saufpoesie und die so handgreiflich gewordene Wirkungsgeschichte wendet sich Karl Gutzkow auf oberlehrerhafte Weise, weil er darin eine Schädigung der akademischen Jugend sieht. Darüber hinaus ist Gutzkow einer der wenigen Zeitgenossen, die Scheffel grundsätzlich ablehnen:

"Und in der akademischen und, wie die Scheffelfeier zeigte, in der polytechnischen Sphäre ist das 'deutsche Lied' so im *Engern* wie im *Weitern* (sagen wir es offen heraus) geradezu zum grunzenden Schwein geworden, ob auch Universitäten und Großherzogthümer ihm huldigen! Die Verbindung hausbackener Stubengelehrsamkeit mit der Poesie der Flasche kann nur verderblich auf unsere akademische und Gymnasialjugend wirken." (25)

Solche im Chor der Verehrer und Bewunderer der 70er Jahre

übrig gebliebenen echten Kritiker werden, vor allem wenn sie das Richtige treffen, von Scheffel auf die neue deutsche Art abgefertigt, wie er an Anton von Werner schreibt:

"Die Kerls behaupten ich sei ein Hofschmeichler und Kriecher geworden und lügen und verläumden so kräftig, daß ich hie und da mit einem kräftigen Vorstoß Einen übers Maul haue. ... der ganzen Bande aber eine so gründliche Verachtung erweise, daß sie noch lange fortstänkern werden.

So ist tüchtiger Leistung Schicksal: mit steigender Anerkennung bei den Braven auch steigende Anfechtung und Verlästerung bei der Unfähigkeit und der Bagage." (26)

Bis zu seinem Lebensende wird sich Scheffel unverstanden fühlen, obwohl ihn mittlerweile die Wogen des literarischen und ökonomischen Bucherfolgs zum deutschen Klassiker erhoben haben.

3. Der erklärbare Erfolg

Die gewaltig steigenden Auflagen der Scheffelwerke im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts sind schon bald mit dem siegreichen Ende des Krieges von 1870/71 und der Reichsgründung in Verbindung gebracht worden²⁷; genauere Zusammenhänge konnten aber nur erahnt werden. Schon Proelß hatte vermutet,

"daß das nach dem großen Krieg gegen Frankreich so bedeutend gesteigerte Nationalbewußtsein von Scheffels Dichtungen wie von denen keines anderen Dichters der Zeit sich angemuthet fühlte." (28)

Man hat gemeint, nach 1871 hätten sich die verschiedensten Rezeptionsgruppierungen zu einem nationalen Rezeptionsvolk zusammengeschlossen²⁹. Eggert hat für Scheffels gestiegene Popularität dieser Zeit ein neues "Lebensgefühl" verantwortlich gemacht³⁰, das mit einer "Übergangsphase" des historischen Romans zwischen 1870 und 1875 zusammenfalle³¹.

Jedenfalls ist Scheffel schon zu seinen Lebzeiten ein deutscher Klassiker geworden, anders als Schiller oder Goethe aber ein Klassiker des breiten Lesepublikums. Bei Scheffels Tod sollen der *Ekkehard* 90, *Gaudeamus* 50 und der *Trompeter* etwa 140 Auflagen gehabt haben. Die reinen Auflagenziffern besagen noch nicht viel, schon eher die Tatsache, daß für 1886 eine Gesamtauflage der Scheffelschen Werke von einer halben Million Exemplaren errechnet worden ist³². Für das Jahr 1902 sind durch

die Scheffel-Jahrbücher genauere Angaben zur Hand:

"Der *Trompeter von Säkkingen* hat in der Oktav-Ausgabe die 254., in der Großoktavausgabe die 4., und in der Quartausgabe, dem Prachtwerk Anton v. Werners, die 3. Auflage erlebt.- *Ekkehard* hat in der Kleinoktavausgabe die 182., in der zweibändigen Großoktavausgabe die 8. Auflage erreicht.- Das ewig junge *Gaudeamus* steht in der Kleinoktavausgabe in der 64., in der Großoktavausgabe und in der Quartausgabe in der 2. Auflage.- Der *Juniperus* hat es auf 8, *Frau Aventiure* auf 18, die *Bergpsalmen* haben es in der Kleinoktavausgabe auf 6, in der Quartausgabe auf 4, *Hugideo*, der lange in der zweiten Auflage stecken geblieben war, hat es jetzt auf 9, die *Waldeinsamkeit* auf 5 Auflagen gebracht.- Von den Prosa-werken stehen die *Reisebilder* und die *Episteln* in der 2., das humorstrotzende *Gedenkbuch* in der 3. Auflage, während die nachgelassenen *Fünf Dichtungen* die 2., die *Gedichte aus dem Nachlaß* die 4., und der Band *Aus Heimat und Fremde* noch die 1. Auflage aufweist.- Im Ganzen sind die Werke Scheffels in nicht weniger als 580 Auflagen und 20 Ausgaben verbreitet." (33)

Der Öffentlichkeitscharakter dieses Verkaufserfolgs läßt sich erst recht ermessen, wenn man ein vom Biographen Proelß mitgeteiltes Kuriosum betrachtet. Im Verlag Adolf Bonz

"steht eine Schnellpresse von recht stattlichen Dimensionen, auf welcher von der Begründung des Geschäfts bis heute kein anderer Autor als Scheffel gedruckt worden ist, ohne daß sie je einen Tag gerastet hätte." (34)

Der Verfasser zieht auch gleich den zutreffenden Schluß vom Verkaufserfolg zum Dichterruhm Scheffels:

"Welch ungeheure Macht eines Dichtergeistes, welche weite, breite Wirkung auf das Volksgemüth stellt uns diese Zahl vor Augen - und wenn Einer mit Engelszungen redete, er könnte uns den Einfluß Scheffels und die Liebe seiner Nation für seine Werke nicht gewaltiger verkünden, als diese trockene Ziffer!" (35)

Im Jahrbuch des Scheffelbundes von 1903 ist eine andere, nicht weniger erstaunliche Relation errechnet worden. Die bisher verkauften Exemplare werden auf die Bevölkerung Deutschlands umgelegt, was dann bedeuten würde: "auf je 100 Köpfe kam ein Band Scheffel"³⁶!

Diese offensichtliche Volkstümlichkeit Scheffels schlägt sich in scheinbar ganz abwegigen Rezeptionsmöglichkeiten nieder, von denen eine stellvertretend vorgestellt werden soll, weil sie symptomatischen Charakter hat. In seinem 1898 in München erschienenen Buch

"Der Angelsport. Das Wissenswerteste aus demselben nebst Anleitungen zum Gebrauch der Angelgeräte sowie Beschreibungen der verschiedensten Angelmethoden besonders der Flugangel, der Grundangel, der Spinnangel und der Schleppangel

nimmt ein gewisser H. Stork senior Scheffel als Angler in Bezug. Die Bekanntheit des Dichters wird benutzt, um das Interesse des Käufers für das eigene Buch anzufeuern und die doch prosaische Tätigkeit des Angelns durch poetischen Aufputz zu erhöhen. Scheffel wird für die Verbreitung des Angelsports und den Absatz des eigenen Buches eingespannt, aber so, daß der Dichter Scheffel nur noch als beiläufiges Attribut erscheint, das dem Angler Scheffel aufgesetzt wird:

"Wie im Herzen des ganzen deutschen Volkes der Dichter, so wird der liebenswürdige Angler von der Seehalde fortleben auch in der Erinnerung der biederer Bewohner des Schmiechthales, welches ich nochmals zu sehen hoffe, um am Lieblingsplätzchen Scheffels, am Mühlenschuss, unter schattigen Bäumen die Bilder der Vergangenheit an mir vorüberziehen zu lassen." (37)

Eine andere Schicht der populären Rezeption wären die Parodien, Travestien und Nachempfindungen der Scheffelwerke und des spezifischen Scheffelstils, entweder aus kritischer Verspottung oder aus dem Bedürfnis heraus, sich an den Sog der Beliebtheit Scheffels anzuheften. Die *Scheffelei* fast als Epochenstil des späten 19. Jahrhunderts für die aufgewärmte Biedermeieridylle oder die antiquarische Quellenaufbereitung in Romanform wäre eine eigene Untersuchung wert, in der sich Mechanismen der Trivialisierung von Sprachformeln und Denkschemata aufzeigen ließen. Ähnliches gilt für die zahllosen Scheffelstandbilder und -denkmäler, Gedenktafeln und Erinnerungsstätten, die abgesehen von Breitners Zusammenstellung von 1912³⁸ noch nicht systematisch erfaßt sind und einer ikonographischen Betrachtung wert wären.

Kann dieser Erfolg Scheffels erklärt werden? Im Unterschied zu Vermutungen und Ausflüchten³⁹ oder eingängigen Spekulationen⁴⁰ soll zusammenfassend versucht werden, die erstaunliche Wirkungsgeschichte Scheffels unter besonderer Berücksichtigung des *Ekkehard* zu erhellen. Scheffel ist an der Epochengrenze zwischen Biedermeier und Realismus auf eine merkwürdige literargeschichtliche Situation gestoßen, in der seine Texte jeweils *gleich-*

zeitig unterschiedliche Lesarten anbieten konnten. Nach 1848 und während der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts ist mit einem breiten Feld biedermeierlicher Lesererwartung unter der Oberfläche des realistischen Literaturbetriebs zu rechnen⁴¹. Für diese 'konservative' Leserschicht konnten Scheffels *Reisebilder* das Heine-Vorbild nahtlos imitieren, seine politischen Gedichte den Traditionen der Vormärz-Lyrik folgen, der *Thompson* sich der biedermeierlichen Versidylle problemlos einfügen. Speziell der *Ekkehard* paßt in die seit der Mitte der 50er Jahre stetig ansteigende Produktion historischer Romane⁴². Auch die Tatsache, daß Scheffels erster und einziger Roman gleich in der renommierten Meidinger-Reihe erscheinen konnte⁴³, mag den Bekanntheitsgrad des Autors gefördert haben.

Wichtiger aber als Erklärung für den Erfolg des *Ekkehard* über die Jahrzehnte hinweg ist das Angebot zur mehrfachen, epochen- und schichtenspezifischen Rezeption, das von diesem Roman ausgeht. Dem programmatischen Realismus nach 1848 konnte der *Ekkehard*, nicht nur wegen des realitätssüchtigen Vorworts, als Musterbeispiel dienen; zugleich erfüllte er die Vorstellungen der historischen Romane der Scott-Nachfolge, regionale Kultur und Geschichte als Formen der Wirklichkeit in sich aufzunehmen. An die Dorfgeschichte, an Berthold Auerbach, Willibald Alexis und Theodor Fontane wäre hierbei zu erinnern, die für ihr Werk einen vergleichbaren Zugang zur Wirklichkeitsdarstellung intendiert haben.

Für die Zeitgenossen nach 1871 konnte der *Ekkehard* gerade wegen seiner Zeitferne als allgemein gültiges Exempel der geschichtlichen Bestimmung des Reiches gelesen werden. Hier trifft der *Ekkehard* auf die professoralen Geschichtsromane von Georg Ebers, Felix Dahn u. a., in denen die Geschichtswissenschaft sich gerade im Roman mehr oder weniger repräsentativ zur Schau stellt (Anmerkungen!). Der Held des *Ekkehard* paßt zudem ins gründerzeitliche Bild des Individuums mit großen Gesten und pathetischen Redeformen; Geschichte wird als handgreifliches, personenzentriertes und monumentalisiertes Menschtheitsdrama (Karl May!) inszeniert. Der Übergang zur Heimatkunst, der sich aus der regionalgeschichtlichen Thematik des Romans fast von selbst anbietet, kann sich mühelos vollziehen. Mit seinem Kostümrealis-

mus steht der *Ekkehard* über die Heimatkunstbewegung bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geradezu programmatisch für einen reaktionären Literaturbegriff, dessen Wucherungen bis in die Blut-und-Boden-Ideologie weit vor dem Dritten Reich vordringen⁴⁴.

Diese anti-modernistische, gegen die avantgardistische oder nur nicht-konservative Kunst gerichtete Komponente der *Ekkehard*-Rezeption ist zum letztenmal deutlich an der Festschrift zum 100. Geburtstag Scheffels 1926 abzulesen. Die "Huldigung deutscher Dichter und Schriftsteller", als die sich die Sammlung von Antworten auf die Frage nach dem Schönen im *Ekkehard* versteht, reicht von Hermann Bahr, für den der *Ekkehard* einfach "unsterblich" und "ewige Kunst" ist⁴⁵ bis zu Hugo von Hofmannsthal, der im *Ekkehard* "sein Bescheidenes", aber zugleich auch das "Große der geistigen Zusammenhänge" erkennen will⁴⁶, oder Stefan Zweig, der darin "Heiterkeit aus klarem Gemüt und gleichzeitig ganz ernstem deutschen Sinn" abliest⁴⁷. Scheffel gilt sowohl als zeitlos und klassisch, als auch als der deutschesste Dichter. Diesen Widerspruch als einen nur scheinbaren aufzulösen hat sich Börries von Münchhausen in dem eingangs zitierten neuen Jahrbuch des Scheffelbundes vorgenommen. Er versucht, Scheffels Ewigkeitswert als Dichter durch eine selektive Rezeption des angeblich Überdauernden und Erträglichen zu erhärten:

"Scheffel lebt in Kopf und Herz der Nachwelt nicht als der Bierkartenpoet, nicht als der Trompetersänger, nicht als der Bratenbarde gelehrter Gesellschaften, sondern ausschließlich als der Dichter des *Ekkehard* und einer Handvoll ewiger Lieber." (48)

Dieser rein poetische Wert, der den Publikumserfolg scheinbar verschmäht und sich auf die elitäre Isolation individuellen Kunstgenusses zurückzieht, braucht aber dann doch die populäre und materielle Basis:

"Und der Mann, der den stärksten Bucherfolg seiner Zeit hatte, der Mann, der ein Vierteljahrhundert lang der dichterische Geist Deutschlands war, der Mann war *ein Deutscher*." (49)

Der nationale Wert im Schlepptau des ökonomischen Erfolgs ist spätestens hier vollständig mit kulturkonservativer Bedeutung aufgeladen.

Im gleichen Jahr wie diese beiden Huldigungsschriften erscheint eine Prachtausgabe von ein paar bedeutungslosen Briefen Schef-

fels, bibliophil gedruckt, in rotes Leder gebunden und in limitierter Auflage. Die Intention dieser Ausgabe, die das banalste Schriftstück durch repräsentative Gestaltung zum Dichterdenkmal erheben möchte, entspricht der der beiden anderen Schriften: gegen die zeitgenössische Literatur mit ihren "Modeströmungen, Schlagwörtern und sonstigen Vorurteilen" wird zu Felde gezogen und die gute alte Zeit und "eine nah bevorstehende Scheffel-Renaissance" beschworen⁵⁰. Die Scheffelrezeption wird zum aggressiv-konservativen Vorwand, gegen die Literatur der eigenen Zeit ein Dichterbild zu setzen, das für sich ein ungetrübtes Einssein mit der Tradition proklamiert und behauptet, im Namen einer schweigenden Mehrheit zu sprechen: denn das "entspricht heute wiederum einem verlangenden Sehnen weiter Kreise"⁵¹.

Schon wenige Jahre später wird die institutionalisierte Scheffel-verehrung zum "Bewahrer und Erwecker volks- und stammesverbundenen Geistes"⁵² und der Scheffelbund zum Volksbund umgetauft. Im Scheffelbund waren ja schon seit seiner Gründung vor der Jahrhunderwende politisch konservativste Literaturtendenzen im Sinne einer angeblich richtigen Scheffel-Nachfolge gepflegt worden⁵³. Jetzt aber wird aus dem volkstümlichen Dichter endgültig ein völkischer.

Das schlechte Abschneiden Scheffels nach dem Zweiten Weltkrieg scheint dem ehemaligen Publikumserfolg in umgekehrter Proportionalität zu entsprechen. Scheffels Werk gilt heute als "konsum-chic", als "schön angepaßt und vollkommen ungefährlich"⁵⁴.

VII. DER ILLUSTRIERTE DICHTER

1. Die illustrierte Prachtausgabe

Auf welch verschlungenen Pfaden die Textrezeption vor sich gehen kann, soll eine Analyse der Illustrationen zu den Scheffelwerken zeigen. Damit wird zugleich ein Bereich angeschnitten, den die traditionelle Wirkungsgeschichte von geschriebener Literatur mit ihren Auflageziffern, Rezensionsauswertungen und Verbreitungssstatistiken nicht erfassen kann. Erst in jüngster Zeit werden die Beziehungen zwischen literarischem Text, seiner Bebilderung und dieser Wirkung auf den Leser untersucht¹.

Die hier isoliert dargebotenen Illustrationen verfälschen freilich den Funktionszusammenhang der großformatigen, luxuriös-repräsentativen Prachtausgabe, in den sie gehören. Die sozialgeschichtlichen Bedingungen, unter denen die Prachtausgabe um die Mitte des 19. Jahrhunderts entsteht, sind erkannt². Als typische Erscheinungen der Gründerzeit heben sich diese Prachtausgaben von den schon immer üblichen Literaturillustrationen durch ihr spezifisches Formenarsenal und ihre besonderen Intentionen ab. Die "kolossale Entwicklung dieses Zweiges der Literatur" konnten schon die Zeitgenossen "nicht ohne Staunen betrachten"³. Speziell für die zweite Hälfte des Jahrhunderts kann der literargeschichtliche Zugriff auf Text und Historie unter der Perspektive der Literaturillustration geradezu grundsätzlich erfaßt werden⁴.

Die wichtigste Funktion literarischer Prachtausgaben, nämlich die Erzeugung und Aufrechterhaltung eines sozial gestuften Lese-
publikums im Zeitalter massenhaft verbreiteter Lesestoffe, hängt eng zusammen mit den neu entdeckten technischen Möglichkeiten der Bildreproduktion (Lichtdruck) und der sich gegenseitig beeinflußenden Realitätsmalerei und Fotografie⁵. Der optischen Vermittlung auch von Literatur stehen mit neuen Medien und Bildtechniken Kanäle zur Verfügung, die mit der konventionellen Textanalyse nicht zu verstehen sind. Bis zu solchen Erfindungen und technischen Innovationen war das Lebende Bild des geselligen Salons seit Beginn des 19. Jahrhunderts das Medium,

Literatur in handgreiflich erfaßbare, optische Darstellungsformen umzusetzen⁶. Auch für die Scheffeltexte sind solche Lebenden Bilder überliefert, jetzt aber als Werbeträger für die Illustrationen, wie Scheffel selber berichtet: "Samstag 6ten war colossale Reclame für die *Frau Aventiure*, fünf lebende Szenen, von Dietz arrangirt, mit allem möglichen Pathos und Goldgrund."⁷ Die über die reine Verbildlichung der Texte hinausgehende gesellige Funktion der Lebenden Bilder zeigt sich daran, daß die Tableaux kein vorillustrativer Ersatz für Abbildungen sind, sondern diese selbst im gesellschaftlichen Kreis noch einmal nachspielen können:

"In Stuttgart war ein Ball der Künstlergesellschaft Bergwerk, - die ganze Gesellschaft, gegen 200 Personen, waren Gestalten und Costüme aus dem *Trompeter*, 6 große Bilder nach Deinen Compositionen wurden dargestellt, dann der Festzug von Allen, es fehlte Keiner, Fludribus, der Kutscher Anton, der ganze römische Klerus, Ritterdamen und Hauensteiner ... auch die Quadrillen waren vom Trompeter in der Mitte mit Margareta dominirt..." (8)

Lesefunktion, Lesepublikum oder Käuferschichten der Scheffelschen Prachtausgaben genauer zu bestimmen, bereitet wegen der Breite der Genrestreuung (*Gaudeamus* für Studenten und Stamm-tische, *Ekkehard* für historisch Interessierte, *Trompeter* für junge Mädchen usw.) einige Probleme. Die hohen Preise der Prachtausgaben (für Scheffelwerke etwa das 25-fache der Normalausgabe) und die konkurrierenden billigeren Leseausgaben lassen nicht bloß vermuten, daß "solche Editionen kaum zu Lektürezwecken gekauft" wurden⁹. In den nachgehefteten Blättern der illustrierten *Juniperus*-Ausgabe von 1867 wird ausdrücklich für eine von den Texten abgelöste Verwendung der Illustrationen geworben:

"Diese Bilder eignen sich überdieß wie kaum etwas Anderes zur Ausschmückung von Räumen, welche zur Pflege heiterer Geselligkeit bestimmt sind." (10)

Schon ernsthaftere Zeitgenossen haben diese unliterarische Verwendung von Literatur durch "sogenannte gebildete Damen" kritisiert, die diese Werke

"nie gelesen haben, die sich aber einbilden, ein solches Werk zu kennen und geistig zu besitzen, wenn es verziert mit bunten Bildern als Staubfänger auf ihrem Sofatisch liegt."
(11)

Aber nur scheinbar genügt es, wenn durch die prachtvolle Ausstattung von Texten "eine unbezwingliche Lust zum Besitzen erweckt" wird¹². Merkwürdigerweise sichert dieser nur materielle Besitz von Dichtung gleichzeitig den Anspruch auf den geistigen. Mit dem Erwerb der literarischen Prachtausgabe proklamiert der Käufer, an der Literatur als einer "der allerwichtigsten Factoren in der Erziehung und Bildung des Kunstgefühles" teilzuhaben¹³. Generell erschließen sich von daher gesellschaftliche Verwendungszusammenhänge von Literatur, wenn die Prachtausgaben manchem als "Bilderbücher für große Kinder" gelten, die man "auf den Weihnachtstisch unter den Christbaum oder zum Durchblättern für 'Besuch' in das Salonzimmer" legt¹⁴.

Implizit wird auf diese Weise auch über literaturgeschichtliche Wertungsfragen diskutiert, etwa welche Autoren sich zu illustrierten Ausgaben eignen und welche nicht, oder über die Frage der Stilhöhe, ob sich 'niedere' literarische Gattungen durch den hohen Stil einer Illustration ins Repräsentative erheben lassen. Wie sehr diese Form von Buchpräsentation publikumsorientiert ist und wie sehr scheinbare Geschmacksfragen politisch akzentuiert sind, zeigt die Diskussion um die geeignete Schriftform, wenn es heißt: "Seinen Schiller will das deutsche Volk auch in deutscher Sprache lesen"¹⁵!

Die hier vorgestellten Illustrationen zu den Dichtungen Scheffels beanspruchen in all diesen Aspekten exemplarische Geltung, weil ihr Produzent eine der repräsentativsten Gestalten der Epoche genannt werden darf. Anton von Werner (1843-1914) ragt aus der Masse geschäftsmäßiger Buchillustratoren auch insofern hervor, als seine Karriere bis zum Schlachtenmaler des neuen Reiches in den Illustrationen zu Scheffels Werken seinen Ausgangspunkt hat. Werners Selbstdarstellung¹⁶ und sein Kunstspruch (vgl. sein berühmtes Reichsgründungsgemälde) machen ihn geradezu zum Paradigma des reichsdeutschen Kunstbetriebs zwischen 1871 und dem Ersten Weltkrieg. Daß Anton von Werner als einer der Protagonisten der Panoramamalerei gilt¹⁷, stellt auch seine Scheffel-Illustrationen in kunstgeschichtliche Zusammenhänge von nationaler Repräsentanz und autoritärer Herrschaftsordnung, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann, deren Denkformen aber in Erinnerung gehalten werden sollten¹⁸.

2. Die Illustrationen Anton von Werners

Juniperus

Scheffels *Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers* ist ebenso wie seine *Frau Aventiure* ein Teil des nach Erscheinen des *Ekkehard* 1855 geplanten und nie vollendeten Wartburgromans. Die zu umfassende Anlage des Projekts und sein baldiges Verstummen veranlaßten Scheffel dazu, diesen Handlungsteil als selbständige Erzählung herauszugeben. Seit 1866 arbeitete Anton von Werner an den Illustrationen zum *Juniperus*¹⁹. Schon früher hatte Werner mehr oder weniger planvoll einzelne Gedichte der *Frau Aventiure* illustriert. Erst durch Scheffels Engagement für eine adäquate Bebilderung waren Werners Zeichnungen aus ihrer marginalen Bedeutung zur Gleichrangigkeit mit dem Text aufgewertet worden:

"Der Erfolg und die Anerkennung wird zwar langsam aber sicher kommen .. ich empfehle als praktischer Mann dem Herausgeber dringend .. eine Mappe anfertigen zu lassen, worauf in passender Ornamentik und Ausstattung eine *Frau Aventiure* oder sonst etwas Bezeichnendes .. auch z. B. ein Minnesänger in der Weise, wie Ihr einstiger Entwurf zum Titelblatt des Buches - ersichtlich ist... Die Welt kauft doppelt und dreifach, wenn man ihr Alles handgerecht und mundgerecht macht." (20)

Die vorliegende Ausgabe in Quartformat von 1867 in violettem Leinen mit gepräßten Reliefornamenten und Titel in Goldprägung ist das erste gemeinschaftliche Werk Scheffels mit dem damals noch unbekannten Zeichner und Maler Anton von Werner, der damit zum bekannten Scheffel-Illustrator werden sollte. Trotz Scheffels Kalkulationen mit dem Publikumsgeschmack ist der Erfolg des Buches anfangs bescheiden: "Der Juniperus bricht sich, wie ich von vielen Seiten höre, Bahn mit 'Hochachtung', aber wenig 'Verkauf'"²¹.

Die gleichrangige Arbeitsgemeinschaft, die Scheffel seinem Illustrator indirekt angeboten hatte, nimmt dieser auf; sie findet im Titelblatt der illustrierten Ausgabe ihren ersten Niederschlag: "Juniperus. Geschichte eines Kreuzfahrers erzählt von J. V. Scheffel, illustr. v. A. v. Werner." In den nachgehefteten Reklameblättern der Oktavausgabe (Stuttgart 1871)

werden andere illustrierte Prachtausgaben und Fotografie-Mappen von Werner zu Scheffels Werken angepriesen als "von denselben Verfassern"!

Das Titelblatt des *Juniperus* (Abb. 1) ist ganzfarbig (alle anderen Titelbilder Werners höchstens dreifarbig), was mit dem Kaufpreis (bis 25 Mark und mehr, einfache Oktavausgabe gebunden 1 bis 2 Mark!) und der Repräsentationsfunktion dieser ersten Ausgabe zusammenhängt. Der Titel ist leicht nach rechts verschoben; durch die Farbintensität und die ausgearbeitete Konturenzeichnung (Ornamentstab rechts nur noch schematisch!) liegt das kompositionelle Schwergewicht links von der Mitte. Es ist gruppiert um die fast seitenhohe Initiale J, von der aus die Ornamentik ausgeht: oben in der Kapitalschrift des Titels, darunter die Rundinitiale des Untertitels, unten durch den Lianenschwung um das auslaufende J nach rechts, und an der rechten Seite durch den nur noch angedeuteten Ornamentstab. Dabei wird die zum Ornament gewordene Initiale zum Rahmen um Titel und Verfasser umgeformt. Der eigentliche Titel "Juniperus" als Name und individuelle Kennzeichnung des Helden löst sich zu einem Teil des Rahmens auf. Mit der neuen Initiale G wird die "Geschichte eines Kreuzfahrers" zum neuen Titel.

Autor und Zeichner werden nicht nur grammatisch (Geschichte ... erzählt von ..., illustr. von...), sondern auch graphisch als eingerrahmter Teil des Titels zusammengestellt. Die Verlagsbezeichnung bleibt kennzeichnenderweise außerhalb dieses Rahmens.

Der bildliche, farbliche und figürliche Schwerpunkt des Blattes und damit der inhaltliche Bezug auf den Text liegt freilich außerhalb des Rahmens links von der Initiale, allerdings eingebunden in die Ornamentstruktur des J. Spiegelbildlich zum Titel umfaßt das ausgeschmückte J durch geschweiften unteren Bogen und oberen Querstrich, beides in Form von Schlangen oder Drachenköpfen, die halbseitengroße Figur eines Kreuzritters. In Analogie zu mittelalterlichen, an den Sockel gebundenen Gewände- und Portalfiguren steht der Ritter mit Rüstung, Schild und Phantasiewappen mit beiden Beinen fest auf dem unteren Schlangenkopf, dabei eng ornamental gebunden an die 'Wand' des breiten J. Durch die Fahne, die eine Lanze ist, tut sich allerdings

noch eine zweite Analogie auf: die heroische Siegerpose der aufgestützten Lanze und des Fußes auf dem Kopf des Untiers ist ikonographisch dem Hl. Georg zugeordnet. Die Bilddarstellung bestätigt also den Befund der ornamentalen Komposition. Durch 'Unterdrückung' des individuellen Titels und Hervorhebung des allgemeineren Untertitels, der Geschichte irgendeines Kreuzfahrers, wird die semantische und ikonographische Beziehung von "Kreuzfahrer" und "Kreuzritter" (Kreuz auf dem Gewand!) in der Georgspose hergestellt. Die Scheffelsche Erzählung wird demnach in zwei Aspekten zurechtgerückt, einmal durch Proklamierung der Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit von Erzähler und Zeichner, als durch Verwischung der Entstehungschronologie von Text und Bild, zum anderen durch Verschiebung der Erzählintention und des Erwartungshorizonts des Betrachters: aus der persönlichen Abenteuergeschichte des in der Heimat durch unerfüllte Liebe enttäuschten Helden, der quasi zufällig "Kreuzfahrer" wird²², macht Werner durch die Analogie von Georgspose und Untertitel eine Erzählung aus dem christlichen und militant-religiösen Mittelalter! Verstärkt wird diese verschobene Bildwirkung durch die historisierende Ornamentzeichnung, die mittelalterliche Handschriftenmalerei imitiert. Als erstem und als einzigm farbigem Blatt kommt dem Titelblatt damit eine entscheidende, die Lesererwartung vorstrukturierende Funktion zu.

Die erste Zeichnung nach diesem Titelblatt (Abb. 2) überrahmt auf einer halben Seite das Vorwort Scheffels. Das Bild in der oberen Blatthälfte und der Text in der unteren werden von dünnen Holzstangen eingerahmt, die das Bild halbkreisförmig und den Rahmen als ganzen rechteckig schließen - ein Motiv, das aus der romantisierenden, 'altdeutschen' Dürer-Rezeption abgeleitet ist und seine Verweisfunktion dadurch offenbart, daß es im Rahmen aller ganzseitigen Bilder leitmotivartig wieder auftaucht. Im Halbkreisbogen sitzen sich Autor und Illustrator nun leibhaftig und gleichrangig gegenüber. Beide evozieren die Vorwortsituation, den ersten textlichen Rahmen der Erzählung. Die gedoppelte Rahmenstruktur des *Juniperus* wird damit noch verschachtelter. Die Rahmenerzählung wird nochmals in den historisch-wissenschaftlichen Rahmen von Scheffels Vorwort und seinen Anmerkungen gespannt. Analog dazu arbeitet Anton von Werner. Auch bei ihm

entspricht dem Rahmen um seine Zeichnung die Erzählsituation, die mit dem Titelblatt und Scheffels Anmerkungen in eine zweite Rahmenstruktur eingebettet ist. Werner treibt diese doppelten Rahmenformen aber noch weiter, indem er sie ornamental verdoppelt. Die rahmenden Teile wie Vorwort und Anmerkungen werden in ihrer bildlichen Darstellung nochmals gerahmt, ebenso alle ganzseitigen Bilder im Text. Gleiches gilt auch für die Rahmenfunktion des Titelblattes. Typischerweise fehlt diese Rahmung an der Stelle, an der die Erzählsituation errichtet wird. Im Gegenteil: durch den fließenden Übergang von Bild in Initiale und Text wird gerade die von Scheffel geschaffene Trennung aufgehoben.

Die Bildgestaltung dieses *Juniperus*-Vorworts ist in sich dreischichtig aufgebaut. Im Vordergrund, an den Schnittpunkten von Halbbogensegment und Rechteck, stehen sich die Attribute von Dichter und Maler parallel gegenüber. Zwischen ihnen spannt sich das Spruchband mit der Aufschrift "Vorwort". Die Überschrift wird dadurch aus dem Text in die Zeichnung hineingezogen, beide damit enger verknüpft; als geschriebenes und zugleich gezeichnetes Wort vermittelt es zwischen den Attributen von Dichter und Maler. Ähnliches geschieht durch die Schrifttype, durch die der gesamte Text als Illustration ausgegeben wird - die Grenzen von Bild und Geschriebenem sollen sich in der Anschauung verwischen. Im Mittelgrund, mit den Beinen in das Spruchband ragend, sitzen sich Dichter und Maler symmetrisch gegenüber, beide übrigens mit intendierter Porträtahnlichkeit. Beide werden jedoch in verschiedene Richtungen stilisiert. Scheffel ist als Dichter dargestellt, jedoch nicht dichtend, sondern vorlesend und mit der Rechten gestikulierend - eine Geste, die in Dichterdenkmälern auftaucht und die belegt, daß die Prachtausgabe ja ebenfalls als graphisches Dichterdenkmal gedacht ist. Überhaupt ist Scheffel, und das stimmt mit seiner archivalischen Produktionsweise überein, den schweinsledernen Folianten zugeordnet. Dieser 'realistischen' und zugleich kostümhaften Darstellung entspricht auch seine Kleidung (Gelehrtentalar), Körperbau und Brillenform. Anton von Werner hingegen hat sich selber mit idealistischer Tendenz dargestellt. In Walther-von-der-Vogelweide-Haltung sitzt er, sinnend auf den Dichter hörend, auf seinen Zeichenblock gestützt. In Gesichtsausdruck, Haartracht und Kleidung fehlt die

realistische Komponente wie bei Scheffel; viel eher ist an klassizistische Schillerbildnisse oder an eine vage romantizistische 'altdeutsche' Kostümierung angeknüpft. Auf dem Zeichenblock (übrigens hell, Scheffels Buch dunkel!) hat Werner signiert. An dieser Stelle ist, verstärkt durch die Lichtführung, die Gleichwertigkeit von Dichter und Zeichner des Titelblatts sogar zugunsten des Malers verschoben, der sicherlich die schönere Gestalt sein soll. Unwillentlich aber bleibt doch das Übergewicht Scheffels deutlich. Nicht nur, daß es sich *in* der Illustration um ein auf das *Spruchband geschriebenes* Vorwort handelt - der abgebildete Maler muß auch dem rezitierenden Dichter zuerst zuhören, während dieser agiert. Inwieweit die Vorwortsituation die beiden Verfasser in den Vordergrund rückt und die eigentliche Handlung in den Hintergrund drängt, zeigen die dunkel gehaltenen Figuren: alle drei sind nicht nur schlecht beleuchtet und weniger sorgfältig ausgeführt, sondern auch durch eine doppelte Schranke in den Hintergrund verwiesen. An ihren Kappen wird ein Motiv erkennbar, das in den Illustrationen des öfteren wiederkehrt und also stellvertretend für die zu erzählende Geschichte steht.

Dominierend und antithetisch bleiben die beiden Hauptgestalten sich gegenüber, Scheffel mit bürgerlicher Kleidung, Gelehrten-talar und Folianten, dargestellt als historisch-archivalisch Arbeitender, Dichtung in der Deklamation repräsentierend; Anton von Werner als idealischer und genialischer, dem Einfall frei nachschaffender Künstler. Scheffel ist dabei realistisch, d. h. in Kleidung und Attributen 'richtig' dargestellt, denn im Vorwort zur Novelle geht es ihm selbst um die Lösung der "kultur-historischen Fragen" (II,9). Werner, Scheffels "kunstgeübter Freund", hatte dabei nur eine dienende Funktion erhalten:

"diese Gestalten bildlich zu erfassen und, wie im Mittelalter einer geschriebenen Dichtung ein reicher Miniaturenschmuck zugekommen wäre" (II,10),

den Erzählvorgang ornamental und dekorativ auszumalen.

Daß endlich eine Gleichrangigkeit beider Produzenten unter Vernachlässigung des Gegenstandes herauskommt, ist aber nicht nur dem persönlichen Geltungsbedürfnis Werners anzulasten. Sie ist vielmehr bedingt durch "die von ernsten Stimmungen bewegte

Zeit", in der das Vorwort und die Illustrationen 1866 entstanden sind. So erhält die illustrative Gegenüberstellung von Wort- und Bildproduzenten als zweier Kunstaspekte ein und derselben Sache politische Signalfunktion. "Die freundliche Doppelarbeit des Dichters und des Malers" (Reihenfolge!) überwindet poetisch und malerisch den deutschen Bruderzwist durch ein von beiden gleichwertig produziertes Kunstwerk als einen Beweis,

"daß ehrliche deutsche Herzen Nichts wissen und Nichts wissen wollen von Haß, Trennung und Bruderzwist und daß hier ein Mann vom Oberrhein und ein Mann von der Oder in guter Kameradschaft zusammengearbeitet haben an einem Werke deutscher Kunst." (II, 10)

Der Beginn der eigentlichen Novellenhandlung setzt mit einer traditionellen Erzählsituation ein. Unter einem bestimmten Vorwand, man denke an Boccaccios *Decamerone* oder Goethes *Unterhaltungen*, treffen sich die deutschen Kreuzritter und erzählen; im Augenblick ist der Held Juniperus an der Reihe. Die Illustration, diagonal über das Blatt reichend und mehr als die Hälfte der Seite einnehmend, verbildlicht diesen Moment (Abb. 3). Erzähler und Zuhörer sitzen unter einer dreibogig geöffneten Halle und werden von draußen beleuchtet. Das Licht fällt auf den Erzähler, die Zuhörer ihm gegenüber sind im Schatten gehalten. Auffällig sind sogleich die Korrespondenzen sowohl zum Titelblatt als auch zur Vorwort-Illustration. Wie bei dieser sitzt der Erzähler links, ebenfalls gestikulierend, aber erzählend, nicht deklamierend; die Zuhörer wie der Zeichner dort sinnend und lauschend, einer sogar in ähnlicher Kleidung und mit aufgestütztem Kopf. Allerdings sind jetzt die Verhältnisse innerhalb der Erzählung umgekehrt: diesmals erzählt ein idealer Jüngling (lange Haare), alte und bärtige Gestalten hören ihm zu. Der Erzähler ist aus der Mitte nach links verschoben und Bedeutung signalisierenden Bildzeichen zugeordnet. Auffällig ist, daß der Erzähler in zweifacher Relation zu seinen Zuhörern steht. Im Gegensatz zur Erwartung sitzt er nicht über den Zuhörern; vielmehr blicken die Zuhörer, einige stehen sogar, auf den Erzähler herab. Denn dieser ist ja als erzähltes und zugleich erzählendes Ich nicht im Besitz der klassischen Erzählerüberschau und dessen Allwissenheit; so ist er weder durch die Erzählerhöhe von seinen Zuhörern abgehoben noch durch die gleiche Ebene (Sitzhöhe,

Alter, Lichteinfall!) an sie gebunden. Der Leser als Bildbetrachter blickt freilich von unten auf den Erzähler und muß dessen erzählkompetentere, höhere Position anerkennen. Der Erzähler als Person ist wiederum eng verschlungen mit der Pflanzenornamentik der Initiale unter ihm. Auf den Bogen des J der Initiale (vgl. Titelblatt!) setzt er seine Füße; das Wappenschild im Pflanzenwerk entspricht dem Fahnenwappen des Kreuzritters auf dem Titelblatt. Verwoben in die ornamental auslaufenden Akanthusblätter sind noch ein Rüstungshelm und ein Taubenpaar, letzteres auf das Liebesmotiv der Handlung hinweisend.

Der Gesamteindruck der Illustration läuft nun aber unserer Beschreibungsrichtung genau entgegen, bestätigt aber diese neue Erzähler/Betrachter-Relation. Aus der rein ornamentalen Pflanzenverschlingung erwächst, auch formal fest integriert, das doppelte Taubenmotiv als Liebeszeichen. Von diesem ausgehend und sich verbreiternd auf die doppelte Seitenbreite sind einerseits Schild und Helm als individuelles Signum des Helden bzw. als Zeichen des ritterlichen Kampfes (vgl. das trivial-romantische Mittelalterbild: Minne und Aventiure) eingebunden, andererseits entsteht daneben aus den gleichen Pflanzengewächs die Initiale. Daß diese *erwächst*, läßt sich deutlich sehen: der rein pflanzliche Bogen des J 'entpflanzlicht' sich nach oben immer mehr! In ganzer Breite entwächst der Ornamentik nun der Erzähler, der mit den Hüften und Füßen noch im Pflanzenwerk steckt und von der Initiale eingerahmt wird. Die Zuhörer sind nur noch Aufsatz, nicht mehr konstituierendes Element der Erzählsituation. Diese entsteht, so dürfen wir interpretieren, in der Tiefe aus vorbeigrifflichen Anfängen über emblematische Bildzeichen bis zur eigentlichen Erzählung. Wie weit diese Deutung mit dem Dichtungsverständnis Scheffels übereinstimmt, zeigt ein Blick in das *Ekkehard*-Vorwort, wo der Erzähler seine Aufgabe im "Verdichten" solcher Gestalten sieht. In seinen Formulierungen steckt ebenfalls diese Bewegung von unten nach oben und zu immer größerer Deutlichkeit: vom Erzähler heißt es da, es "wachsen ihm Gestalten empor, erst von wallendem Nebel umflossen, dann klar und durchsichtig" (V,9).

Die übrigen ganzseitigen Bilder der *Juniperus*-Ausgabe sind alle in gleichförmige Rahmen eingefügt (Abb. 4). Dieser rechteckige

Rahmen mit Halbbogenausschnitt nimmt in der Ornamentierung sowohl das Initialenmotiv des Titelblattes als auch das Bogen-Motiv der Vorwort-Illustration wieder auf. Alle ganzseitigen gerahmten Bilder sind mit einer Titelunterschrift versehen, obwohl sie sich, wie eine Abdeckprobe ergibt, auch ohne diese Erklärung auf die Erzählung beziehen lassen. Sieht man von einem lockeren emblematischen *pictura-subscriptio*-Bezug ab, so erhalten diese Untertitel durch Format und herauslösenden Rahmen die Funktion, die Bilder zu verselbständigen, die Eigenwertigkeit der Illustration zu betonen und die Zeichnungen vom Text abzulösen. Das Buch kann also auch, wie ein Versuch beweist, ohne Kenntnis der Novelle als Bilderbuch gelesen werden! Unter dieser Perspektive erscheinen nicht die Bilder, sondern der Text als zusätzliche und unter Umständen überflüssige Beigabe. Nicht umsonst sind als Illustrationen dramatische, d. h. handlungsreiche oder heroische Szenen gewählt. Insgesamt sechs dieser "Hauptcharakterbilder" sind übrigens von Scheffel selber vorgegeben²³ Allerdings setzt Anton von Werner die dramatische Szene in ein barockes Kompositionsprinzip um (doppelte Diagonale durch das Boot in Stromrichtung und zwischen den beiden Felsen!), indem er Dramatik personalisiert. In Scheffels seitenlanger Naturschilderung (II,45ff) geht Juniperus funktional fast unter; bei Werner ist er mit seinem Boot ins Zentrum gerückt: Diethelm, der ja gleichberechtigt das Gottesurteil mitmacht, ist fast nicht zu erkennen (hinter dem rechten Felsen angedeutet!). Der sich ins Schicksal ergebende Held Scheffels (Arme über der Brust verschränkt) ist bei Werner in Erregung aufgelöst, 'maleristisch' beleuchtet (Kniesicht) und verdreht. Die Illustration folgt also einer eigenen Aussageintention, nicht dem Erzählprinzip der Novelle.

Eine eigene Illustration Werners ist den gelehrten Anmerkungen des *Juniperus* vorgesetzt (Abb. 5). Im *Ekkehard* waren solche Anmerkungen als Fußnoten noch in den Text integriert oder zumindest darauf bezogen. Im *Juniperus* bilden sie eine getrennte Abteilung, eine eigene historische Abhandlung, die nur in lockerer Beziehung zum Text steht. Bestanden die *Ekkehard*-Anmerkungen aus ein paar Seiten, so umfassen sie jetzt ein Drittel der gesamten Erzählung!

Das Blatt nimmt die schon bekannten Bildmotive Werners in ihrer Verweisungsfunktion wieder auf, so das Rankenwerk und den Rundbogen im Rechteckrahmen. Auch das Spruchband mit der Aufschrift "Anmerkungen" ist parallel zu dem des Vorworts gestaltet. Darunter sitzt als Zeichen der Weisheit und Gelehrsamkeit eine Eule auf einem aufgeschlagenen Buch. Ansonsten aber ist der Rahmen leer und nur flächig gefüllt, was ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung dieser Anmerkungen wirft. Eher könnte man davon ausgehen, daß das Rahmenmotiv durch die Leere in sich Portalfunktion erhält. Auch das Spruchband über dem Tor und die Eule als Türhüter sprechen dafür; das Raumfüllsel dahinter deutet Formen des Orientalismus an und erinnert nicht von ungefähr an eine eiserne Tür. Das Anmerkungsblatt wird damit für den Buchleser zum Portal zur Gelehrsamkeit, wodurch das nur Erfundene vom wirklich Gefundenen säuberlich getrennt werden.

Gaudeamus

Scheffels *Gaudeamus*-Gedichte wurden mit dem Untertitel "Lieder aus dem Engern und Weitern" in Buchform zuerst 1868 veröffentlicht. Zu bedenken ist jedoch, daß es sich dabei fast ausnahmslos um Gedichte und Lieder handelt, die seit 1848 entstanden und zum Teil in verschiedenen Blättern (anonym als 'Volkslieder' oder als Kommersgesänge) schon gedruckt waren. Unsere Prachtausgabe, die zweite, vermehrte Auflage von 1877 ist "Mit 111[!] Holzschnitt-Illustrationen u. Vignetten und einem Titelbild in Tondruck von Anton von Werner" ausgestattet, der daran seit 1867 gearbeitet hat²⁴. Rotes Leinen ist in Schwarz und Gold geprägt, der Titel selbst in Gold auf Schwarz auf rotem Leinendeckel, der Buchschnitt natürlich in Gold.

Das ganzseitige Titelbild in drei Farben (schwarz, rot, blau) ruft die schon vom *Juniperus* bekannten Bildmotive Werners neu auf (Abb. 6). Ein doppelter Rahmen in Holzimitation mit Rundbogenausschnitt umspannt das Bild einer fröhlichen Kahnpartie vor dem Heidelberger Schloß. Um den von Pflanzen umrankten Rahmen winden sich Spruchbänder mit Titel- und Verfasserangabe. Beide Bänder sowie der doppelte Rahmen geben dem Bild Tiefe, indem sie es vom Betrachter distanzieren. So entsteht der Eindruck nicht eines Bildes, sondern einer Guckkasten-Bühne, also

eines freien Raumes hinter dem Rahmen. Diese Tendenz wird noch verstärkt durch die Schrägstellung des Bootes zu einer Art Schrankenwirkung, die die Breite des dahinter liegenden Flusses nochmals vom Hintergrund des Schlosses abgrenzt.

Scheffels eigene Vorstellungen für das Titelblatt waren anders orientiert gewesen:

"Ersinnen Sie dazu den Genius der Lieder, als Knaben mit dem Wunderhorn, oder studentisch frisch, in Heidelberger Landschaft, mit den passenden Attributen, älteren und jüngeren Leuten Eins aufspielend ... Die charakteristische erste Illustration." (25)

Werners Illustration indes erinnert statt der studentischen Romantik Scheffels in einer Art Synkretismus die Vergangenheit pauschal. Nach dreißig Jahren werden die Freuden von Wein, Weib, Gesang, Kunst(-Geschichte) und Geselligkeit geballt zurückgerufen. Daß dabei einiges historisch verschoben wird, ist bezeichnend (Anwesenheit singender Damen, girlandengeschmücktes Boot). Der gesellige Kreis der Revolutionszeit und nach 1848 wird von Anton von Werner auf ein idealisiertes Scheffelbild hin stilisiert. Das erhöht sitzende, mit Gitarre ausgestattete und mit deklamatorischer Geste auf Scheffel deutende Mädchen als dessen Muse hat mit dem Dichter Blickkontakt; Scheffel steuert das Ganze zielbewußt. Alle anderen Bootsfahrer sehen nur begeistert (und von hinten) zur Muse auf, mit zwei Ausnahmen: der Pfeifenraucher vorn hat parallel dazu Blickkontakt mit seinem Hund, der im Hintergrund dunkel gehaltene Mann - übrigens als einziger mit Hut statt mit Studentenmütze - hält Blickkontakt mit dem Betrachter, zieht diesen also mit hinein ins Bild und distanziert ihn zugleich durch sein unbeteiligt Lächeln. Scheffel, der Steuermann, der die Geschicke lenkt, orientiert sich bei seiner Fahrt an seiner Muse, nicht an der Örtlichkeit. Er hält sein Boot direkt auf Heidelberg zu. Durch die Beziehung von Burschenschaftsherrlichkeit und Altheidelberg (Schloß, nicht Stadt!) stilisiert sich das Bild ins Nationale, jedoch Unbürgerliche. Die unbeschwert Studenten (Mützen, Pfeife, Weinpokal, Girlanden) reihen sich um die germanisch blonde Muse vor der Kulisse des urdeutschen Heidelberg.

Aber Werner inszeniert noch ein Weiteres. Zwischen Bild und unterem Rahmen spannt er ein Bildband mit dem schemenhaften,

aber mehrfach wiederholten Reichsadler. Die Abbildung des volkstümlich Deutschen wird so im Rahmen des Reichsdeutschen gedeutet. Damit aber verschieben sich in dieser verfälschenden Aktualisierung die Zeitbezüge. Die frühe 'demokratisch'-deutsche Geselligkeitspoesie des *Gaudeamus* wird hineingezogen in die reichsdeutsch-nationalstaatliche Repräsentationspoesie der 70er Jahre. Beide Poesie- und Lebensformen verhalten sich so zueinander wie das anonyme Flugblatt mit Scheffelschen Trinkliedern zur Prachtausgabe des *Gaudeamus*.

Die Illustration zum Widmungsgedicht Scheffels für die Sammlung (Abb. 7) folgt ebenfalls mit geringen Variationen dem schon bekannten Bildaufbau Werners. Hinter der Mauer mit der Aufschrift "Widmung", zugleich als Titel des Gedichts gedacht, sitzt eine Runde mittlerer und älterer Herren in geselligem, feuchtfröhlichem Kreis. Das sie umrankende Pflanzenwerk hat seinen Ursprung links unten - in der Signierung Anton von Werners. In Wernerscher Manier sind dort von unten nach oben aufsteigend zwei Figuren eingebunden; einmal ein trommelnder Narr und über ihm aufsteigend die Allegorie des Frühlings, ein Knabe, der auf einem Tablett die Zeichen und Früchte des Frühlings hinaufreicht - wohl zu Pfarrer Schmezer, der in diesem Kreis der beste Maiwein-Brauer war und diese Ingredienzien gut gebrauchen konnte. Von diesem, verbunden durch die jeweils ausgestreckten Arme und das Weinglas, leitet eine sitzende Figur zu Scheffel über. Diese Anordnungen beschreiben nicht schlecht die wichtigsten Aspekte der Scheffelschen Trinkpoesie in interpretationsrelevanter Reihenfolge. Auf Humor (Narr) und Frühlingsbegeisterung (Knabe) aufbauend vermittelt sich diese Poesie wenn nicht schon durch den Alkohol, so doch durch den dadurch erzeugten geselligen Kreis. Die Anordnung zeigt auch ungewollt, daß diese Art der Dichtung für Scheffel eine vermittelte sein muß (im Unterschied zum Erzähler des *Juniperus*); sie ist es auch historisch in ihrer Epigonalität. Scheffels Figur allein tritt optisch aus dem geselligen Kreis heraus mit Ausnahme des Pfarrers, der aber durch die Bowle nach unten gebunden bleibt. Scheffel selbst wendet sich als einziger (wie der Unbekannte des Titelblatts!) durch Blick und Gestik an den Betrachter, bietet diesem aber die Untersicht an. Eine Handbewegung lädt in

den Kreis ein oder stellt ihn doch vor. Dabei sitzt Scheffel auf der Mauer, wobei ihm einige Blätter aus der Hand auf die Seite des Betrachters fallen. Diese Überwindung der optischen Distanzierung macht inhaltlich eines deutlich: Scheffel dichtet nicht mehr spontan, sondern er zitiert Geschriebenes. Das Alter der Anwesenden und ihre rundlichen Figuren (vgl. Scheffel hier und auf dem Titelblatt!) dienen als Hinweis, wieweit die gesellige Situation der Jugendzeit nur noch gewaltsam geweckt, durch Aufgeschriebenes erinnert und durch Alkohol angestachelt werden muß. Aus der Studentenkneiperei ist ein Altherrenstammtisch, aus der Scheffelmuse, dem *genius loci* des Titelblattes, ist als Inspiration die Waldmeisterbowle geworden!

Scheffel hatte die Schwierigkeit, seine planlos zusammengekommenen studentischen Gelegenheitsgedichte systematisch zu ordnen, durch die Einteilung in fünf Abteilungen gelöst. Anton von Werner folgt dieser Einteilung, die an 'systematische' Gliederungen zeitgenössischer Gedichtanthologien erinnert, mit seinen Vorsatzblättern für jede dieser Abteilungen. "Naturgeschichtlich" rankt Pflanzen und Fabeltiere als Schemen um die Titelschrift. In "Culturgeschichtlich" (Abb. 8) sammelt Werner die Bildungs- und Bildwerte der archäologischen 'Kulturgeschichte'. Ägyptische, assyrische und griechische Motivanklänge werden ornamental locker gebunden. Der malerische Eindruck, das Stimlige der Motivformen täuschen jedoch über die Heterogenität der Einzelelemente nicht hinweg. Die Aussage der Blätter entspricht so in ihrer Allgemeinheit und Unverbindlichkeit genau dem Bildtitel.

Freier und origineller arbeitet Werner bei den übrigen Abteilungen. Den Rodensteiner (Abb. 9) lässt er auf seinem Pferd lachend durch einen umrankten Reifen, der zugleich Rahmen ist, springen; das cholerische Temperament des Rodensteiners sprengt jeden Rahmen. Der Titel, gleichsam als Bauchbinde, umschließt als Spruchband den Kreis. Wieweit die reine Ornamentalisierung von Formen und Motiven allerdings führen kann, zeigt der darunter aufgehängte Davidstern mit Korkenzieher! Er wird funktionslos, rein ornamental gebraucht, nämlich als Pendant zur geschwungenen Peitschenschnur oben. Die vage 'altdeutsche' Verkleidung macht die Illustrierung endgültig zur angewandten

Kostümkunde Werners.

Die Illustrationen zu den naturwissenschaftlichen Gedichten sind als breit ausgeführte Initialen angelegt, die in einzelne Bilder auswuchern. Die Illustration zum Gedicht "Der Ichthyosaurus" (IV,10; Abb. 10) bildet auf den einzelnen Ästen eines Phantasiebaumes der Urzeit die Szenen ab, die in den Strophen jeweils beschrieben werden: etwa die beiden betrunkenen Saurier oder ganz unten ihre sich küsselfenden Artgenossen. Größer und nach rechts gerückt erscheint der Held des Gedichts, der sich über den Zeitverfall beklagende Ichthyosaurus. Die harmlos-komische Szenenreihung folgt der Scheffelschen Strophenfolge in genau stufigem Bildaufbau.

Scheffels Gedicht "Die Teutoburger Schlacht" von 1848 (IV,29) schildert den Kampf der Römer und Germanen als Raufhändel trunksüchtiger und urwüchsiger Gestalten:

"Als die Waldschlacht war zu Ende,
Rieb Fürst Hermann sich die Hände,
Und um seinen Sieg zu weih'n,
Lud er die Cherusker ein
Zu 'nem großen Frühstück." (IV,31)

Die letzte Strophe jedoch spricht schon 1848 von dem damals aktuellen Plan, dem angeblichen Nationalhelden Arminius an der Stelle seines Triumphes über die Römer ein Denkmal zu errichten. Scheffels Kommentar zu diesem Projekt²⁶ weist zwar humoristisch, aber mit kritischem Blick auf die wahren Proportionen der Finanzierung hin:

"Und zu Ehren der Geschichten
Will ein Denkmal man errichten.
Schon steht das Piedestal,
Doch wer die Statue bezahl',
Weiß nur Gott im Himmel." (IV,31)

Anton von Werner benutzt diesen Denkmalsentwurf für eine der wenigen ganzseitigen Zeichnungen im *Gaudeamus* (Abb. 11). Das Denkmal ist ja inzwischen (1875) fertiggestellt. Hermann in heroischer Siegerpose, hell vom Licht angestrahlt, wird von schwarzen Vögeln (Adler?) umkreist. Hell sticht das Denkmal von seiner dunklen Umgebung ab, aus der es hoch herausragt. Dräuende Wolken am Horizont wagen sich aber nicht bis zum Helden empor, auch der schwarze Vogel bleibt unter den Füßen des Standbilds. Scheffels ironische Eingliederung der Gegenwart

in einen quasi-historischen Bericht wird fast 30 Jahre später nicht bloß todernst genommen; er wird als repräsentative Form der geschichtlichen Deutung akzeptiert, seiner ironischen Distanzierung entkleidet und in die nationale Monumentalität erhoben.

Ganz anders sind die Zeichnungen zu den fröhlichen Trink- und Wanderliedern, etwa zu dem berühmten "Wanderlied" (IV,35), aufgebaut (Abb. 12). Eine Gruppe von wandernden Scholaren ist zur Einsiedelei gekommen. Derweil der Einsiedler rechts hinten mit einer Bäuerin schäkert, dringen die Wanderer in den ausschnittsweise zu sehenden Weinkeller ein. Die Einsiedelei, von Scheffel und Werner ihres religiösen Charakters entkleidet, wird zur idyllischen Sommerfrische. Der hl. Kilian, laut Wanderlied der Schirmherr der Winzer(!), hält die Initiale des Gedichts: Heiliger und Wein gehen zusammen.

Das "Festlied zur Gründungsfeier der Universität Straßburg" von 1872 (IX,181) arbeitet mit dem Wortschatz und dem Bedeutungs-inventar des neugegründeten Reiches. Das Gedicht ist deshalb besonders interessant, weil seine Entstehung und die Illustration zeitlich zusammenfallen. Die Gründung der deutschen Universität als politischer Akt im neueroberten Elsaß ist für Scheffel der Anlaß zu einer heiteren Allegorese. Straßburg erscheint als Studentin, als "Der Hochschulen jungjüngste Schwester", die noch im ersten Semester steht. Nur knapp werden in der zweiten Strophe berühmte Straßburger als berühmte Deutsche erwähnt; schon bald geht Scheffel zum Elsässer Wein über, um beim Anstoßen und Trinken ausführlicher zu verweilen. Für ihn ist die Gründungsfeier nur der Anlaß, einen Toast auszubringen. Aus Straßburg ist "Neustraßburg" (IX,182) geworden, die Spuren nichtdeutscher Vergangenheit werden einfach weggetrunken:

"Was sonst noch zu Argentoratum
Einst Römer - und andre gemacht,
Dem sei als entschwundenem Fatum
Ein sühnend Glas Lethe gebracht!" (IX,181)

Anton von Werner konstruiert anders (Abb. 13). Zwar verwendet er die im Gedicht genannten Figuren, erreicht aber allein durch die Anordnung einen anderen Eindruck. Zwei Personengruppen sind durch die Silhouette des Straßburger Münsters im Hintergrund und durch eine Lücke im Vordergrund getrennt, so daß beide zu-

einander ausgerichtet sind. Links sitzt Vater Rhein, auf einem Weinfäß lehnend und den anstürmenden Studenten und dem Münster mit dem Weinpokal zuprostend; neben ihm Erwin von Steinbach, auf den Grundriß seines Münsters gestützt und mit der anderen Hand auf dieses zeigend; schräg hinter ihm Gutenberg, mit der einen Hand auf seine Druckerresse gestützt, mit der anderen im Bart sinnend auf die Studenten schauend; dahinter und darüber schließlich Tristan (stellvertretend für Gottfried von Straßburg) in weitem, gebauschtem Mantel, den Arm deutend auf die Studenten hin ausgestreckt. Von rechts stürmen unterdessen Studenten mit gezogenem Degen, altdeutschem Trinkhorn und der Reichsfahne begeistert auf diese Figuren zu. Wie hier studitisches und zugleich bürgerliches Bildungsgut mit der neuen Reichsidee verwoben sind, ist deutlich. Reichsfahne mit Adler, der Reichsadler auf dem Wappen links unter der Initialie, die gezogenen Degen und der Hurra-Patriotismus der Herbeistürmenden signalisieren die aggressiv-nationale Tendenz. Zugleich aber wird der Umgang mit den abgebildeten Bildungsgütern, die mit dem Universitätsgedanken verbunden sind, augenfällig. In Schefels Gedicht kommen sie als sinnlos-stoffhubernde historische Details vor ('Geschichte' Straßburgs!). In Werners Illustration liegen Bücher und Schriften wirr durcheinander am Boden, eins davon ist stellvertretend gekennzeichnet als *Simplizissimus*, wohl ein Hinweis auf die Deutschheit Grimmelshausens. Das Bildungsgut liegt unbeachtet da, wichtiger ist den Studenten das Trinkhorn und der Ritt auf dem Weinfäß oder das Schwenken des Reichsadlers. Der Student rechts mit Brille, in Portaitähnlichkeit mit dem jungen Scheffel, reitet auf einem Krokodil, das vermutlich sinnbildlich für den Münchner Dichterkreis *Das Krokodil* steht²⁷, und ein bezeichnendes Licht auf den literarischen Geschmack der abgebildeten Studenten wirft.

Eine andere Einstellung zeigt die Illustration Werners zum Festlied auf Hebel's 100. Geburtstag (IV,101; Abb. 14). Hier hängt sich Scheffel an den Ruhm seines Vorbilds an, indem er ihn bedichtet. Scheffel berichtet in alemannischer Mundart von einem Besuch im Himmel, wo ihn Hebel beauftragt habe, seine Anhänger auf Erden zu grüßen. Dadurch stilisiert sich Scheffel zum Stellvertreter und Wortführer Hebel's auf Erden. Werners Schlußillustration zu diesem Gedicht und zum ganzen *Gaudeamus* (!)

hatte Scheffel selber vorgeschlagen:

"der *Hebel* ist notwendig, wegen der großen, sonst leerstehenden Textmasse, - wie Sie das Motiv fassen wollen, ist natürlich Sache des malerischen Gefühls und wenn Ihnen die Luftfahrt des Mannes in der Joppe [=Scheffel!] mit 2 Engeln behagt, so könnte dies als Schlußsituation Gedicht und Buch komisch abschließen" (28).

Gemeint ist die Szene, in der die Engel Scheffel auf die Erde zurückbringen:

"Gli druf hen d'Engel mi am Chrage gno,
Und chlip und chlap! se bini wo 'ni g'si bi." (IV,109)

Wie sieht es aber bei Werner aus? Zum Hochruf auf Hebel zeichnet er gerade umgekehrt, wie die Engel an Scheffel ziehen und zerren, als wollten sie ihn in die Höhe heben. Ein ungewollter Lapsus? Denn es sieht doch so aus, als handle es sich hier, humoristisch und stellvertretend natürlich, um die Himmelfahrt des Dichters Scheffel noch zu Lebzeiten.

Der Trompeter von Säckingen

Die illustrierte Prachtausgabe des *Trompeter* ist anscheinend zur rechten Zeit auf den Markt gebracht worden. Werner arbeitete seit 1873 an den Zeichnungen der erstmals 1853 erschienenen Dichtung, und Scheffel forderte schon Ostern 1869: "Es ist Zeit, daß die illustrierte Ausgabe kommt, da schon die 9. gewöhnliche ausgegeben wird"²⁹. Kurz nach dem Weihnachtsgeschäft kann Scheffel Werner dann 1874 melden: "Der illustrierte Trompeter ist überall ein gern gesehenes Prachtgeschenk"³⁰.

Die zweite Auflage der Quartausgabe von 1879 ist in rotes Preßleinen gebunden, mit goldenen Ornamenten verziert und natürlich mit Goldschnitt versehen. Kleinere Bilder und Vignetten sind im Text mit Rahmenornamenten verziert, die seitengroßen Bilder sind jeweils mit einem Schutzblatt ausgestattet. Dieser Kunstspruch dokumentiert sich auch darin, daß sich die Kleinbilder und Vignetten als Federzeichnungen, die Großbilder als separate graphische Kunstleistungen mit dem Anspruch von Radierungen präsentieren. Auch darin liegt eine Wertung, welche Szenen einer solchen großflächigen und 'künstlerischen' Illustration für würdig gefunden werden.

Das zweifarbige Titelblatt in rot und schwarz (Abb. 15) hat

Portalfunktion. Es lässt keinen freien Zugang zur Geschichte, sondern behindert ihn, indem es ihn interpretiert. Nur mit diesem Beiwerk ist der rechte Weg zum rechten Verständnis des Textes zu erlangen. Das Bild Säckingens, des Ortes der Handlung, seine Landschaft und Umgebung sind nur durch diesen Rahmen, nur durch seine Interpretation, teilweise sogar verdeckt, auf jeden Fall weit im Hintergrund und ziemlich klein und nur skizzenhaft zu sehen. Der Hauptgegenstand wird in den Raum zurückgeschoben und kann nur von weitem unverbindlich (Postkarte!) betrachtet werden. Die Nebensache, das Beiwerk wird zur Hauptsache. Der Portaldurchgang wird deshalb fast ganz von den Spruchbändern mit der textlichen Information ver stellt. Auch hier wieder waltet Werners Tendenz der ornamentalen Verschiebung der Schwergewichte. In der Größe der Schrifttypen und von seiner Position überragt die Ortsbezeichnung "Säckingen" die eigentliche Hauptgestalt des Trompeters. Außerdem hat der Illustrator Werner durch die ornamentale Verteilung der Schriftzüge den Dichter in den Hintergrund, zumindest in die Ecke gedrängt ("Ein Sang vom Oberrhein illustrirt von A.v.Werner"!). Die an den Spruchbändern befestigten Gegenstände, Jung-Werners Trompete und die beiden Wappen (von Säckingen und vom Freiherrn) kehren leitmotivisch in vielen Zeichnungen wieder. Sie decken nicht nur die 'reale' Information, die Ansicht Säckingens, möglichst zu, sondern verweisen auf einen besseren, nämlich symbolisch-ikonographischen Zugang zum Text. In diesem Sinn ist das ornamentalarchitektonische Brimborium des Bildes durchaus als Aussage mit spezifischer Funktion zu werten. Das Portal, mit ihm sein Inhalt und Gegenstand, gerinnt zur Würdeform, zur festlichen Inszenierung, deren direkter Zutritt dem Betrachter vorerst noch - bis zum Umblättern - verbaut ist. Der Zuschauer wird Interpret, wenn er sich die Geschichte durch die Betrachtung des Rahmens deutet. Dazu trägt auch das Katermotiv bei, das auf den Kater Hiddigeigei als humoristische Figur verweist, hier aber in klassischer Würdeform gebraucht wird. Es findet sich wieder in den Statuen auf dem Fries auf den auslaufenden Blendsäulen, fast unkenntlich auf den Kapitellen dieser Säulen und dann nochmals als Katzenkopfmedaillon auf den unteren Säulen schäften. Gleichzeitig stellt Werner damit die Katerepisoden

im Versepos wie in seiner bildnerischen Darstellung an den Rand und betrachtet sie als Rahmenfigur der Haupthandlung.

Der Sprenggiebel mit der ornamental ausgefüllten Kartusche stellt die Würdeformen aus Neorenaissance und -barock als Leerformeln vor, genau wie das nur schmückende Relieffries und die Kandela-berarchitektur der Portalgäbler. In solcher Scheinarchitektur werden die divergentesten Bauformen unhistorisch, aber 'orga-nisch' ineinander verschlungen. Bedeutung erhalten sie durch Montage von Zusammenhängen, etwa die Anspielung auf Rokokoformen, die 'galante' Signale für die Liebesthematik des Versepos aussenden. Nicht zufällig blickt der Betrachter von unten auf das Portal, aber durch dieses von oben auf Säckingen: die harm-lose Geschichte Scheffels läßt sich leicht überschauen, ihre künstlerische, d. h. symbolische Deutung gelingt erst in der Umsetzung in säkularisierte Würdeformen. Nicht umsonst dominie-ren Bauformen und Architekturmotive solch repräsentativer Pro-venienz.

Als Würdeform um die harmlose Erzählhandlung des *Trompeter* fun-gieren auch die übrigen Großbilder der Prachtausgabe. Das erste Bild zeigt Jung-Werner im verschneiten Wald auf seiner Trompete blasend (Abb. 16), scheinbar nur mit sich selbst und seiner Kunst beschäftigt, so wie er ja auch die Mitte des Blattes ein-nimmt. Der aus dem Hintergrund herantretende Pfarrherr führt mit seiner Person den erzählerischen Faden der Geschichte fort. Er weist auf die folgende Episode hin und verknüpft so Bild und Geschehen strukturell nach vorn. Hier wie in allen Freiluft-Bildern scheint die ornamentale Rahmenstruktur aufgegeben, doch ist sie nachgeholt im Naturarrangement und gleichsam unmerklich dem Bild unterschoben. Werner steht nämlich dergestalt zwischen den Bäumen, daß der Raum um ihn herum frei ist, rechts und links die Stämme ihn rahmen und die Baumkronen sich über ihm wölben. Das Naturportal übernimmt hier die Funktion des Architektur-portals. Auch jetzt ist die technisch geschickte Tiefenwirkung des Bildes zu beachten. Sowohl die Kronen der Bäume und die in den Hintergrund gestaffelten Stämme verweisen wie auch der den Fortgang der Geschichte bestimmende Pfarrherr auf Tiefen des nur scheinbar vordergründigen Geschehens. Mag das Versepos auch flach sein, durch Werners Illustrationen wird es künstlerisch

und erzählerisch vertieft.

Das nächste Bild, Jung-Werner beim Pfarrherrn (Abb. 17), ist im Aufbau dem vorhergehenden sehr ähnlich. Die Interieurzeichnung löst die Schwierigkeit, eine Erzählsituation innerhalb des erzählten Geschehens abzubilden. Die dargestellte Szene reduziert das Bild auf Erzähler und Zuhörer. Interessant ist, daß die Nebenepisoden, etwa die Eskapaden des Katers Hiddigeigei, die Geschichte des Zwerges Perkeo vor dem Faß oder das Erlebnis mit dem stillen Mann in der Erdmännleinöhle nicht mit Großbildern bedacht werden. Diese zeichnerische Bewertung entspricht dem *Trömpeter* Scheffels, dem die Einschübe und Episoden ja ebenfalls als Füllsel gelten, vergleichbar dem "Büchlein der Lieder". Sie sind wichtig für die Erzählstruktur des Epos und als Motivation für das Verhalten Jung-Werners: seine Reise-, Wander- und Trinklust durch "Alt Heidelberg du feine" und Perkeo, seine Resignation und Melancholie durch den stillen Mann, Erzählerdistanzierung und -ironie durch den Kater Hiddigeigei. Für den Verlauf der Liebesgeschichte als Bildergeschichte haben sie keinen Funktionswert. Insofern hat das an sich inhaltsleere Bild beim Pfarrherrn strukturelle Funktion zur Verknüpfung dieser neben-sächlichen Episoden; gleichzeitig verweist es wie das vorige Bild schon weiter auf die nächste Illustration: das Mädchen links im Hintergrund ist Signal wie der Pfarrherr im ersten Bild.

Es erstaunt nicht, wenn das nächste Bild, das erste Zusammentreffen Jung-Werners mit Margareta (Abb. 18), die beiden Protagonisten wiederum einrahmt. Nicht von ungefähr bilden die Gebäude rechts und links sowie im Hintergrund (darüber!) eine Art architektonischen Rahmen, der sich um einen menschlichen fügt; beide Figuren sind von anderen eingerahmt, der Platz des Baldachins hinter und zwischen ihnen ist nicht zufällig. Auch hier fällt wieder die Verweisfunktion des Bildes auf, die Möglichkeit, erzählerische Kontinuität in die Reihung von Szenen durch Vorausweisungen in das Bild einzubringen (Festzug). Der Umzug erhält so verbindende Funktion zwischen den beiden statischen Bildern vorher und nachher, die sich auch kompositionell entsprechen (Anordnung der Figuren, Lichteinfall): hier erzählt der Freiherr im Lehnstuhl und Margareta hört zu, dort erzählt

Werner, der Pfarrherr im Lehnstuhl hört zu (Armhaltung der beiden im Lehnstuhl!).

Das folgende Bild, die Vorstellung Werners beim Freiherrn, ist gleichsam die Zusammenziehung der beiden vorigen Bilder in ikonographischer Hinsicht (Abb. 19). Dabei ist ausgelassen. d. h. nur in Kleinzeichnungen und Vignetten eingegangen, daß Werner durch sein nächtliches Trompetenkunststück vor dem Schloß für Aufmerksamkeit gesorgt hat. Diese romantische Stimmung ist nun nicht, wie es ein Leichtes gewesen wäre, großformatig ausgeschlachtet; im Gegenteil ist bewußt auf romantische Stimmung verzichtet worden - ja wo sie auftaucht, wird sie zugunsten der würdevollen Liebesgeschichte unterdrückt. Bei diesem Bild ist die Konstellation der beiden vorigen modifiziert wieder aufgenommen. Werner und Margareta stehen sich gegenüber, diesmal aber in Beziehung aufeinander (Blickkontakt, Weinanbieten). Gleiches gilt für den Freiherrn und seine Tochter (diese diesmal stehend, helle Beleuchtung). Auch hier ist die Rahmenfunktion wieder deutlich erkennbar: Werner allein ist eingerahmt vom Kamin, über dessen Rahmung er aber mit Kopf und Arm hinauswächst; um alle drei Figuren ist ein weiterer Rahmen gespannt. Er reicht von der linken Kaminsäule und dem davor stehenden kandelaberartigen Ständer zur Pfeilerarchitektur am Möbel rechts hinter dem Freiherrn; überwölbt wird dies nicht nur durch die Decke, sondern zusätzlich durch das herabhängende Hirschgeweih (das keine andere Funktion hat: kein Leuchter, da Kerzen fehlen!)

Das vorausdeutende Motiv ist auch hier schnell gefunden. Es ist das Weinglas, das Margareta anbietet bzw. das der Freiherr in der Hand hält. Auch im folgenden Bild, der Aufführung des Mai-lieds (Abb. 20), hält der Freiherr ein Weinglas in der Hand, während Margareta der Klosterschwester gerade eines anbietet. Die hier beschriebene Frühlingssituation ist nach zwei Seiten hin beziehungsreich. Zum einen holt sie das Anfangsbild, Werners Trompetenspiel im verschneiten Wald, herein und korrigiert es im Sinne der fortgegangenen Handlung. Zum anderen verweist sie kompositionell und inhaltlich auf die folgende Illustration, die Aufführung des Festkonzerts (Abb. 21). Beide Bilder beschreiben eine festliche Situation, beide die Artikulierung von Kunst, hier in freier Natur, in ungezwungener Haltung und zwangloser, auch ständisch freier Umgebung (vgl. anwesende Personen!);

dort das feierlich-steife höfische Festkonzert in festlichem Rahmen (Pavillon) mit geladenen, sozial gefilterten Gästen; hier zwei Aufführende und viele Zuhörer, dort viele Aufführende und wenige Zuhörer.

Beide Bilder lassen zugleich auch die Kunstauffassung Werners und Scheffels durchscheinen. In beiden Bildern ist der eigentliche Held, Jung-Werner, der wahre Künstler, in den Hintergrund gedrängt. In beiden Fällen drängen sich, humoristisch betrachtet und satirisch gezeichnet, Wichtigtuer und lächerliche Dilettanten vor: einmal der Lehrer, der sein Mailied in Heldentenorpose vorträgt, während Werner sich bescheiden im Hintergrund (=am rechten Rand) hält; zum zweiten der geniale Monumentalkünstler Fludribus, der sich komischerweise an den Pauken produziert. Dennoch dirigiert der richtige Künstler, Jung-Werner, in beiden Fällen. Zusätzlich sind beide Wichtigtuer in ironisch gemeinte Rahmen gefaßt: der sich produzierende Lehrer auf dem Steinsockel (Denkmal!) zwischen dünnen Stämmchen, Fludribus umrahmt von der kleinen Kaminarchitektur des Pavillons unter dem Wappen des Freiherrn (vgl. Kamin um Werner im vorigen Bild). Diese Rahmenformen als Kürdeformen wollen zu solchen Inhalten nicht recht passen. Dadurch interpretieren sie sich selbst und die dahinter stehende Kunstauffassung, wobei nur die zweite der Intention Scheffels entspricht: die Mailied-Aufführung ist bei Scheffel durchaus unkomisch gemeint.

Bei Fludribus, der ja auch noch der eklektische Maler der allegorischen Fresken des Pavillons ist, setzt die Kritik Anton von Werners als Maler an. Er verurteilt den Totalitätsanspruch des Künstlers Fludribus, der sein Malzeug zum Konzert mitgebracht hat. Seine sinnleere, aber pompöse Musik (Pauke) wirft ein bezeichnendes Licht auf seine heroisch-antikisierenden Fresken.

Beides relativiert sich gegenseitig. Demgegenüber steht der bescheidene, ohne repräsentative Ansprüche auftretende Jung-Werner, der wahre Künstler, dessen Leistung für sich selber spricht und der doch die Fäden in der Hand hat (als Komponist und Dirigent beider Konzerte). Beide Wichtigtuer sind nur Dilettanten, denen es nicht um die Kunst, sondern um Selbstdarstellung geht. Dabei integriert sich der Lehrer, weil er seinen Beitrag als eingebundene Gesellschaftsunterhaltung versteht und ja auch nicht mehr

will als die Anerkennung dieser Gruppe. Fludribus setzt sich absolut durch den Verlust von Gesellschaft und durch den Totalitätsanspruch seiner Kunst und seiner selbst als Künstler. Das Trompetenmotiv in beiden Bildern gibt auch den Anknüpfungspunkt zur folgenden Abbildung (Abb. 22). Sie stellt eine Szene dar, in der Jung-Werner Margareta mit seiner in der Laube liegengelassenen Trompete überrascht. Auffällig allein schon von ihrer Größe ist hier die Rahmenarchitektur. Die schweren Würdeformen wie Portalbogen, Kartusche mit Wappen, Sockel und Blendpfeilerarrangement werden nur durch die niederhängenden Pflanzen-girlanden und die lebhaften Puttenpaare (Liebesmotiv Amor!) idyllisiert und 'erleichtert'. Hier wird die Rahmenform selbst zum Liebesmotiv. Gleiches gilt auch für den Kater (im Bild rechts vorn und als Reittier für die Putten vor den Blendpfeilern), der zusätzlich als Erzählerhinweis die Funktion poetischer, im idyllischen Epos humoristischer Distanz übernimmt. Über das Katzenmotiv mit seiner doppelten Funktion lässt sich auch die Portalmotivik genauer bestimmen. Durch das Portal ist dem Betrachter ein Blick in die dunkel gehaltene Laube (vgl. Architektur hell!) gewährt, in der Margereta (hell!) die Mitte einnimmt. Das an sich unbedeutende Trompetenblasen wird erst wichtig durch das Hinzukommen Werners. Dieser aber steht erst noch im Hintergrund außerhalb der Laube. Der Blick des Betrachters auf den erstaunten Helden ist also ein zweifach vermittelnder: einmal durch die Würde voraussetzende und gleichzeitig distanzierende Portalrahmung, zum anderen durch das Portal des Laubeneingangs. Das Trompetenblasen wird so zum zentralen Liebes-sinnbild; diese Trompete taucht als Vignette zum Kapitelende nochmals auf, wo sie von Englein getragen wird (Putten des Portalrahmens!) und einen humoristisch-'sakralen' Schlußpunkt setzt.

Das 10. Stück des *Trompeter*, Jung-Werners Besuch beim stillen Mann in der Erdmännleinöhle, wird vom Illustrator nicht durch ein großformatiges Bild gewürdigt. Als Nebenepisode wird es ins Vignettenhafte und Ornamentale herabgedrückt. Anton von Werner idyllisiert die Zwergengestalten ins Kleinformative, ohne die pathologischen Parallelen zwischen Scheffel, Jung-Werner und dem stillen Mann (Rückzugstendenz, Verstummen, Unverständnis der

Welt) zu kennzeichnen, wie es der Text tut.

Ausführlich hingegen wird in den beiden nächsten Bildern der Beginn des Volksaufstandes geschildert, wobei die zeitgeschichtlich-politische Realität nur dekorativ ins Geschehen einfließt. Das Bild von der Volksverhetzung (Abb. 23) kontrastiert zur Mailied-Aufführung und verzichtet dabei auf jede politische Stellungnahme, wie sie naheliegen könnte. Waren dort alle Stände zu friedlich-idyllischem Zweck zusammengekommen, so zeigt hier schon der Ausdruck der Gesichter und die Geräte (statt Wein-gläser und Musikinstrumenten) die gegenteiligen Absichten an. Der Anführer steht hervorgehoben auf einem Baumstumpf (vgl. Lehrer auf Steinsockel!), er deutet mit fast der gleichen Bewegung wie der Mailiedsänger, allerdings nicht wie dieser ziellos in die Luft, sondern konkret aufs Schloß.

Auf dem Höhepunkt der äußeren Handlung ist die Figur des Katers Hiddigeigei eingeschoben, allerdings nicht als Liebesmotiv, sondern als Zeichen der Allwissenheit und des epis-ch-poetischen Überblicks. Aus seiner Höhenstellung warnt der Kater wie die Gänse des römischen Kapitols die Verteidiger des Schlosses vor dem Überfall. Die historisch belegte Szene wird damit bewußt humoristisch gebrochen und verhindert das Abkippen des komischen Epos in die ernste Erzählung. So ist die Schlacht ja auch nur deshalb eingeführt, damit sich Jung-Werner in ihr bewähren kann und verwundet wird, so daß Margareta wiederum ihn pflegen kann.

Das dazu gehörige Bild zeigt Margareta am Bett des verwundeten Geliebten (Abb. 24). Wieder ist der Zugang für den Betrachter und für Margareta zweifach vermittelt: einmal durch den diesmal malerisch gehaltenen Ornamentalrahmen, der nur in der Kartusche mit Wappen architektonische Formen annimmt, andererseits durch Werners abgeschlossenes, durch die Vorhänge Portalfunktion annehmendes Bett. Margareta schiebt den Vorhang zur Seite, ein Motiv, daß im folgenden Bild die Figuren des architektonischen Rahmens übernehmen. Margareta ist also gleichsam zu einer zweiten Rahmenfigur geworden. Zentrum des Bildes und des Betrachterinteresses ist Werner, aber nur in Beziehung zu Margareta, seinem 'Rahmen'. Mit der vorigen Illustration ist das Bild zweifach verknüpft: einmal in der Umkehrung von Rahmen und Bildzentrum (Margareta mit der Trompete *in* der Laube!), zum anderen durch

den Vorgang des interessierten Schauens, auch hier wieder in seiner Umkehrung. Dort ist Margareta in sich versunken, hier ist es Jung-Werner.

Durch den zurückgeschobenen Bettvorhang wird wiederum auf das folgende Bild vorausgedeutet (Abb. 25). Die Darstellung der Liebe, das Zeigen der Zuneigung, spiegelt sich deutlich in der Rahmenarchitektur. Für die Szene zwischen Jung-Werner und Margareta in der Laube waren würdevolle, aber doch einfache Renaissanceformen, für die ruhige Abbildung des schlafenden Werner sogar nur malerische Schmuckformen verwendet worden. Hier jedoch greift Anton von Werner auf das gesamte verfügbare Inventar barocker Würde- und Prachtformen zurück, etwa in den beiden faunartigen Pfeilergestalten oder dem gesprengten Segmentgiebel als Portalabschluß. Auch die Portalform ist durch einen dreistufigen Zugang zum Bildgeschehen nochmals gesteigert.

Die im Grunde einfache und harmlose Szene des sich küsselfenden Paars wird durch solche Prachtformen ins Würdige stilisiert, ja beinahe sakralisiert. Der (im Bild gar nicht dargestellten) Leidenschaft der Liebe entspricht die Bewegung der traditionell unbeweglichen Pfeilerfiguren, der bewegten Bauformen (Sprenggiebel) und der turnenden Engel. Der drapierte Vorhang interpretiert sich aus dem Verweisungsmotiv des vorigen Blattes. Nicht etwa aus Prüderie sollen die Liebenden dem Blick verborgen werden. Vielmehr deuten ziehende Engel und schmunzelnde Faune darauf hin, daß der Blick frei gemacht werden soll für den Betrachter. Hiddigeigei als allwissender Erzählerfreund und Mitakteur hat hier Vorreiterfunktion für den Betrachter; er schaut schon gespannt auf die Szene.

Er, die Engel und der scheinbar funktionslos daliegende Hut Jung-Werners verweisen wiederum auf das folgende Bild, die Werbung um Margareta (Abb. 26). Dort sitzt der Kater im Hintergrund auf der Bank, Werner hält ostentativ seinen Hut in der Hand. Die Hutverweisung deutet strukturell das Bild vor, das trotz dieses Hinweises auf Höflichkeit oder Förmlichkeit nochmals durch einen Untertitel verdeutlicht werden muß. Die Szene bezieht sich außerdem auf Werners erste Vorstellung beim Freiherrn zurück. So wie Werner damals sich selbst angeboten hatte, so will er jetzt etwas vom Freiherrn. Beide Figuren haben noch

immer dieselbe Haltung (Standpunkt), doch ihre Umgebung hat sich 'umgekehrt': der Ofen steht rechts statt links, der Schrank links statt rechts, das Licht fällt von links statt von rechts (Werner dunkel, Freiherr hell statt umgekehrt; Kater hinten statt vorne).

Die Titelbilder zum "Büchlein der Lieder", die hier eingeschoben sind, passen die tragenden Motive an die lyrische Form an. Während für dramatische und epische Szenen und Erzählhandlungen Portale und Torrahmenformen reserviert bleiben, werden die lyrischen Einlagen innerhalb des Satzspiegels mit ornamentierten Bilderrahmen im Wortsinn umgeben (Abb. 27). Das Gedicht wird so zum Gedenkspruch, zum Poesiealbumvers, wird Ornament unter Ornamenten, die Information der Schrift gerinnt fast zur Schriftform als Schmuck des Rahmens. Die Abbildung zu Hiddigeigeis Katerliedern trivialisiert (noch mehr) Scheffels distanzierende Poeten- und Parodiefigur zur gitarrespielenden, vermenschlichten Katze. Die Selbstparodie des Dichters, die Zeitkritik als Poesiekritik, geht dabei verloren. Gleiches gilt auch für die Figur des stillen Mannes, der zwischen Schneewittchenzwergen idyllisiert angesiedelt wird (Abb. 28). Die schon oben angedeutete pathologische Tendenz wird zugunsten des märchenhaften und harmlosen Gesamteindrucks unterschlagen.

Das letzte der großformatigen Bilder, Jung-Werner und Margareta beim Papst (Abb. 29), zielt auf Repräsentation des festlichen und würdevollen Schlusses. Die glückliche Lösung durch das Eingreifen des Papstes nimmt die an sich unwichtige private Liebesgeschichte in die politische Weltlage hinein; der Papst kümmert sich persönlich um die Liebenden. Die Würdeform der Renaissance, eine Art *figura pyramidale* der Akteure, hebt die Szene als Schlußbild auf eine versöhnliche Ebene. Der Papst handelt als Mensch und Ehestifter, religiöse Tendenzen werden ganz bewußt vermieden.

Dagegen fehlt es nicht an antiklerikalen Spitzen, so der fette schäckernde Prälat und die hexenhafte Nonne im Mittelgrund. Die traditionsreiche Dreieckszene bedarf keines Rahmens mehr, sie ist hoheits- und würdevoll genug. Zugleich bleibt sie reduziert auf die Stiftung eines Ehe- und Liebesverhältnisses; die eigentliche Schwierigkeit, der Standesunterschied zwischen Jung-Werner

und Margareta, wird so nebenher gelöst.

Der Illustrator Anton von Werner indes verweist ganz bewußt darauf: das wohlbekannte Trompetenmotiv als Schlußvignette ist von sinnbildlicher Qualität (Abb. 30). Die Trompete Jung-Werners steht nicht mehr frei im Raum; das Attribut des nun adeligen Musikanten wird nicht nur reich geschmückt durch die Fahne, sondern auch fest aufgehängt. Diese Bildtatsache kann nun zwei Bedeutungen haben: einmal wird die Trompete nicht mehr benutzt, sie hat ja, wie zu lesen, ihren Zweck, eine adelige Frau zu erringen, erfüllt; zum anderen ist sie jetzt als Wandschmuck eingebunden in ein fest installiertes Ornament-Ensemble an der Wand. Sie ist Teil eines Schmuckrahmens, nicht mehr von dieser Ornamentalbasis zu lösen. Vielleicht ungewollt spiegeln sich in dieser Schlußvignette auch Dichterberuf und Illustratorintention. Das Werk als solches wird gebunden an seine Verpackung; erst mit dieser ist es adäquat rezipierbar. Das an sich sekundäre Element der Illustration hat sich auf eine gleichrangige Ebene mit dem eigentlichen Werk gehoben.

Das Nachblatt (Abb. 31) interpretiert noch deutlicher, da es völlig unabhängig vom Erzählgang existiert. Der historische Grabstein Werner Kirchhofers, der für den Dichter der Anlaß für den *Trompeter* war, wird auch für den Zeichner zum historischen Denkmal. Dabei übersieht Anton von Werner aber zweierlei. Einmal imitiert er die historisierende Arbeitsweise Scheffels, indem er dessen Technik nachahmt, zum anderen kehrt er sie in seiner Nachahmung um: für Scheffel war ja gerade der reale Grabstein der Ausgangspunkt seiner Fiktion gewesen, für Anton von Werner ist er der Schlußpunkt. So ist der Grabstein als Schlußstein nicht nur sentimentales *Memento mori* für den Leser, sondern Realitätsinstanz zur Legitimierung der historischen Wahrhaftigkeit des Werkes. Die Erfindung der Geschichte wird an die ehemals reale Existenz des Helden gebunden und damit der unverbindlichen fiktiven Spielerei die 'wissenschaftliche' Existenzberechtigung verschafft.

Auch hier wird übrigens deutlich, daß das Faktum, der Grabstein, nicht für sich allein sprechen kann. Er muß erklärend eingerahmt werden, allerdings nicht architektonisch. Vielmehr wird diesmal der steinerne Gegenstand lebendig eingerahmt, rechts durch Tier und Strauch, links durch Menschen. In solchem Bild

ist die historisch-lebendige Forschung als Scheffel-Wernersche Kunstanschauung auf den Begriff gebracht. Der Wanderer a la Scheffel lässt sich von einem Ortskundigen den Grabstein als Sehenswürdigkeit erklären und denkt sich seinen Teil dabei. Daraus kann ein *Thompeter von Säckingen* entstehen.

3. Bild statt Text. Bildbetrachtung als Literaturrezeption

Die Neigung, den Illustrator von Literatur dem Dichter als Mitproduzenten gleichrangig an die Seite zu stellen, hatte angezeigt, welch grundlegende Bedeutung den Abbildungen für die Rezeption der Scheffelwerke zukommt. Der Punkt, an dem die Illustration den Text nicht nur überwiegt, sondern sogar auf ihn verzichten kann, ist dann bald in Sicht. Scheffels *Ekkehard* hat es nie zu einer illustrierten Prachtausgabe gebracht, obwohl Anton von Werner seit 1875 Studien dazu trieb³¹ und die Vorarbeiten schon weit fortgeschritten waren. Scheffel lobt Werners Entwürfe ausdrücklich als sehr gelungen:

"Deine Entwürfe zum illustrierten *Ekkehard* sind umsichtig und practisch und führen den Hauptinhalt übersichtlich vor. Gern hätte ich bezüglich des Formats eine Andeutung, welche von den Motiven die großen Blätter bilden sollen." (32)

Im Januar 1881 ist Anton von Werner "mit den Skizzen schon am letzten Capitel angelangt" und Scheffel prophezeite ihm, die Ausgabe werde "ein dauernd im Bücherschatz der Deutschen bleibendes Werk"³³. Drei Jahre später ist Scheffel skeptischer:

"Sollte ich noch erleben, daß Dein Cyclus von Ekkehardcompositionen vollendet wird, so wird mir das ein freudiger Tag sein." (34)

Daß mit Scheffels Tod 1886 die so weit fortgeschrittenen Pläne nicht vollendet worden sind, zeigt, wie hoch die Beteiligung des Dichters selbst am Illustrationsvorgang eingeschätzt werden muß. Diese gleichsam authentischen Scheffel-Illustrationen, die noch durch Zustimmung oder sogar Mitarbeit des Dichters abgesegnet worden sind, lassen jedoch den Spielraum offen, Szenen aus Scheffels Werk als Vorlage für eigene Bilder und Zeichnungen zu verwenden, ohne den Anspruch zu erheben, den gesamten Text illustrieren zu wollen. So konnte der Münchener Bruckmann-Verlag

(unter anderen!) schon 1879 eine Mappe mit 16 Kartons in Lichtdrucken nach Gemälden (!) zu Scheffels *Ekkehard* herausbringen:

"Ekkehard wird von Unberufenen illustriert, mit denen ich in keiner Beziehung stehe
 1) von Jenny in Hamburg. Lichtdruck von Jacoby in Neuendorf bei Coblenz,
 2) von den Pilotenschülern in München - große Formate, manierzte Effecte, keine historische Auffassung, Firma Flüggen u. Comp." (35)

Scheffels harsche Kritik an der gesamten Münchener Historienmalerei trifft auch so renommierte Künstler wie den Münchener Mönchsmaler Eduard Grützner, für den das Klostermilieu des *Ekkehard* eigentlich doch die ideale Stoffvorlage hätte abgeben sollen. Da schäkert ein lustiger Grütznermönch, durch die Unterschrift gekennzeichnet als Kellermeister Rudimann, mit der Magd Kerhildis im Weinkeller; Ekkehard kommt aus dem Hintergrund hinzu und stört die sentimentale Szene. Das Textgeschehen ist zum Vorwand und zur Vorlage eines gemütvollen Genrebildes geworden.

Diese selbständigen erscheinenden Bildmappen als Bilderbücher mit nur bescheidenen Beschriftungen vereinzeln die Bildmotive endgültig. Sie sind die Konsequenz auch der Wernerschen Illustrations- und Repräsentationskunst. Der ursprünglich zugrunde liegende Text ist nicht mehr nötig, wenn entscheidende Szenen, Höhepunkte und Stimmungen optisch leichter zugänglich gemacht werden können. Der historische Roman *Ekkehard* verliert auf diese Weise nicht nur den von ihm erhobenen wissenschaftlich-historischen Anspruch, sondern auch seinen erzählerischen Charakter. Die Textdeutung durch die Übertragung in das Bildmedium zerreißt die erzählerische Kontinuität. Die Bilder sind in der Reihenfolge vertauschbar und dann tatsächlich als Wandschmuck zu verwenden. Aus der auf Tischen ausliegenden Prachtausgabe, die immerhin noch ein Buch war, ist der abgelöste und nur noch ästhetisierend ornamental auffaßbare Wandschmuck geworden.

Daß diese Ablösung des Bildes vom Text, seine Verselbständigung und Ornamentalisierung von Seiten des Illustrators ausgeht, ist allerdings nur die Hälfte der Wahrheit. Scheffel selbst hat diese Tendenz befördert. Seine letzte Dichtung, die *Waldeinsamkeit* von 1880, kehrt den üblichen Produktionsvorgang bei der illustrierten Ausgabe vollständig um. Zu zwölf landschaftlichen

Stimmungsbildern eines unbedeutenden Malers verfaßt Scheffel nachträglich seine Dichtung. Der Dichter Scheffel ist hier zweit-, ja nach dem Radierer sogar drittrangig geworden:

"Waldeinsamkeit. Zwölf landschaftliche Stimmungsbilder von Julius Marak. Radiert von Eduard Willmann. Mit begleitender Dichtung von Joseph Victor von Scheffel.

So lautet der Titel. Die Poesie wird zu einer Art gereimter Bildbeschreibung ohne jeglichen Inhalt.

In einem letzten Projekt des schon seit einigen Jahren verstummten Dichters Scheffel und des Reichsmalers Anton von Werner, dem Festgedicht zum Jubiläum der Universität Heidelberg von 1886, arbeiten beide noch einmal zusammen. Doch findet Scheffels erinnerungsdurstige Reimerei in seinem Todesjahr in der Illustration Werners (Abb. 32) keine Entsprechung mehr.

Unter dem Motto des Psalms "Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat" stellt Scheffel sich vor und sein zur Feier des Tags "Vom heil'gen Geist" erleuchtetes "Altheidelberg" vor (IX,242). Das Lob der kurfürstlichen Tradition und ein ins Kostümhafte veräußerlichter Universitäts- und Bildungsgedanke bilden ein dichtes Konglomerat um den Festbegriff. Erst in der vorletzten der acht Strophen kommt Scheffel auf den Kern seiner Verse:

"Der Geist ist's, der das Rechte weist,
Der Wahrheit schafft und Leben,
Der starke, freie, deutsche Geist,
Der uns das Reich gegeben!" (IX,243)

"Ein brausend Hoch" bringt Scheffel aus auf "Altheidelberg, du Feine" (IX,243), er kehrt also vom Vaterlands-Hurra zurück zu den alten Scheffelmotiven, die sein berühmtes Heidelberg-Lied aus dem *Trompeter* angesagt hatte.

Anton von Werner hingegen zeichnet nur die nationale Dreieinigkeit von Kaiser, Militär und Wissenschaft. Das Arsenal des nationalen Pathos, der mittelalterliche Kaiser mit dem Lorbeerkranz als einem Heiligenschein, der Fahnenwald und die begeistert fackelschwingenden Studenten bestimmen die grell erleuchtete Szene. Das Hurra gilt der Apotheose des Kaisers. Der künstlerische Anspruch, der den künstlerischen Wert rechtfertigte, ist längst geschwunden. Der Gegenstand der Illustration ist repräsentativer Fundus der Reichsverehrung; die Zeichnung wird

Huldigung, die Universitätsfeier zum Vorwand. Der Zeichner und Maler hat den Dichter längst übertrumpft.

ANMERKUNGEN

Für genauere Angaben der abgekürzt zitierten Literatur wird auf das Literaturverzeichnis verwiesen. Alle Hervorhebungen in Zitaten sind, wenn nicht anders angegeben, original.

EINLEITUNG

- 1 Fontane, J.V.v.Scheffel: Ekkehard, in: Werke XXI/1, S. 250
- 2 E. v. Sallwürck, Jos. Viktor v. Scheffel, S. 70
- 3 Vgl. Lechner, J.V.v.Scheffel Werk und Publikum, bes. S. 146ff
- 4 Ruhemann, Scheffel. Leben und Dichten, S. 14
- 5 Man durchblättere die Jahrbücher des Scheffelbundes *Nicht rasten und nicht rosten!* der Jahre 1891-1906
- 6 B.v.Münchhausen, in: Jahrbuch des Scheffelbundes. Neue Folge. Band 1, S. 81
- 7 H.R.Jauß, Literaturgeschichte als Provokation
- 8 Münchhausen S. 80: "Lehre der fünf Stufen der Neuheit":
 1. Stufe: Verletzende Neuheit des Produzierten;
 2. Stufe: Reizvoll neu;
 3. Stufe: Nullpunkt zwischen alt und neu, eine Art Zeit- und Stillesigkeit;
 4. Stufe: Unmodern;
 5. Stufe: Das Historischwerden des Phänomens
- 9 Münchhausen S. 8
- 10 Münchhausen S. 10
- 11 Münchhausen S. 12
- 12 Vgl. Der Deutsche Scheffelbund. Bewahrer und Erwecker volks- und stammesverbundenen Geistes, ein Wegbereiter junger deutscher Dichtung
- 13 Lobe, Scheffel, eine fränkische Fehlanzeige, S. 236.- Lobe fragt z. B. danach, "was von Scheffel heute geblieben ist" (S. 236). Sein Aufsatz führt ihn auf die Suche nach Texten, die "noch heute mit Vergnügen zu lesen" sind (S. 245). Das Ergebnis muß erwartungsgemäß niederschmetternd sein.
- 14 Lobe S. 253
- 15 Lobe S. 243
- 16 Lobe S. 235.- Einige dieser Kriterien sind zudem zu pauschal, als daß sie greifen könnten. Lobes Kriterien sind: "einfallslose Direktheit", "undifferenziertes Problemlösungsverhalten" (S. 241), monotones Versgeklingel, abgegriffenes Vokabular, Betulichkeit, anbiedernd, ungehemmte Epigone (S. 255f);

Scheffel habe heute(!) den Zeitgeist nicht mehr auf seiner Seite (S. 257); er mache das Historische mundgerecht (S. 260).

- 17 Lobe S. 256
- 18 Sengle, Biedermeierzeit II, S. 703
- 19 Alberti, Der Lieblingsdichter des neuen Deutschland, S. 270
- 20 Lechner S. 152
- 21 Lechner S. 74
- 22 Eggert, Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850 - 1875, S. 16
- 23 Eggert S. 12
- 24 Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848 - 1898, S. 514
- 25 Martini S. 514
- 26 Sengle II, S. 704
- 27 Proelß, Scheffels Leben und Dichten, S. 50
- 28 Proelß S. 21
- 29 Proelß S. 21
- 30 Brief an Eggers vom 17. Oktober 1847, Eggers-Briefe S. 55
- 31 Brief Scheffels, zit. nach Proelß S. 30
- 32 Brief vom 23. Januar 1844, Elternhaus-Briefe S. 37
- 33 Brief vom 22. Februar 1844, ebd. S. 51
- 34 Brief vom 11. April 1848, ebd. S. 181
- 35 Brief an Eggers vom 17. Oktober 1847, Eggers-Briefe S. 57f
- 36 Brief vom 29. Juli 1846, Elternhaus-Briefe S. 167
- 37 Ebd. S. 168
- 38 Wilhelm Zentner im Vorwort der Elternhaus-Briefe S. XXVII
- 39 Brief an Eggers vom 26. Januar 1845, Eggers-Briefe S. 18
- 40 Proelß S. 55
- 41 Proelß S. 42
- 42 Alle Zitate im Text beziehen sich auf die zugrunde gelegte beste Ausgabe von Franke (s. Literaturverzeichnis). Die römischen Ziffern bezeichnen den Band, die arabischen die Seitenzahl. - Ohne hier textkritische Fragen erörtern zu wollen, muß doch die Benutzung der Franke-Ausgabe gerechtfertigt werden; sie wird aus zwei Gründen bevorzugt. Einmal beansprucht Franke selbst für seine Ausgabe "authentische Geltung" (S.3), wobei er auf Erstdrucke bzw. auf die eigene Sichtung des Nachlasses zurückgreift. Zum zweiten sind die leichter zugänglichen Ausgaben (z. B. von Proelß) nicht vollständig und auch nicht ganz zuverlässig. Franke kann z. B. der Proelß-Ausgabe "hunderte von Fehlern und Druckversehen" nachweisen (S. 3)!

- 43 Brief an Schwanitz vom 27. Februar 1848, Schwanitz-Briefe S. 104
- 44 Brief an Schwanitz vom 29. Februar 1848, ebd. S. 105
- 45 Ebd. S. 106
- 46 Ebd. S. 110
- 47 Ebd. S. 107
- 48 Brief an den Vater vom 8. Juni 1848, Elternhaus-Briefe S. 188
- 49 Trotz etlicher Differenzen: "In Frankfurt hab ich manches von parlamentarischen Kämpfen miterlebt, zbd von den wackern alten Welcker, wiewohl meine politische Ansicht nicht mit der seinigen Hand in Hand geht, viel gelernt" (Brief an Eggers vom 27. Januar 1849, Eggers-Briefe S. 70). In einem Brief an seinen Vater vom 18. Juni 1848 wird Scheffel deutlicher: "Er steht nur etwas zuviel auf der rechten Seite, was mir besonders darum leid ist, weil er fatale Alliierte hat, z. B. den preußischen Adel, Herrn von Radowitz und Herrn von Vincke" (Elternhaus-Briefe S. 187).
- 50 "An der Revolution in Baden haben ich keinen Anteil genommen", schreibt Scheffel an Schwanitz (vom 28. Juli 1848, Schwanitz-Briefe S. 129)
- 51 Brief an Schwanitz vom 26. Oktober 1849, ebd. S. 133 ·
- 52 Ebd. S. 133f
- 53 Brief an Eggers vom 17. Oktober 1849, Eggers-Briefe S. 74
- 54 "Hie und da komm ich mir schrecklich einsam vor. Mein Salon, Amtsstube und Wirtshaus sind die drei Punkte, um die sich mein Leben bewegt." (Säckingen-Briefe S. 100)
- 55 Brief an Schwanitz vom 11. Januar 1849, Schwanitz-Briefe S. 126
- 56 Brief Scheffels, zit. nach dem Vorwort der Italien-Briefe S. X.- Bei Paul Heyse und den Dichtern des Münchner Dichterkreises finden sich bemerkenswerte Parallelen zur künstlerischen Inspirationsfunktion von Italienfahrten, vgl. Krausnik, Paul Heyse und der Münchener Dichterkreis
- 57 "Joseph's Feder werden Sie an seinem Humor erkennen", schreibt die Mutter Scheffels an Schwanitz, um Scheffels Beiträge von denen des Mitautors Häusser zu unterscheiden (zit. nach Proelß S. 197)
- 58 Vgl. II,9: "Es war damals, wie der Geschichtsschreiber Stälin sagt, nach Beilegung so manchen Streites in Deutschland ein heiteres Ritterleben in Hof- und Reichsfesten, als die Nachricht von der Einnahme Jerusalems durch Saladin 1187 alles aufschreckte und den Kaiser, der in seiner Jugend schon eine Kreuzzfahrt gemacht hatte, antrieb, durch Wiedereroberung der heiligen Stadt das Werk seines Lebens zu krönen."
- 59 Auf die Namensähnlichkeit Carl Alexanders mit Goethes Karl August wird ausdrücklich angespielt (III,8)!
- 60 Brief an die Mutter vom 24. November 1863, Wandern/Weilen-Briefe S. 70

- 61 Brief an Anton von Werner vom 19. Juli 1870, Werner-Briefe S. 111
- 62 Brief an den Verleger Adolf Bonz vom August 1870, zit. nach Proelß S. 641
- 63 Ebd. S. 641
- 64 Scheffel scheint der Friedensschluß wichtiger zu sein als die Kaiserproklamation: "wurde die Kaiserproklamation sehr kühn aufgenommen ... Das Glockengeläut und Schießen veranlaßte zur Annahme, Paris sei genommen, als man hörte, nein, aber der Kaiser verkündet, war etwas wie Enttäuschung auf den Gesichtern. Um so aufrichtiger war der allgemeine Jubel bei der Capitulation von Paris, ein wahres Illuminirfieber bei gesetzten Leuten ... man begrüßte den nahen Frieden ..." (Brief an Werner vom 16. Februar 1871, Werner-Briefe S. 116)
- 65 "Fürst Bismarck war mir mehr als freundlich, ich war zweimal bei dem Gewaltigen zu Tisch und liebe ihn und die Seinigen in ihrer Eigenart." (Brief an Werner vom 22. Juni 1877, ebd. S. 166)
- 66 Brief an Werner vom 16. Februar 1871, ebd. S. 144

I. DICHTER UND DICHTUNG

- 1 Vgl. Eggert S. 177, der herausarbeitet, daß "die meisten historischen Romane jener Jahre aus der Perspektive des objektiven Erzählers geschrieben sind". Der Erzähler trete hinter den erzählten Gegenstand zurück, was für den Ekkehard nur in sehr beschränktem Maße zutrifft.
- 2 Vgl.: "Wer's [...] nicht allzu genau nimmt"; "unserer alten Mutter Erde" (V,13); "unsere Geschichte" (V,14); "Es gibt Tage, wo der Mensch [...] " (V,15)
- 3 Lechner S. 43
- 4 So Karl Gutzkow über den *Trompeter* (Unterhaltungen am häusl. Herd S. 144).
- 5 Brief an die Mutter vom 4. April 1853, Italien-Briefe S. 87
- 6 Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 45, Anmerkung 76
- 7 "Wer aber von solchen Erscheinungen heimgesucht wird, dem bleibt nichts übrig, als sie zu beschwören und zu bannen." (V,10)
- 8 Brief an Eggers vom 29. Februar 1856, zit. nach Kremser, Studien über Scheffel S. 21
- 9 Brief an den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach vom 5. Dezember 1859, Großherzog-Briefe S. 39
- 10 Brief an Müller vom 20. April 1854, Müller-Briefe S. 522
- 11 Brief vom 23. Juli 1863, Briefe an Schweizer Freunde S. 75
- 12 Brief der Mutter an Arnswald vom April 1856, Schwanitz-Briefe S. 211
- 13 Brief an Eisenhart 1859, zit. nach Kobell, Scheffel und seine Familie S. 35

- 14 Brief an Eggers vom 29. Februar 1856, zit. nach Kremser S. 21
- 15 Vgl. Sengle II, S. 257ff zur Bestimmung des Biedermeier
- 16 Brief an Salomon Hirzel vom 28. Juli 1857, in: Gustav Freytag an Salomon Hirzel und die Seinen, S. 52
- 17 "Jenes süße, schöpfungsalte
Lied der ersten jungen Liebe.
Zwar ein Lied noch ohne Worte;
Doch sie ahnten seinen Inhalt" (I, 98f)
- 18 Lechner S. 20
- 19 IX, 120.- Hervorhebung von mir
- 20 Brief an Werner vom 6. August 1885, Werner-Briefe S. 209
- 21 IX, 135: "Zunftbereich des Kalten und Verständ'gen";
"Wo Zahl und Formel herrscht"
- 22 Brief vom 28. August 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 50
- 23 Brief an Heyse vom 16. Dezember 1854, Heyse-Briefe S. 16
- 24 Pflicht/Neigung-Briefe S. 76
- 25 Für den uninformierten, d. h. nicht literarisch eingeweihter Kellermeister Rudimann beginnt die "neue Ära" erst mit der Verhaftung Ekkehards: "Die Heidenwirtschaft mit dem Virgilius hat ein Ende" (VI, 347).
- 26 "wenn ihm [=Ekkehard] auch innerlich die Kunst für ewig versagt ist" (VI, 271), behauptet Gunzo und weist damit für den Leser auf Ekkehards echtes Dichtertum voraus.
- 27 Lechner S. 173f bringt dafür zahlreiche Belegstellen bei
- 28 Brief an die Mutter vom 16. Dezember 1845, Elternhaus-Briefe S. 124
- 29 Vgl. VI, 376: "Im Bild der Dichtung soll das arme Herz sich dessen freuen"; "denn mein Herz ist wohlgemutet zu singen in der Einsamkeit"
- 30 Wie Hinck, Epigonendichtung und Nationalidee S. 274 für Geibel feststellt
- 31 Brief an den Vater vom 28. August 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 50
- 32 Ruge, Scheffels Frau Aventiure S. 14
- 33 Brief vom 27. Mai 1861, zit. nach Proelß S. 568
- 34 6. Epistel vom 24. März 1850, Säckingen-Briefe S. 63
- 35 Scheffel im Lichte seines hundertsten Geburtstags S. 54
- 36 Ebd. S. 31
- 37 Gutzkow, Trompeter, in: Unterhaltungen am häuslichen Herd, S. 144
- 38 Vgl. Sengle, Biedermeierzeit I und II
- 39 J.B., in: Frankfurter Museum, 2. Jahrgang, 1856, S. 181
- 40 Brief an Adolf Freiherr von Leutrum-Ertingen nach dem 29. September 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 82

- 41 Brief an Hirzel vom 28. Juli 1857, Hirzel-Briefe S. 52
- 42 Vgl. Mulert, Scheffels Ekkehard als historischer Roman, S. 90; lobend: Bus, die Geschichte im Erzählwerk Scheffels, S. 48
- 43 Lechner S. 59
- 44 Windfuhr, der Epigone, S. 192
- 45 Iser/Schalk (Hg), Dargestellte Geschichte, S. 72f und S. 25
- 46 Ebd. S. 74
- 47 Brief an Landpfarrer Faber vom 14. August 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 79
- 48 Brief an Adolf Freiherr von Leutrum-Ertingen nach dem 29. September 1855, ebd. S. 82
- 49 Vgl. Proelß S. 313; Boerschel, Scheffel und Emma Heim, S. 124; Bus S. 47f; Lechner S. 100
- 50 Vgl. VI, 363: "Aber den Sennen war's recht, und den Bergen auch, und niemand tat Einsprache."
- 51 Schlaffer, Dichtergedicht im 19. Jahrhundert, S. 307
- 52 Windfuhr S. 189-195
- 53 Lechner S. 25
- 54 Lechner S. 1
- 55 Brief der Mutter Scheffels, zit. nach Proelß S. 507
- 56 Brief an die Mutter vom 15. Januar 1854, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 3
- 57 Vgl. Scheffeljahrbuch 1903, S. 106-114; Proelß S. 267
- 58 Lechner S. 19
- 59 Zuletzt Lechner S. 18-21
- 60 Lechner S. 12
- 61 Brief an die Mutter vom 7. August 1859, Pflicht/Neigung-Briefe S. 80
- 62 Mostar (Hg), Friederike Kempner, der schlesische Schwan
- 63 Lämmert, Dichterfürst, S. 440
- 64 Windfuhr S. 197
- 65 Zit. im Scheffeljahrbuch 1904, S. 66: Brief an Uhland vom 8. Januar 1854
- 66 Zu den *Epigonen* vgl. Selbmann, Theater im Roman S. 159ff
- 67 Sengle II, S. 631
- 68 Brief an die Mutter vom St. Stephanstag 1852, Italien-Briefe S. 64
- 69 Brief an die Mutter vom 11. und 12. Juni 1852, ebd. S. 17
- 70 Vgl. Eggert S. 202
- 71 Brief an Heyse vom 29. April 1861, Heyse-Briefe S. 60
- 72 Brief an den Großherzog vom 14. September 1858, Großherzog-Briefe S. 16f. - Zu Paul Heyse jetzt: Ausstellungskatalog

München 1981: Paul Heyse, Münchner Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter

- 73 Meyer, deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, S. 302
- 74 Zit. aus dem Nachlaß nach Kremser S. 29
- 75 Vgl. Schlaffer S. 330
- 76 Brief an den Vater vom 17. September 1844, Elternhaus-Briefe S. 83
- 77 Brief an Häusser, zit. nach Proelß S. 254
- 78 Lechner S. 29

II. DICHTER UND GESCHICHTE

- 1 Es kann natürlich nicht angehen, Scheffels Roman daran zu messen, "inwieweit der *Ekkehard* den Anforderungen entspricht, die an einen historischen Roman zu stellen sind" (Mulert S.1). Die Schlußfolgerung, "Scheffel ist in Widerspruch mit den Gesetzen der Einheit, der Wahrscheinlichkeit, der Notwendigkeit und damit den Gesetzen der Wahrheit und Schönheit geraten" (ebd. S. 66), läßt sich mit der gleichen Berechtigung ins Positive wenden. Man stellt dann die "Einordnung der geschichtlichen Fakta in den Subjektivismus" lobend heraus und folgert: "Der *Ekkehard* erfüllt die Grundforderungen, die an einen historischen Roman gestellt werden, in hohem Maße" (Bus S. 73).
- 2 Vgl. dazu Iser/Schalk; jetzt: Steinecke, Romantheorie und Romankritik in Deutschland I
- 3 Eggert S. 30f
- 4 Auflagenzahlen z. B. ebd. S. 27
- 5 Wolfgang Menzels Literaturblatt 1855, S. 283: "Ganz abgesehen davon, ob das vorliegende Werk allen Forderungen, die man an ein solches machen könnte, ganz genügt, muß die Manier in Schutz genommen werden."
- 6 Ebd. S. 281
- 7 Morgenblatt für gebildete Leser Nr. 45 vom 4. November 1855, S. 1073
- 8 Ebd. S. 1075
- 9 Ebd. S. 1075
- 10 Fontane, *Ekkehard*, S. 251
- 11 Ebd. S. 250
- 13 Ebd. S. 250
- 14 Ebd. S. 251
- 15 Zit. nach Kremser S. 10
- 16 Eggert S. 55
- 17 Gustav Freytag an Hirzel vom 28. Juli 1857, Hirzel-Briefe S. 52

- 18 Leitner, Angewandte Geschichte, S. 16
- 19 Vgl. VI,428: "Andere haben behauptet, es seien mehrere des Namens Ekkehard im Kloster Sankt Gallen gewesen, und der den Walthari dichtete, sei nicht der nämliche, der die Herzogin Hadwig des Lateins unterwies. Aber wer der *Geschichte*, die wir jetzt glücklich zu Ende geführt, aufmerksam folgte, weiß dies besser." (Hervorhebung von mir)
- 20 Iser/Schalk S. 22
- 21 Vgl. Mulert S. 40
- 22 Das Schmücken des Weihnachtsbaums im Mittelalter; Essen mit Messer und Gabel; die Herzogin mit der Küchenschürze in der Küche beim Plätzchenbacken usw.
- 23 Iser/Schalk S. 32
- 24 Z. B. V,13: "Denksteine stürmischer Vorgeschichte unsrer alten Mutter Erde"; "mag's ein denkwürdiger Tag gewesen sein"; "das ist schon lange her"; "es ist Groß gewachsen über [...]"; V,14: "Gedächtnis an die fröhliche Jugendzeit"
- 25 Vgl. V,14: "Zur Zeit, da unsere Geschichte anhebt" und VI, 428: "Hier endet unsere Geschichte"
- 26 Anfangs V,14: "nur die Berge stehen noch immer" und am Schluß VI,430: "Der hohe Twiel hat noch vieles erleben müssen [...] Jetzo ist's still auf jenem Gipfel"
- 27 V,5: "Buch" - VI,431: "BÜchkein"; V,9: "wachsen ihm Gestalten empor" mit der direkten Aufforderung zum Dichten - VI,431: "standen die Gestalten" ebenfalls mit dieser Aufforderung; beide Male enthält die Leseranrede eine *captatio benevolentiae*, nämlich V,11: Hroswitha-Zitat - VI,431: "Gehab' dich wohl und bleib ihm fürder gewogen!"
- 28 Brief an den Vater vom 29. Juli 1846, Elternhaus-Briefe S. 167
- 29 Brief an die Mutter vom 24. April 1854, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 11
- 30 Brief an Landpfarrer Faber nach dem 14. August 1855, ebd. S. 79
- 31 Ebd. S. 79
- 32 Brief an den Vater vom 28. August 1855, ebd. S. 50
- 33 Brief an Wilhelm Meyer-Ott vom 30. November 1854, Briefe an Schweizer Freunde S. 45
- 34 Ebd. S. 45
- 35 Vgl. Proelß S. 327
- 36 Vgl. II,8: "Auch! der erklärte Widersacher bläßlicher Romantik und unfreier Rückwärtsgelüste vermag kaum ein tief ernstes Gefühl abzuweisen."
- 37 Scheffel im Lichte seines 100. Geburtstags S. 13 und S. 22
- 38 Vgl. Leitner S. 12

- 39 Brief an Eduard Dössekell vom 29. Dezember 1863, Briefe an Schweizer Freunde S. 82
- 40 Brief an E.L.Rochholz vom 18. Januar 1868, ebd. S. 173
- 41 *Irene von Spilimberg* (unvollendet) S. 2
- 42 Vgl. Eggert S. 54
- 43 Lämmert S. 443
- 44 Brief an die Mutter vom 9. Januar 1853, Italien-Briefe S. 70f
- 45 Meyer S. 311
- 46 Brief an Heyse vom 17. Januar 1856, Heyse-Briefe S. 21
- 47 Brief an den Vater vom 28. August 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 50
- 48 Brief an Werner vom 28. Februar 1866, Werner-Briefe S. 28
- 49 Martini S. 445
- 50 Vgl. den Brief an den Großherzog vom 24. Januar 1860, Großherzog-Briefe S. 59
- 51 Proelß S. 136
- 52 Brief an Schwanitz vom 24. Februar 1855, Schwanitz-Briefe S. 205
- 53 Brief an Schwanitz vom 26. Januar 1850, ebd. S. 137
- 54 Auch dies ist nicht untypisch für die Zeit, man vgl. das Bismarckbild Fontanes, das dessen Romane wie ein geheimes Muster durchzieht! (zuletzt: Müller-Seidel, Fontane S. 42ff)
- 55 Brief an Werner vom 1. Januar 1877, Werner-Briefe S. 159
- 56 Vgl. Poschinger, Bismarck und Scheffel, S. 204
- 57 Brief an Werner vom 22. Juni 1877, Werner-Briefe S. 166.- Ein gewisser Vorbehalt in der Formulierung ist allerdings unüberhörbar.

III. DICHTER UND WIRKLICHKEIT

- 1 Brief an die Mutter vom 26. Oktober 1856, Mein-Glück-Briefe S. 24
- 2 Brief an Eisenhart von 1859, zit. nach Kobell S. 35
- 3 Brief an Louise von Kobell, ebd. S. 38
- 4 Brief an die Mutter vom 22. Oktober 1858, Pflicht/Neigung-Briefe S. 55
- 5 Brief an August Corrodi vom 23. Mai 1856, zit. nach Scheffeljahrbuch 1903, S. 12
- 6 Brief an Schwanitz vom 17. Juli 1863, Schwanitz-Briefe S. 231
- 7 Lämmert S. 447
- 8 Haferkorn, Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers, bes. S. 195ff

- 9 Der Versuch 'kapitalistische' Widersprüche um die Mitte des 19. Jahrhunderts über das Vorbild Schillers zu lösen, findet seine Parallele im Arbeitsbegriff Gottfried Kellers in dessen *Grünen Heinrich*, vgl. Selbmann S. 187
- 10 Brief an die Mutter vom 6. April 1860, Wandern/Weilen-Briefe S. 17
- 11 Brief an Emma Heim vom 22. November 1859, zit. nach Boerschel S. 217
- 12 Brief an den Großherzog, immerhin der Schirmherr der Schillerstiftung, vom 7. Oktober 1860, zit. nach Ruge S. 111
- 13 Brief an Frau Engerth vom 17. Dezember 1853, zit. nach Boerschel S. 139
- 14 Brief an die Mutter vom 18. November 1856, Mein-Glück-Briefe S. 34
- 15 Abgedruckt in: Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 56
- 16 Brief an Heyse vom 17. Januar 1856, Heyse-Briefe S. 21f
- 17 Alberti, der Lieblingsdichter des neuen Deutschland, S. 271
- 18 Brief an den Großherzog vom 9. Juli 1859, Großherzog-Briefe S. 34
- 19 Telegramm an die Eltern vom 2. September 1854, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 25
- 20 Brief an den Vater vom 28. August 1855, ebd. S. 50
- 21 Brief an die Mutter vom 9. Januar 1853, Italien-Briefe S. 70f
- 22 IX,22: "Nur des Nichts Sumpfblüten blühen"; "Balsam der Vermittlung"; "Erz des Begriffes" usw.
- 23 Brief an Schwanitz vom 11. Januar 1849, Schwanitz-Briefe S. 126
- 24 Brief an Eggers vom 17. Oktober 1847, Eggers-Briefe S. 57f
- 25 Hinck S. 275, allerdings auf Geibel gemünzt
- 26 Brief an Ludwig Häusser, zit. nach Proelß S. 254
- 27 Brief an Müller vom 11. August 1861, Müller-Briefe S. 540
- 28 Brief an Heyse vom 29. Januar 1866, Heyse-Briefe S. 72
- 29 Brief vom 16. Februar 1863, zit. nach Proelß S. 585
- 30 Ruhemann S. 324
- 31 Vgl. Poschinger S. 205
- 32 Brief an den Großherzog vom 31. Dezember 1883, Großherzog-Briefe S. 128
- 33 Brief an Dössel vom 4. Dezember 1882, Briefe an Schweizer Freunde S. 216
- 34 Brief an die Mutter vom 4. September 1863, Wandern/Weilen-Briefe S. 65
- 35 Lechner S. 131ff und S. 142ff
- 36 Brief an Emma Heim vom 26. August 1881, zit. nach Boerschel S. 357

- 37 Brief an Werner vom 23. Juni 1867, Werner-Briefe S. 52
- 38 Brief an Eggers vom 16. Mai 1845, Eggers-Briefe S. 36
- 38a Mein-Glück-Briefe S. 41
- 39 Brief an den Großherzog vom 6. Januar 1872, Großherzog-Briefe S. 116f
- 40 Brief an Eisenhart vom 29. Dezember 1873, als dieser Schef-fel im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig II. den Maxi-miliansorden übersendet; zit. nach Kobell S. 83
- 41 Brief an die Schwester vom 2. Februar 1851, Säckingen-Briefe S. 103
- 42 Brief, zit. nach Boerschel S. 161
- 43 Brief an Werner vom 6. August 1885, Werner-Briefe S. 209
- 44 Wenn Freytag an seinen Verleger Hirzel schreibt, daß Schef-fel "in der Einleitung gegen gewisse Grenzbotenansichten polemisirt", aber durch den Roman selbst den "wahren Hinter-grund" dieser Ansichten glänzend bestätige - Brief Freytags an Hirzel vom 28. Juli 1857, Hirzel-Briefe S. 52.- Scheffel will ja ganz im Sinne der realistischen Theorie durch den historischen Roman zur "von Poesie verklärter Anschauung der Dinge" (V,5) kommen!
- 45 Brief an Müller vom 20. April 1854, Müller-Briefe S. 522
- 46 Fontane, Ekkehard S. 252
- 47 Immer noch grundlegend: Preisendanz, Humor als dichterische Einbildungskraft
- 48 Trompeter/Säckingen-Briefe, Anmerkung 76
- 49 Lechner S. 9
- 50 Martini S. 318
- 51 Bezuglich des *Ekkehard*: Brief an Landpfarrer Faber nach dem 14. August 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 79
- 52 Brief an Heyse vom 17. Januar 1856, Heyse-Briefe S. 22
- 53 Meyer S. 303
- 54 Vgl. Selbmann S. 108ff
- 55 "Katerschlachtlied" (I,150); "Katerheldengreis" (I,151); "Katzenjammer", "Katzenschmerz" (I,152); "Katertraum" (I, 152); "Dach der Dächer" (I,154) usw.

IV. DICHTER UND POLITIK

- 1 Meyer S. 308
- 2 Martini S. 315: "Politisch neigte er zum süddeutsch-republi-kanischen Demokratismus idealistisch-romantischer Prägung. Erst die Reichsgründung versöhnte ihn mit Preußen."
- 3 Proelß S. 349
- 4 Brief an Eggers vom 18. Oktober 1847, Eggers-Briefe S. 64

- 5 Abgedruckt bei: Franke, Vorwort der Scheffel-Ausgabe I, 20
- 6 Ebd. S. 21
- 7 Ebd. S. 21
- 8 Brief an Schwanitz vom 28. Juli 1849, Schwanitz-Briefe S. 129
- 9 Elternhaus-Briefe S. 176f
- 10 Brief an Schwanitz vom 24. Mai 1848, Schwanitz-Briefe S. 116
- 11 Brief an Schwanitz vom 27. Februar 1848, ebd. S. 102f
- 12 Wie Bürkle anhand bisher unveröffentlichen Materials herausgearbeitet hat, so z. B. in dem nicht datierten Faszikel "Die politische Entwicklung in Parallele mit der religiösen. Die Staatsform der Zukunft" (Bürkle S. 124)
- 13 Bürkle S. 124
- 14 Bürkle S. 125
- 15 Brief an Schwanitz vom 29. Februar 1848, Schwanitz-Briefe S. 108
- 16 Brief an Schwanitz vom 28. Juli 1849, ebd. S. 129
- 17 Proelß S. 95
- 18 Vgl. Wild, Karl Theodor Welcker
- 19 Wild S. 250
- 20 Zit. nach Wild S. 228
- 21 Wild S. 263
- 22 Wild S. 309
- 23 Brief an Eggers vom 27. Januar 1849, Eggers-Briefe S. 70
- 24 Brief an die Mutter vom 11. April 1848, Elternhaus-Briefe S. 179
- 25 Brief an die Mutter vom 26. Mai 1848, ebd. S. 184
- 26 Proelß S. 119
- 27 Brief an Schwanitz vom 28. Juli 1849, Schwanitz-Briefe S. 131. - Vgl. auch Proelß S. 105
- 28 Brief an Schwanitz vom 11. Januar 1849, Schwanitz-Briefe S. 126
- 29 Brief an die Mutter vom 29. Mai 1846, Elternhaus-Briefe S. 152
- 30 Zur Nachwirkung Barbarossas jetzt: Schreiner, Die Staufer in Sage, Legende und Prophetie, in: Die Zeit der Staufer III, S. 249 ff
- 31 IX, 36f: "Mit vollem Atemzug"; "wie ich nach dem Kaiser rief"; "Riesenhorn"; "stark wie zehntausend schrei'n"; "nimmermüden Munds"; "mit schmetterndem Gesang" usw.
- 32 Brief an Schwanitz vom 26. Januar 1850, Schwanitz-Briefe S. 138
- 33 Vgl. Proelß S. 36

- 34 Scheffels Verhältnis zu den Burschenschaften: mittlerweile ist geklärt, daß Scheffel aktiver Burschenschaftler, oftmals sogar die treibende Kraft und Gründungsmitglied bei Burschenschaftsneugründungen und -trennungen gewesen ist, so z.B. bei der "Alemania" und "Palatina" im Sommer 1845, und bei der Umbildung zur "Frankonia" ein Jahr später. Gerade für Scheffel ist die Nähe zu demokratisch und republikanisch gesinnten Gruppierungen nachweisbar. Der radikalere Neckarbund, unter seinen Mitgliedern Scheffels Kommilitonen und späterer Revolutionsführer Carl Blind, ist beispielsweise durch Abspaltung aus der "Alemania" hervorgegangen. (vgl. Proelß S. 54).
- 35 Brief an Schwanitz vom 13. Juli 1845, Schwanitz-Briefe S. 18
- 36 Ebd. S. 18
- 37 Brief an Schwanitz vom 15. Januar 1846, ebd. S. 43
- 38 Vgl. Lechner S. 106
- 39 Vgl. Lechner S. 153-156
- 40 Vgl. Falck, die Gesellschaft des Heidelberger "Engeren"
- 41 Vgl. Proelß S. 128
- 42 Proelß S. 115
- 43 Proelß S. 59: "einerseits die von der Romantik zu sentimentalen Bläßlingen abgeschwächten Gestalten des seinem Wesen nach so urkräftigen und derben Mittelalters und der altersgrauen Vorzeit, nach dem Muster des *Weinschwelgen*, real-parodistisch umzugestalten, und andererseits: die niedrigsten und urwüchsigsten Gebilde der organischen Welt im Sinne des Zechhumors mit menschlichen Gelüsten und Empfindungen zu begabten."
- 44 Proelß S. 303
- 45 Etwa durch Vermutungen über einen Zusammenhang einer Geisteskrankheit Scheffels mit dem Alkoholismus (vgl. Möbius, Über Scheffels Krankheit, S. 20).
- 46 So Lobe S. 239: "Scheffel delektierte sich noch im eigenen Scheitern genüßlerisch resignierend am ihm Unfaßbaren."
- 47 Eggert S. 67
- 48 Brief an Eggars vom 17. Oktober 1849, Eggars-Briefe S. 75
- 49 Brief an die Mutter vom 17. Dezember 1850, Säckingen-Briefe S. 100
- 50 Vgl. unausgesprochen Hinck S. 279
- 51 Brief an Rudolf Häusler vom 10. Oktober 1866, Briefe an Schweizer Freunde S. 149
- 52 Brief an Häusler vom Juli 1867, ebd. S. 165
- 53 Brief an Erismann vom Juni 1866, Erismann-Briefe S. 27f
- 54 So Zentner in der Einleitung zu den Elternhaus-Briefen (S. XXXVII): Scheffel sei gerade deshalb Dichter geworden, weil er sich aus der Politik zurückgezogen habe

- 55 Proelß S. 486
- 56 Brief an Schwanitz vom 26. Januar 1850, Schwanitz-Briefe S. 137 und weiter: "Der deutsche Napoleon ist wenigstens noch nicht dagewesen."
- 57 Brief an Schwanitz vom 11. Januar 1849, ebd. S. 126
- 58 Brief an Erismann vom 28. November 1866, Erismann-Briefe S. 29
- 59 Brief an Erismann vom 28. Juli 1870, ebd. S. 41
- 60 Brief an Werner vom 19. Juli 1870, Werner-Briefe S. 111
- 61 Zit. nach Proelß S. 641
- 62 Ebd. S. 641
- 63 Brief an Emma Heim vom 19. November 1871, zit. nach Boerschel S. 324
- 64 Brief an Louise von Kobell vom 30. Oktober 1870, zit. nach Kobell S. 77
- 65 Vgl. Hinck S. 272

V. DICHTER UND BÜRGERLICHE GESELLSCHAFT

- 1 Lobe S. 257
- 2 Lobe S. 241
- 3 Eggert S. 172
- 4 Den Begriff des Bürgertums, so problematisch er sein mag, differenziere ich ausdrücklich hier nicht. Vgl. in diesem Zusammenhang: Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit
- 5 Eggert S. 93
- 6 Vgl. Lechner S. 49
- 7 Brief der Mutter, zit. bei Proelß S. 504ff
- 8 Brief an den Großherzog vom 5. Dezember 1859, Großherzog-Briefe S. 39f
- 9 Lämmert S. 447 in Fortführung der Jaußschen These von der Ablesbarkeit des Horizontwandels an der Publikumsreaktion (vgl. Jauß S. 177)
- 10 Lämmert S. 451
- 11 Sallwürck S. 78
- 12 Sallwürck S. 88
- 13 Brief an die Mutter vom 24. August 1858, Pflicht/Neigung-Briefe S. 50
- 14 Riehl, Eine Rheinfahrt mit Scheffel, S. 226
- 15 Lechner S. 8
- 16 Lämmert S. 453
- 17 Schlaffer S. 326

- 18 Lämmert S. 453
- 19 Proelß S. 423
- 20 Vgl. Krausnik
- 21 Brief an Answald, zit. nach Proelß S. 498f.- Daß Scheffel nur beunruhigt ist, den Widerspruch zwischen dem Anspruch des freien Schriftstellers und den Entfremdungsbedingungen des Marktes auf Grund seiner wirtschaftlich gesicherten Stellung also nicht mitreflektiert, ist offensichtlich.
- 22 Brief an Answald, zit. nach Proelß S. 584f
- 23 Proelß S. 617
- 24 Proelß berichtet, unter Scheffels Papieren habe sich ein Konzept gefunden, "in welchem er sich gegen den Vorwurf rechtfertigte, daß er sich in die Sphäre des Weimarschen Hofes gedrängt habe, in die er als Bürgerlicher nicht gehören." (Proelß S. 555)
- 25 Vgl. Lechner S. 149
- 26 Brief an Eisenhart vom 27. Dezember 1856, zit. nach Kobell S. 41
- 27 Brief an die Mutter vom 24. August 1858, Pflicht/Neigung-Briefe S. 50
- 28 Brief an die Mutter vom 17. Oktober 1858, ebd. S. 52 *
- 29 So Lobe S. 253
- 30 Schlaffer S. 302
- 31 Lämmert S. 441
- 32 Brief an Frau Engerth vom 17. Dezember 1853, zit. nach Ruhemann S. 139
- 33 Brief an die Mutter vom 4. September 1863, Wandern/Weilen-Briefe S. 66
- 34 Scheffel im Lichte seines 100. Geburtstags S. 5
- 35 Von Scheffel mitgeteilt in einem Brief an Schwanitz vom 9. April 1976, Schwanitz-Briefe S. 248f
- 36 Brief an den Großherzog vom 18. November 1857, Großherzog-Briefe S. 6, zur Auftragsarbeit des Wartburgromans
- 37 Brief des Großherzogs an Scheffel vom 6. März 1859, Großherzog-Briefe S. 33
- 38 Brief des Großherzogs an Scheffel vom 11. Januar 1859, Großherzog-Briefe S. 30: "Dichten kann ich nicht, aber fühlen kann ich die Kunst"
- 39 Brief des Großherzogs an Scheffel vom 18. März 1873, Großherzog-Briefe S. 26
- 40 Zit. nach: Oberbreyer, Scheffel's Adel und Orden, in: Scheffeljahrbuch 1891, S. 93
- 41 Brief des Großherzogs an Scheffel vom 10. Juni 1872, Großherzog-Briefe S. 119
- 42 Brief des Großherzogs an Scheffel vom 15. Juni 1872, ebd. S. 121

- 43 Brief an den Großherzog vom 23. Juni 1872, ebd. S. 123
- 44 Brief des Großherzogs an Scheffel vom 6. Februar 1858, ebd. S. 11
- 45 Brief an die Mutter vom 14. September 1863, Wandern/Weilen-Briefe S. 65
- 46 Lechner S. 53
- 47 Vgl. zu diesem Komplex: Schivelbusch, Eisenbahnreise
- 48 Stöckle, Ich fahr' in die Welt, im Untertitel seines Buches
- 49 Vgl.: *erblühen, erglühen, Zugvogel erhebt seine Schwingen, Sonne zum Geleite bestellt usw.*
- 50 IX,28, bei Scheffel gesperrt gedruckt. Dabei ist zu beachten, daß der Begriff der Polizei noch die gesamte staatliche Gewalt umfaßt, z. B. auch Scheffels Beruf als Verwaltungsjurist eingeschlossen ist, letztlich also die Gesamtheit des Philistertums innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft gemeint ist!
- 51 Hinck S. 274
- 52 Brief an den Vater vom 22. Februar 1844, Elternhaus-Briefe S. 50
- 53 Brief an die Eltern vom 3. September 1844, ebd. S. 80
- 54 Brief an Eggers vom 17. Oktober 1849, Eggers-Briefe S. 76
- 55 Brief an die Mutter vom 19. August 1851, Säckingen-Briefe S. 129
- 56 Brief an Schwanitz vom 17. Oktober 1851, Schwanitz-Briefe S. 179
- 57 Brief an Heyse vom 26. Oktober 1860, Heyse-Briefe S. 51
- 58 Brief an den Großherzog vom 27. Juni 1863, Großherzog-Briefe S. 95
- 59 Brief an die Mutter vom 30. Oktober 1861, Wandern/Weilen-Briefe S. 37
- 60 Brief an den Großherzog vom 15. Juni 1860, Großherzog-Briefe S. 66
- 61 Brief an Erismann vom 22. Mai 1863, Erismann-Briefe S. 17
- 62 Brief an Erismann vom 25. Januar 1866, ebd. S. 25
- 63 Brief an Emma Heim vom 6. September 1871, zit. nach Boerschel S. 322
- 64 Brief an Schwanitz vom 24. Februar 1855, Schwanitz-Briefe S. 205
- 65 Brief an die Mutter vom 7. August 1859, Pflicht/Neigung-Briefe S. 80
- 66 Zusammengestellt bei Lechner S. 168f
- 67 Vgl. Leitner S. 26f
- 68 Wolfgang Menzels Literaturblatt 1864, S. 341
- 69 Stöckle S. 58

- 70 Möbius S. 16
- 71 Lobe S. 252
- 73 I, 149f: bei den Rosen "stehn" die Dornen; "Zum Schluße kommt das Voneinandergehn"; ein sturmgeprüfter müder *Wandersmann*"; "da führte mich der Weg zu die hinan" usw. (Hervorhebung von mir)
- 74 Brief an Werner vom 20. Mai 1868, Werner-Briefe S. 84
- 75 Wartburgroman S. 51
- 76 Ebd. S. 54
- 77 Heyse-Briefe S. 49
- 78 Brief an den Großherzog vom 6. Januar 1872, Großherzog-Briefe S. 116f
- 79 Brief an Dösselk vom 5. September 1867, Briefe an Schweizer Freunde S. 168
- 80 Brief an die Mutter vom 9. Januar 1853, Italien-Briefe S. 69
- 81 Brief an E. Rothpletz vom 18. Mai 1873, Briefe an Schweizer Freunde S. 196
- 82 Brief an Schwanitz vom 8. Juli 1884, Schwanitz-Briefe S. 257
- 83 Brief an Emma Heim vom 15. Dezember 1857, zit. nach Boerschel S. 160
- 84 Brief an Werner vom 1. März 1886, Werner-Briefe S. 216

VI. DICHTER UND PUBLIKUM

- 1 Proelß S. 530
- 2 Zernin, Erinnerungen an Scheffel, S. 13.- Scheffel fühlte um seinen Anteil am Gewinn betrogen, als der Berliner Verleger Otto Janke den pleitegagangenen Meidinger-Verlag und mit ihm die Rechte am *Ekkehard* erwarb und nicht bereit war, Scheffel an neuen Auflagen - und Gewinnen - angemessen zu beteiligen.
- 3 Franke, Vorwort S. 50
- 4 Brief an Müller vom 24. August 1861, Müller-Briefe S. 542
- 5 Brief an die Mutter vom 26. Oktober 1856, Mein-Glück-Briefe S. 26
- 6 Brief an Heyse vom 25. Februar 1860, Heyse-Briefe S. 49
- 7 Brief an die Mutter vom 29. September 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 64
- 8 Fontane, Ekkehard S. 250: "Was Scott voraus hat, ist die schöpferische Fülle; eine Erzählung, wie Scheffel sie einmal geschrieben, schrieb Scott in seiner glänzendsten Zeit in drei Monaten."
- 9 Brief an Uhland vom 8. Januar 1854, zit. nach: Scheffel-Jahrbuch 1904, S. 66

- 10 Meyer S. 305
- 11 = Schweigen wäre todbringend: Brief an die Schwester vom 10. Oktober 1856, Mein-Glück-Briefe S. 24
- 12 "Bis die Fülle der Erkenntnis
Und die Lieb' den Steinbann sprengt." (I,110)
- 13 Zit. nach Ruge S. 90
- 14 Morgenblatt für gebildete Leser S. 1075
- 15 Freytag an Hirzel vom 28. Juli 1857, Briefe an Hirzel S. 52
- 16 Meyer S. 307
- 17 Menzels Literaturblatt 1855, S. 283
- 18 Brief an die Mutter vom 12. August 1855, Trompeter/Ekkehard-Briefe S. 45
- 19 Brief an die Mutter vom 4. November 1862, Wandern/Weilen-Briefe S. 52
- 20 Brief an die Mutter vom 29. September 1863, ebd. S. 68
- 21 Proelß S. 298f
- 22 Zit. nach Kremser S. 10
- 23 Braun, Literaturbilder der Gegenwart 1869, S. 1225
- 24 Brief an Werner vom 27. Mai 1867, Werner-Briefe S. 50
- 25 Gutzkow, Zur Gymnasialreform 1878, S. 140
- 26 Brief an Werner vom 25. April 1879, Werner-Briefe S. 185
- 27 Vgl. Boerschel S. 283f
- 28 Proelß S. 650
- 29 Lechner S. 154
- 30 Eggert S. 171
- 31 Eggert S. 204
- 32 Vgl. Meyer S. 305f
- 33 Scheffeljahrbuch 1902, S. 57f
- 34 Proelß S. 658
- 35 Proelß S. 658
- 36 Scheffeljahrbuch 1903, S.119.- Genauere Zahlen finden sich bei Lechner S. 146-148:
Trompeter: 1. Aufl. = 1854; 2. Aufl. = 1859; 11. Aufl. = 1870; 25. Aufl. = 1873; 100. Aufl. = 1882; 200. Aufl. = 1892; 322. Aufl. = 1921.
 Bis 1907 sind das 369300 Exemplare
- Ekkehard*: 1. Aufl. = 1855; 2. Aufl. = 1862; 3. Aufl. = 1865; 16. Aufl. = 1876; 90. Aufl. = 1890; 200. Aufl. = 1903/4.
 Bis 1907 ergeben sich ca. 329400 Exemplare
- Gaudeamus*: 1. Aufl. = 1868; 2. Aufl. = 1869; 10. Aufl. = 1872; 20. Aufl. = 1875; 50. Aufl. = 1887; 60. Aufl. = 1897.

Bis 1907 ca. 90200 Exemplare. Dazu kommen noch Flugblattdrucke u. ä. sowie die nicht nachweisbare mündliche Verbreitung.

Für das Jahr 1906 kommt Lechner auf eine Gesamtauflage der Werke Scheffels von 911200 Exemplaren.

- 37 Stork, Angelsport S. 285
- 38 Breitner S. 13-17 sowie 139ff, dessen anregend kommentierende Bibliographie in ihrer Machart bis heute unübertroffen ist!
- 39 Lechner S. 146: "Die Gründe dafür [=der Erfolg des *Ekkehard*] zu erörtern, maße ich mir nicht an."
- 40 Vgl. Fetzer, der verzögerte Erfolg
- 41 Vgl. Sengle I, S. 257ff
- 42 Eggert S. 26
- 43 Eggert S. 31.- Beim *Ekkehard* ist deshalb zu bedenken, daß die Erstauflage für das Debütwerk Scheffels nicht wie üblich etwa 1000 Exemplare betrug, sondern wegen des zu erwartenden Reihenabsatzes gleich 10000 Stück. Der angeblich so schlepende Absatz des *Ekkehard* (Fetzer S. 28) darf also nicht an der Zeitspanne bis zur 2. Auflage gemessen werden! Dazu kommen noch die Streitigkeiten um und mit dem Roman, der unter die Konkursmasse des von Otto Janke übernommenen Meidingerverlags fiel und auch von da her an einem 'normalen' Absatz gehindert war (vgl. Eggert S. 40).
- 44 Vgl. Müller-Seidel, Literatur und Ideologie
- 45 Scheffel im Lichte seines 100. Geburtstags S. 21
- 46 Ebd. S. 31
- 47 Ebd. S. 119
- 48 Scheffeljahrbuch 1926, S. 6
- 49 Ebd. S. 84
- 50 Köhler-Briefe S. I
- 51 Ebd. S. I
- 52 Scheffelbund, Bewahrer und Erwecker volks- und stammesverbundenen Geistes
- 53 Material dazu: Breitner S. 179ff
- 54 So Lobe S. 235

VII. DER ILLUSTRIERTE DICHTER

- 1 Für einen anderen Bereich: vgl. Ott/Walliczek, Bildprogramm und Texttextstruktur; auch: Hess, Allegorie und Historismus
- 2 Vgl. Realismus und Gründerzeit S. 182ff
- 3 Börsenblatt des dt. Buchhandels 1883 Nr. 43, S. 801
- 4 Vgl. Hess, Bildersaal des Mittelalters
- 5 Vgl. Katalog: Photographie im 19. Jahrhundert

- 6 Vgl. Selbmann S. 116ff
- 7 Brief an Werner vom 11. März 1869, Werner-Briefe S. 103
- 8 Brief an Werner vom 16. Februar 1880, ebd. S. 189f
- 9 Realismus und Gründerzeit S. 183
- 10 Nachblätter zur *Juniperus*-Ausgabe, ohne Seitenzählung
- 11 Börsenblatt 1881 Nr. 270, S. 5311
- 12 Grenzboten 35. Jahrgang, Nr. 1 (1876), S. 330
- 13 Börsenblatt 1883 Nr. 259, S. 5028
- 14 Deutsche Buchhändler-Akademie, 1. Band, 1884, S. 636
- 15 Ebd. S. 640
- 16 Vgl. seine Memoiren von 1913 mit dem Titel "Erlebnisse und Eindrücke"
- 17 Jetzt: Oettermann, Panorama S. 204-210
- 18 Vgl. Hess, Panorama und Denkmal
- 19 Werner-Briefe S. VII
- 20 Brief an Werner vom 3. Januar 1865, Werner-Briefe S. 25f
- 21 Brief an Werner vom 24. Juni 1868, ebd. S. 89
- 22 Scheffel erwähnt nur einmal im Rahmenteil seiner Novelle, daß der Held mit einem "Hilf Sankt Georg!" in die Schlacht geht (II,11)
- 23 Brief an Werner vom 28. Februar 1866, Werner-Briefe S. 28
- 24 Ebd. S. VIII
- 25 Brief an Werner vom 27. April 1867, ebd. S. 43
- 26 Vgl. Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal 1875 -1975
- 27 An dessen Sitzungen hat Scheffel wohl mehrfach teilgenommen. Vgl. auch Scheffels Freundschaft mit Paul Heyse und Scheffel's "Krokodil"-Zitat im Widmungsgedicht IX,214f
- 28 Brief an Werner vom 29. August 1867, Werner-Briefe S. 56f
- 29 Brief an Werner von Ostern 1869, ebd. S. 107
- 30 Brief an Werner vom 9. Januar 1874, ebd. S.138.- Die 1.Aufl. der *Bengsalmen* wird also wohl zum Jahresende 1873 erschienen sein
- 31 Vgl. Anton von Werner, Erlebnisse und Eindrücke, S. 144
- 32 Brief an Werner vom 12. Januar 1875, Werner-Briefe S. 141
- 33 Brief an Werner vom Januar 1881, ebd. S. 192
- 34 Brief an Werner vom 12. Februar 1884, ebd. S. 206
- 35 Brief an Werner vom 6. Januar 1874, ebd. S. 138

ZEITTAFEL

16. Februar 1826 Joseph Viktor Scheffel als Sohn des Ingenieurs und Majors Philipp Jakob Scheffel und dessen Ehefrau Josephine geb. Krederer in Karlsruhe geboren.
- 1843 Abschluß des Karlsruher Gymnasiums als Primus.
- 1843/44 Zwei Semester Studium der Rechte in München. Teilnahme am kulturellen und politischen Leben der Stadt. Erste Alpenwanderungen.
- 1844/45 Zwei Semester Studium in Heidelberg. Intensives Burschenschafts- und Verbindungsleben. Dazwischen Wanderungen in die Umgebung.
- 1845/46 Studium in Berlin. Wanderungen in Thüringen. Auseinandersetzung mit Philosophie und bildender Kunst. Erste *Lieder eines fahrenden Gesellen*.
- 1846/47 Letzte Studiensemester in Heidelberg. Examensvorbereitungen. Burschenschaftsleben.
- März 1848 Beteiligung an der liberal-demokratischen Bewegung. Zeitweilig Sekretär des Bundestagsgesandten und Abgeordneten Karl Theodor Welcker. Mit Welcker Teilnahme am Frankfurter Vorparlament und an der Nationalversammlung. Reisen mit Welcker nach Lauenburg und Wien, die jedoch erfolglos enden. Staatsexamen in Karlsruhe. Enttäuschung über das Scheitern der Nationalversammlung.
- 1849 Promotion. Praktikum am Heidelberger Oberamt. Beteiligung als Bürgerwehrmann beim Ausbruch der Revolution. Wanderungen nach Oberitalien und in den Schwarzwald.
- Ende 1849 Assessorenstelle am Bezirksamt in Säckingen. *Säckinger Episteln* und der Aufsatz *Aus dem Hauensteiner Schwarzwald*. Wanderungen nach Graubünden und Tirol.
- Dezember 1851 Sekretär beim Hofgericht in Bruchsal.
- Mai 1852 Urlaub. Reise nach Italien zur Ausbildung als Maler. Florenz, Pisa. Längerer Aufenthalt in Rom. Mal- und Zeichenunterricht. Mit der deutschen Künstlerkolonie in den Albaner Bergen. Reise über Rom, Neapel, Capri, Sorrent. Zweifel am Malerberuf. Dort Beginn der literarischen Tätigkeit. *Der Trompeter von Säckingen*. Einige Lieder, die später in den *Gaudemus* aufgenommen wurden.
- Mai 1853 Heimkehr. Gescheiterte Liebesbeziehungen. Vergebliche Werbung um seine Kusine Emma Heim. Entschluß, Privatdozent werden zu wollen.

- Weihnachten 1853 Veröffentlichung des *Trompeter*. Beginn mit Quellen- und Archivstudien zur mittelalterlichen Geschichte.
- März 1854 Beginn des *Ekkehard*. Studienaufenthalt in St. Gallen, im Hegau und auf dem Hohentwiel. Bewerbung um die Professur für Deutsche Literatur am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Vergeblich, die Stelle erhält F.T. Vischer.
- Frühjahr 1855 Veröffentlichung des *Ekkehard*. Plan für einen historischen Roman *Irene von Spilimberg*, angeregt durch die Freundschaft mit dem Maler Anselm Feuerbach.
- Mai 1855 Mit Feuerbach Venedigreise und Bibliotheksstudien. Fluchtartige Reise wegen Choleraausbruch ins Kastell Toblino in Südtirol.
- Winter 1855/56 Kränkend und depressiv in Karlsruhe. Veröffentlichung des Reisetagebuchs als *Gedenkbuch über stattgehabte Einlagerung auf Kastell Toblino*. Kopf- und Augenleiden. Reise nach Südfrankreich.
- 1857 Veröffentlichung der Reiseeindrücke als Reisebild *Ein Tag am Quell der Vaucluse*. Fieberanfall. Kur in Bad Rippoldsau. Kontakte zum Münchner Dichterkreis. Aussicht auf eine Stelle in München.
- Oktober 1856 Umzug nach München. Die nachgereiste Schwester Marie stirbt kurz nach ihrer Ankunft an Typhus. Depressionen und Selbstvorwürfe. Reise nach Paris und in die Normandie.
- Oktober 1857 Bibliothekar an der fürstlichen Hofbibliothek von Fürstenberg in Donaueschingen. Katalogisierung der Bestände. Druck des *Katalogs*. Beginn der Novelle *Juniperus*.
- März 1859 Ausscheiden aus dem Bibliotheksdienst. Studienwanderfahrten. Auftrag des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach, einen Wartburgroman zu schreiben. Besuch und Aufenthalt auf der Wartburg. Aufenthalt im Chiemgau und auf Frauenchiemsee. Zahlreiche Gedichte entstehen.
- Mai 1860 Reise ins Salzkammergut und durch die Alpen. Vollendung des Wartburgromans erweist sich als unmöglich. Gehirnentzündung. Aufenthalt in der Schweizer Heilanstalt Brestenberg. Gedichte für die Sammlung *Frau Aventiure*.
- März 1861 Genesung. Reisen an den Niederrhein und in die Schweiz. Dépressive Stimmung.
- Juli 1863 Vollendung der *Frau Aventiure*. Aufenthalt in Pienzenau im Mangfalltal (Oberbayern). Von dort aus Oberland- und Alpenwanderungen mit Ludwig Steub.

Winter 1863/64	Werbung um die bayerische Diplomatentochter Caroline von Malsen.
August 1864	Heirat. Hochzeitsreise nach Oberitalien. Aufenthalt in Seon.
Februar 1865	Tod der Mutter. Wanderungen.
Sommer 1866	Scheitern der Ehe, Trennung.
Mai 1867	Sohn Victor geboren. Veröffentlichung der Liedersammlung <i>Gaudeamus</i> .
Januar 1869	Tod des Vaters. Entführung des eigenen Sohnes von München nach Karlsruhe. Beginn der Zusammenarbeit und Freundschaft mit Anton von Werner. Veröffentlichung der Novelle <i>Juniperus</i> .
1872	Ankauf eines Grundstücks in Radolfzell für den Bau des Landsitzes "Seehalde"
1876	Ankauf der Halbinsel Mettnau und des Mettnau-schlößchens. Zahlreiche Ehrungen zum 50. Geburtstag. Persönlicher und erblicher Adel.
1878	Veröffentlichung der <i>Waldeinsamkeit</i> .
seit 1881	Weitergehender Rückzug aus dem öffentlichen Leben. Landwirt und Gutsbesitzer.
1886	Feier des 60. Geburtstags in Heidelberg. Versöhnung mit der Gattin.
9. April 1886	Tod in Karlsruhe

LITERATURVERZEICHNIS

1. Zur Problemstellung

Hartmut Eggert: Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850 - 1875. Frankfurt 1971. (=Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Band 14).

Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5. Aufl. Neuwied 1971.

Hans J. Haferkorn: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers im Deutschland zwischen 1750 und 1800, in: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750 - 1800. Stuttgart 1974. S. 113-275.

Günter Hess: Allegorie und Historismus. Zum 'Bildgedächtnis' des späten 19. Jahrhunderts, in: Verbum et signum. 1. Band. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg. München 1975. S. 555-591.

Ders.: Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit, in: Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Hrsg. von Alberto Martino. Tübingen 1977. S. 130-206.

Ders.: Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedächtnis. Hrsg. von Christoph Cormeau. Stuttgart 1979. S. 500-546.

Paul Heyse. Münchener Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter. Katalog der Ausstellung der Bayer. Staatsbibliothek 1981. München 1981.

Walter Hinck: Epigonendichtung und Nationalidee. Zur Lyrik Emanuel Geibels, in: ZfdPh 85 (1966). S.267-284.

Wolfgang Iser/Fritz Schalk (Hrsg.): Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt 1971. (=Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Band 7).

Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal 1875 -1975. Hrsg. von Günther Engelbert. Detmold 1975. (=Sonderveröffentlichungen des naturwissenschaftlichen und historischen Vereins für das Land Lippe Band 23).

Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation. 2.Aufl. Frankfurt 1970.

Michael Krausnik: Paul Heyse und der Münchener Dichterkreis. Bonn 1974. (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Band 165).

Eberhard Lämmert: Der Dichterfürst, in: Dichtung, Sprache, Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanistenkongresses 1970 in Princeton. Hrsg. von Victor Lange und Hanns-Gert Roloff. Frankfurt 1971. (=Beihefte zum Jahrbuch für Int. Germanistik 1). S. 439-455.

Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848 - 1898. 2., durchges. Aufl. Stuttgart 1964.

Richard M. Meyer: Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1912.

Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975.

Ders.: Literatur und Ideologie. Zur Situation des deutschen Romans um 1900, in: Dichtung, Sprache, Gesellschaft (s. unter Lämmert). S. 593-601.

Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt 1980.

Norbert H. Ott/Wolfgang Walliczek: Bildprogramm und Textstruktur. Anmerkungen zu den 'Iwein'-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden, in: Deutsche Literatur im Mittelalter (s. unter Hess). S. 473-500.

"In unnahahmlicher Treue". Photographie im 19. Jahrhundert - ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern. Ausstellungskatalog Köln 1979.

Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München 1963. (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Band 1).

Realismus und Gründerzeit. Hrsg. von Max Bucher u. a. Band 1. Stuttgart 1976.

Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt, Berlin, Wien 1979 (=Ullstein-Materialien Anthropologie).

Heinz Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie, in: Jahrbuch d. dt. Schiller-Gesellschaft 10 (1966). S. 297-335.

Klaus Schreiner: Die Staufer in Sage, Legende und Prophetie, in: Die Zeit der Staufer III. Ausstellungskatalog Stuttgart 1977. S. 249-262.

Rolf Selbmann: Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsromans. München 1981. (=Münchner Universitäts-schriften 23).

Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815 - 1848. Band I bis III. Stuttgart 1971-1980.

Hartmut Steinecke: Romantheorie und Romankritik in Deutschland. Die Entwicklung des Gattungsverständnisses von der Scott-Rezeption bis zum programmatischen Realismus. Band 1. Stuttgart 1975.

Karl Wild: Karl Theodor Welcker, ein Vorkämpfer des älteren Liberalismus. Heidelberg 1913.

Manfred Windfuhr: Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewußtsein, in: Archiv f. Begriffsgeschichte 4 (1959). S. 182-209.

2. Ausgaben und Briefe

Joseph Victor von Scheffels Werke. Hrsg. von Johannes Franke. 10 Bände. Leipzig (1917).

Irene von Spilimberg. Unvollendeter Roman von Josef Viktor von Scheffel. Für den Deutschen Scheffelbund aus dem Nachlaß des Dichters hrsg. und eingel. von Friedrich Panzer. Karlsruhe 1930.

Scheffels Wartburgroman. 1. Teil: Wartburggeschichten. Für den Deutschen Scheffelbund aus dem Nachlaß des Dichters hrsg. von Friedrich Panzer. Karlsruhe 1937.

*

Juniperus. Geschichte eines Kreuzfahrers erzählt von J.V. Scheffel, illustr. v. A. v. Werner. Stuttgart 1867.

Gaudeamus! Lieder aus dem Engern und Weitern von Joseph Victor von Scheffel. Mitt 111 Holzschnitt-Illustrationen u. Vignetten und einem Titelbild in Tondruck von Anton von Werner. 2., verm. Aufl. Stuttgart 1877.

Der Trompeter von Säckingen. Ein Sang vom Oberrhein von Joseph Victor von Scheffel. Illustrirt von Anton von Werner. 2. Aufl. Stuttgart 1879.

Bilder zu Scheffel's Ekkehard von J. Benczur u. a. München o. J. (1879).

Festschrift zum Jubiläum der Universität Heidelberg von Joseph Victor von Scheffel. Mit einer Illustration von Anton von Werner. Stuttgart 1886.

*

Elternhaus-Briefe: Joseph Victor von Scheffel. Briefe ins Elternhaus 1843 - 1849. Im Auftr. d. Dt. Scheffelbundes eingel. u. hrsg. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1926.

Säckingen-Briefe: Scheffel in Säckingen. Briefe ins Elternhaus 1850 - 1851. Im Auftr. d. Dt. Scheffelbundes eingel. u. hrsg. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1927.

Italien-Briefe: Scheffel in Italien. Briefe ins Elternhaus 1852 - 1853. Im Auftr. d. Dt. Scheffelbundes eingel. u. hrsg. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1929.

Trompeter/Ekkehard-Briefe: Vom Trompeter zum Ekkehard. Scheffels Briefe ins Elternhaus 1853/55. Im Auftr. d. Dt. Scheffelbundes eingel. u. hrsg. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1934.

Mein-Glück-Briefe: "Mein Glück will mir nicht glücken". Scheffels Briefe ins Elternhaus 1856/57. Für d. Dt. Scheffelbund im Reichswerk Buch und Volk eingel. u. hrsg. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1939.

Pflicht/Neigung-Briefe: Zwischen Pflicht und Neigung. Scheffel in Donaueschingen. Briefe ins Elternhaus 1857/59. Für den Volksbund f. Dichtung vorm. Scheffelbund eingel. u. hrsg. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1946.

Wandern/Weilen-Briefe: Wandern und Weilen. Scheffels Briefe ins Elternhaus 1860 - 1864. Hrsg. u. erl. v. Wilhelm Zentner. Karlsruhe 1951.

Köhler-Briefe: Vom jungen Scheffel. Briefe an seinen Studienfreund Rudolf Köhler. Mit einer Einführung v. Theodor Hampe. Weimar 1926.

Eggers-Briefe: Eine Studienfreundschaft. Scheffels Briefe an Friedrich Eggers 1844/1849. Im Auftr. d. Dt. Scheffelbundes eingel. u. hrsg. v. Dr. Gerda Ruge. Karlsruhe 1936.

Erismann-Briefe: Briefe J. V. v. Scheffels an Dr. A. Erismann in Brestenberg. Mit 4 Bildern hrsg. v. R. Bosch. Aarau 1926.

Schwanitz-Briefe: Josef Victor v. Scheffels Briefe an Karl Schwanitz. (Nebst Briefen der Mutter Scheffels.) (1845 - 1886). Leipzig 1906.

Briefe J. V. v. Scheffels an Schweizer Freunde. Mit Porträt Scheffels im Lichtdruck hrsg. v. Adolf Frey. Zürich 1898.

Großherzog-Briefe: Briefwechsel zwischen Joseph Viktor von Scheffel und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Im Auftr. d. Dt. Scheffelbundes hrsg. v. Conrad Höfer. Karlsruhe 1928.

Heyse-Briefe: Briefwechsel zwischen Joseph Viktor von Scheffel und Paul Heyse. Für d. Dt. Scheffelbund hrsg. v. Conrad Höfer. Karlsruhe 1932.

Müller-Briefe: Otto Müller: Joseph Viktor v. Scheffel und Otto Müller 1854 - 1861, in: PMLA 53 Nr. 2 (1938). S. 519-544.

Werner-Briefe: Briefe von Josef Victor von Scheffel an Anton von Werner 1863 - 1886. Mit Anmerkungen vers. u. hrsg. v. d. Empfänger. Stuttgart 1915.

3. Ausgewählte Rezensionen

(Julius Braun:) Literaturbilder der Gegenwart X: Joseph Victor Scheffel, in: Münchener Propyläen, I. Jahrgang Nr. 52 (1869). S. 1225-1228.

Theodor Fontane: Joseph Viktor von Scheffel: Ekkehard, in: Literarische Essays und Studien. 1. Teil. München o. J. (=sämtliche Werke Band XXI/1). S. 250-252.

J. B...s, in: Frankfurter Museum Nr. 23, II. Jahrgang vom 7. Juni 1856. S. 180-182.

Gustav Freytag an Salomon Hirzel und die Seinen. Mit einer Einleitung von Alfred Dove. Als Handschrift für Freunde gedruckt. O. O. O. J. S. 52f.

Karl Gutzkow: Der Trompeter von Säckingen, in: Unterhaltungen am häuslichen Herd. Dritter Band Nr. 9 (1855). S. 144.

Ders.: Zur Gymnasialreform, in: Deutsche Revue, Jahrgang II, Heft 4 (Januar 1878). S. 134-140.

Wolfgang Menzels Literaturblatt Nr. 30 vom 15. April 1854. S. 117f.

Dass. Nr. 71 vom 5. September 1855. S. 281-283.

Dass. Nr. 86 vom 26. Oktober 1864. S. 341-343.

Morgenblatt für gebildete Leser Nr. 45 vom 4. November 1855.
S. 1073-1076.

Konrad Alberti: Der Lieblingsdichter des neuen Deutschland, in:
Schorers Familienblatt, 7. Band (1886). S. 269-271.

4. Bibliographien

Anton Breitner: Joseph Viktor von Scheffel und seine Literatur.
Prodromos einer Scheffel-Bibliographie. Bayreuth 1912.

Ernst Carlebach: Joseph Victor v. Scheffel. Erstausgaben -
Scheffelliteratur. Zu seinem 100. Geburtstag am 16. Februar
1926. Antiquarische Verzeichnis Nr. 341. Heidelberg 1926.

5. Erinnerungen und andere Quellen

Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 1881, Nr. 270. S. 5311

Dass. 1883, Nr. 43. S. 801

Dass. 1883, Nr. 259. S. 5028

Rosalie Braun-Artaria: Von berühmten Zeitgenossen. Lebens-
erinnerungen einer Siebzigerin. 3., unv. Aufl. München 1918.

Deutsche Buchhändler-Akademie, 1. Band. Weimar 1884. S. 636

R. Falck: Die Gesellschaft des Heidelberger "Engeren". Nach
Privatmitteilungen von Scheffel und seinen Freunden. Berlin
1880.

Die Grenzboten, 35. Jahrgang, Nr. 1 (1876). S. 330.

Louise von Kobell: Josef Victor von Scheffel und seine Familie.
Nach Briefen und mündlichen Mittheilungen. Schwetzingen-Hei-
delberg und Wien 1901.

Gerhart Herrmann Mostar: Friederike Kempner, der schlesische
Schwan. Das Genie der unfreiwilligen Komik. 5. Aufl. München
1972. (=dtv 292).

W.H.Riehl: Eine Rheinfahrt mit Viktor Scheffel, in: ders.:
Kulturgechichtliche Charakterköpfe. Aus der Erinnerung ge-
zeichnet. 2. Aufl. Stuttgart 1892. S. 207-236.

H. Stork senior: Der Angelsport. Das Wissenswerteste aus dem-
selben nebst Anleitungen zum Gebrauch der Angelgeräte sowie
Beschreibungen der verschiedensten Angelmethoden besonders
der Flugangel, der Grundangel, der Spinnangel und der Schlepp-
angel. Als Anhang: Angler-Fahrten. Dr. Victor von Scheffel als
Angler. Im Selbstverlage des Verfassers. München 1898.

Anton von Werner: Erlebnisse und Eindrücke 1870 - 1890. Ber-
lin 1913.

Gebhard Zernin: Erinnerungen an Dr. Josef Victor von Scheffel.
Erlebtes und Erfahrenes. 2. verb. Aufl. Darmstadt/Leipzig 1887.

6. Scheffel-Literatur

Ernst Boerschel: Josef Viktor von Scheffel und Emma Heim. Eine Dichterliebe. Mit Briefen u. Erinnerungen. Berlin 1906.

Hermann Bürkle: Joseph Victor von Scheffel als Politiker (1826-1886). Diss. Frankfurt 1925.

Lotte Bus: Die Geschichte im Erzählwerk Joseph Viktor von Scheffels. Diss. masch. München 1944.

Günther Fetzer: Der verzögerte Erfolg. Joseph Victor von Scheffel und sein Publikum, in: Badische Heimat 1976, Heft 1. S. 27-35.

Werner Kremser: Studien über Joseph Viktor von Scheffel. Aus dem bisher unerschlossenen Nachlaß des Dichters. Salzburg 1913.

Manfred Lechner: Joseph Victor von Scheffel. Eine Analyse seines Werks und seines Publikums. Diss. München 1962.

Ingrid Leitner: Angewandte Geschichte. Untersuchung zu Scheffels Archaismen. Mag.-Arb. (ungedr.) München 1973.

Jochen Lobe: Viktor von Scheffel, eine fränkische Fehlanzeige, in: Poetisches Franken hrsg. v. Wolfgang Buhl. Würzburg 1971. S. 235-260.

P.J. Möbius: Über Scheffels Krankheit. Halle 1907.

S.G. Mulert: Scheffels Ekkehard als historischer Roman. Ästhetisch-kritische Studie. Münster 1909.

Friedrich Panzer: Scheffels Romanentwurf "Irene von Spilimberg", in: Sitzungsberichte d. Heidelberger Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl., Jahrgang 1930/31. 6. Abhandlung.

Heinrich von Poschinger: Fürst Bismarck und Viktor v. Scheffel. in: Deutsche Revue XXVI (2), Mai 1901. S. 202-205.

Johannes Proelß: Scheffels Leben und Dichten. Berlin S. 1887.

Gerda Ruge: Scheffels Frau Aventiure, in: Neue Heidelberger Jahrbücher 1935. S. 6-126.

Alfred Ruhemann: Joseph Viktor von Scheffel. Sein Leben und Dichten. Stuttgart 1887.

Edmund von Sallwürck: Jos. Viktor v. Scheffel. (Leipzig 1920).

Joseph Stöckle: Ich fahr' in die Welt. Joseph Victor von Scheffel, der Dichter des fröhlichen Wanderns und harmlosen Genießens. Paderborn 1888.

7. Sonstige Schriften

Nicht rasten und nicht rosten! Jahrbücher des Scheffelbundes. 1891, 1892/93, 1894, 1895, 1896, 1898, 1899, 1900, 1902, 1903, 1904, 1906.

Scheffel. Jahrbuch des Deutschen Scheffelbundes. Der Jahrbücher des Scheffelbundes neue Folge. Band 1. Hrsg. v. Börries Frhr. v. Münchhausen. Karlsruhe 1926.

Joseph Victor von Scheffel im Lichte seines hundertsten Geburtstages. Eine Huldigung deutscher Dichter und Schriftsteller.
Hrsg. vom Scheffel-Museum in Mattsee-Salzburg. 1. u. 2. Aufl.
Stuttgart 1926.

Der Deutsche Scheffelbund. Bewahrer und Erwecker volks- und stammesverbundenen Geistes, ein Wegbereiter junger deutscher Dichtung. O. O. 1932.

ABBILDUNGEN

Abb. Nr.		zu Seite:
1	Titelblatt zu <i>Juniperus</i>	171
2	Vorwort	172
3	Erzählbeginn	175
4	Das Strom-Ordal	176
5	Anmerkungen	177
6	Titelblatt zu <i>Gaudeamus</i>	178
7	Widmung	180
8	Culturgeschichtlich	181
9	Die Lieder vom Rodenstein	181
10	Der Ichthyosaurus	182
11	Hermannsdenkmal	182
12	Wanderlied	183
13	Festlied zur Gründungsfeier der Universität Straßburg	183
14	Festlied auf Hebels 100. Geburtstag	184
15	Titelblatt zu <i>Der Trompeter von Säckingen</i>	185
16	1. Bild: Jung-Werner im Wald	187
17	2. Bild: Jung-Werner beim Pfarrherrn	188
18	3. Bild: Jung-Werner und Margareta	188
19	5. Bild: Jung-Werner beim Freiherrn	189
20	6. Bild: Mailied	189
21	7. Bild: Festkonzert	189
22	8. Bild: Jung-Werner und Margareta in der Laube	191
23	9. Bild: Volksaufstand	192
24	11. Bild: Jung-Werner verwundet	192
25	12. Bild: Liebesszene	193
26	13. Bild: Die Werbung	193
27	Büchlein der Lieder	194
28	Lieder des stillen Mannes	194
29	16. Bild: Jung-Werner und Margareta beim Papst	194
30	Schlußvignette: Jung-Werners Trompete	195
31	Grabstein Werner Kirchhofers	195
32	Jubiläum der Universität Heidelberg	198





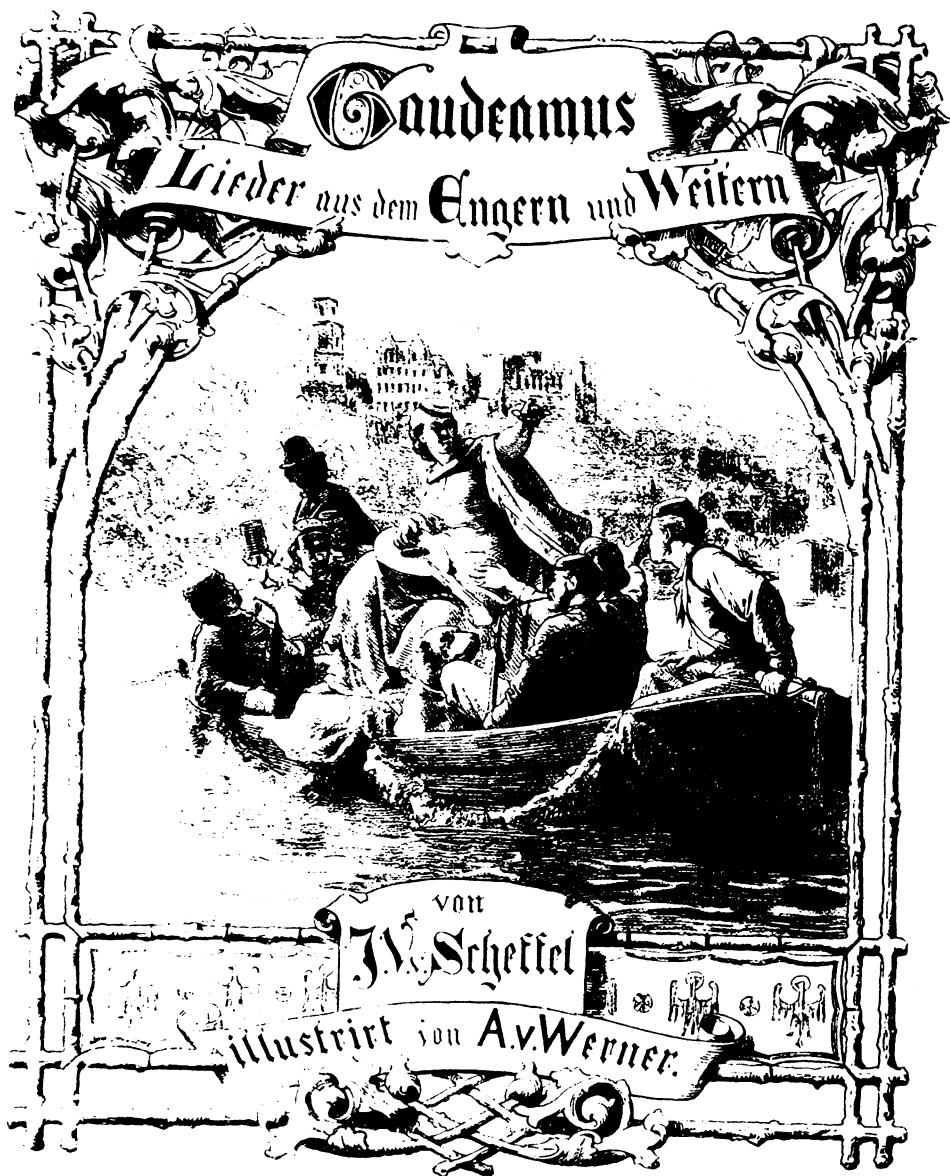
W
einärzt von den Ufern des Bodensee, in
den mit ländlicher Schönheit reich gesegneten Re-
gionen des Hegau, zu dessen burgengeströnten Basalt-
tuppen die übrigen Airmischfelder der helvetischen Alpen
herüberdrimmen, des Metigan, wo der hohe Randen
unmärthliche Märtenden nach Schaffhausen hinabsteigt, und
der alten Bertholdsbaar, deren torreiche Höhenberen
einst den Boden eines von Cimphaen und Ammoniten
durchwimmelten Urmeeres bildeten, zwischen den tannen-
umhüllten Ausläufern des Schwarzwaldes und den
manegleichen Hohenzügen der weißen Juraberge, in
den Stromgebieten der jungenquellenden Donau, der
wilden Wutach und Ganbach und des aus den



in fübler Gartenveranda des Klosters auf Berg Karmel saßen im Jahre des Herrn eishundert und neunzig etliche deutsche Kreuzfahrer ritterlichen Standes aus dem Heere, das Landgraf Ludwig der Milde von Thüringen dem großen schwefällig zu Land einherziehenden Pilgerheer seines Cheims des Kaiser Friedrich Rothbart vorausseilend, von Brundusium über Meer vor Ptolemais geführt hatte. Bei dem letzten großen Mauersturm verwundet waren sie zu Pflege und Heilung aus dem Lager nach des Karmel wohlbefestigter lustfrischer Einsamkeit verbracht worden. Ein Jeder trug sein Denkzeichen von jarazenschem Gewaffen oder Brandgeschöß griechischen Feuers am Körper. Trotz ungeheurer Anstrengung war jener Sturm am Sonnabend nach dem heilste Christli Himmelfahrt ein siegloser geblieben. Unter den thüringischen, rheinländischen und









Widmung

Bergmühlig flüternd ziehn des Nekar Wogen
 Vorbei dem Ursprung deutscher Wissenschaft,
 Hoch ob der Brude ichlanten Pfälzerbogen
 Hebt sich des Schlosses giebelstolze Kraft.

Ein Blüthenidyll von Kirschen, Pfirsich, Apfleder
 Molti duftverbandend um das junge Grün,
 Und prangt Altheidelberg im Verzücktum wieder
 Sorgt Niemand viel sich um des Lebens Mühn.

Zu diesem Thal der weißen Blüthenbäume
 Kam mir des Ortes Genius oft genahlt
 Und fügte Eherz, Humor und heitere Träume
 Zum Wissensernst der alten Musenstadt.







Der Ichthyosaurus.

„Er ranißt in den Sandtethalmen,
Verdachtig leuchtet das Meer,
Da schwimmt mit Ohren im Auge
Der Ichthyosaurus daher.“

„Hm jammert der Seiten Verderbung,
Denn ein sehr bedeutsamer Ton
Wer netterlich eingriffen
In der Via-formation.“

„Der Pleiosaurus, der Alte,
Er jubelt im Zane und Brane,
Der Pterodactylus selber
Sieg nettlich betrachtet nach Span.“





Wanderlied.

ohlauf, die Luft geht frisch und rein.
 Wer lange führt, muß ruhen;
 Den allerfeinigsten Sonnenchein
 Läßt uns der Himmel kosten.
 Jetzt reicht mir Stab und Ordenstkleid
 Der fahrenden Scholaren,
 Ich will zu guter Sommerzeit
 Zu's Land der Krautten fahren!

Der Wald steht grün, die Jagd geht gut,
 Schwer ist das Kern gerathen;



Festlied

zur Gründungsfreier der Universität Straßburg.

1. und 2. Mai 1872.

ent trennt unsrer minniglich Schen
 Kein deutscher, kein gallischer Rhein,
 Wir ziehen gleich Lohengrins Schwänen
 Maifröhlich in „Strazeburg“ ein;
 Der Hochschulen jungjungste Schwester
 Sei als bräutliches Ziel uns erjh'n;
 Sie steht noch im ersten Semester
 Denn ist sie auch jung noch und schön.

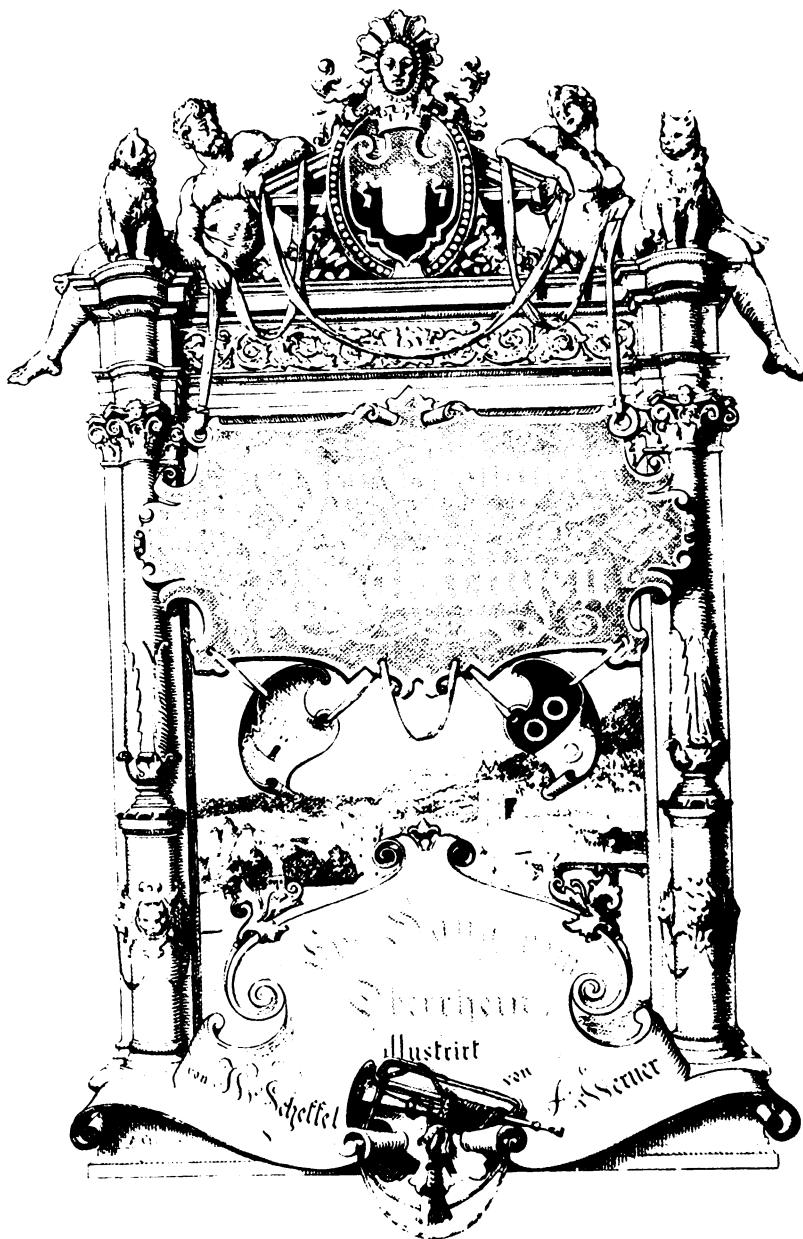


„An Himmel liegt und sieht de Morgenstern
 „An stärkrem Glanz und idier unruhig knüttet;
 „So ißs e Schi, er kommt an us're Heimeth . . .
 „Es ißt mi Tant! . . . Der Hebel segnet euch! . . .“

„Drau ißt er fürt und mit leim Aug me g'ich.
 Gli drau hen d'Engel mi am Chrage gnu.
 Und ohup und ohup! ie bin i wo 'ni g'ü bi.



„ . . . So ißt mi Bricht, ihr liebi Herrs v' Schopfe.
 Lünds ordli dnalle! Piss und pass und puß!
 Und no'nemol! . . . wenns Glässli an veripingt.
 Es ißhadt nütz:
 Der Meister Hebel hoch!
 Und hoch ißt Heimeth, 's allemannisch Land!











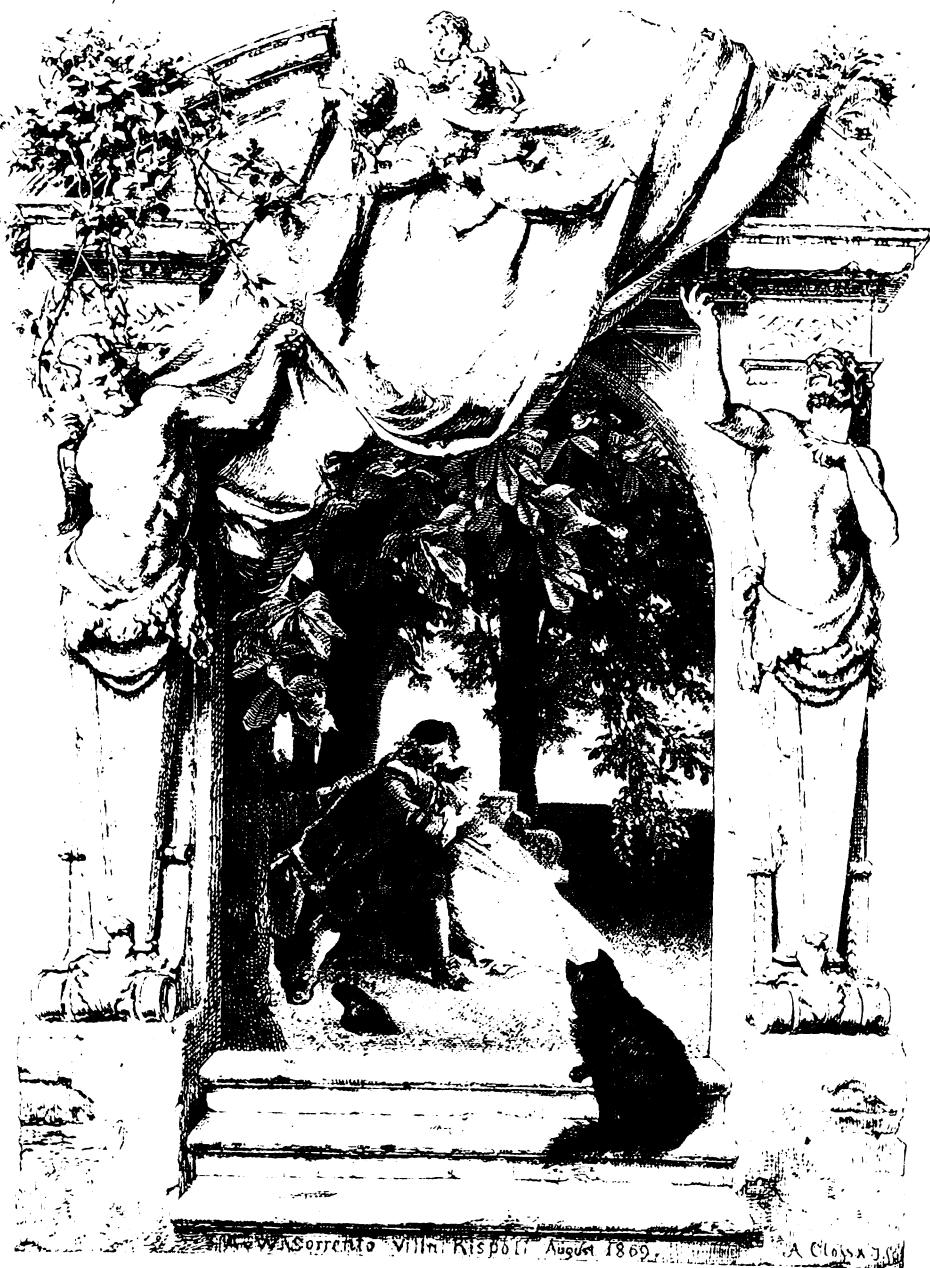












Sorrento Villa Rispoli August 1869

A. Clossius





Lieder des stillen Mannes.

Aus der Erdmännlein-Schle

I.

insam wandle deine Bahnen,
Stilles Herz, und unverzagt!
Viel erkennen, Vieles ahnen
Wirst du, was dir Keiner sagt.

Wo in stürmischem Gedränge
Kleines Volk um Kleines schreit,
Da erlauschest du Gesänge,
Sieht die Welt du groß und weit.

Andern las den Staub der Straße,
Deinen Geist halt frisch und blank,
Spiegel sei er, wie die Meerfluth,
Drein die Sonne niederlauft.





Und am Schlußje muß es heißen:
„Liebe und Trompetenblasen
Nützen zu viel guten Dingen,
Liebe und Trompetenblasen
Selbst ein adlig Weib erringen;
Liebe und Trompetenblasen,
Mög' es Jedem so gelingen
Wie dem Herrn Trompeter Werner
An dem Rheine zu Säffingen!“

