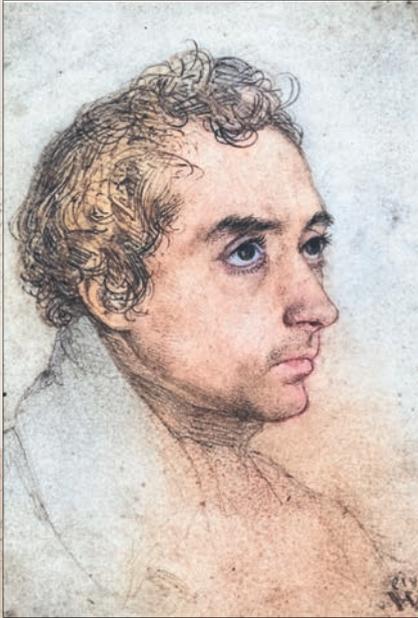


Silke Franziska Weber

KO-OPERATIONEN



Zur literarischen Produktionsgemeinschaft
von Clemens Brentano und Luise Hensel

Königshausen & Neumann

Silke Franziska Weber

—

Ko-Operationen

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Literaturwissenschaft

Band 958 — 2024

Silke Franziska Weber

Ko-Operationen

Zur literarischen Produktionsgemeinschaft von
Clemens Brentano und Luise Hensel

Königshausen & Neumann

Umschlagabbildung:

Diözesanbibliothek Münster, Bestand Studien- und Zentralbibliothek
der Franziskaner, Signatur LHS I/1

Diözesanbibliothek Münster, Bestand Studien- und Zentralbibliothek
der Franziskaner, ohne Signatur

(© Diözesanbibliothek Münster, Foto: Stefan Jahn)

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-8020

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-8028

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-8052

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-8094,a

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-11 109

Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Hs-11 121

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

D 30 (zugl.: Diss., Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main)

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7861-3

eISBN 978-3-8260-8421-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	7
Exkurs: Zum Nachlass von Luise Hensel.....	25
1 Beginn der literarischen Zusammenarbeit von Clemens Brentano und Luise Hensel in Berlin (1816–1817).....	29
1.1 Hensels erste Dichtungen und ihre Freundschaft zu Wilhelm Müller	29
1.2 Brentanos Schaffenskrise.....	33
1.3 Das Cambridger Liederheft.....	42
1.4 Friedrich Spees <i>Trutz Nachtigal</i>	48
1.5 <i>Die Sängerefabrt</i>	57
Exkurs: Brentanos frühere Produktionsgemeinschaften.....	63
a) Sophie Mereau (1770–1806).....	63
b) Achim von Arnim (1781–1831)	78
2 Die Kommunikationstrios Brentano-Hensel-Emmerick (1818–1824)	95
2.1 Das Dülmener Tagebuch.....	99
2.2 Das Oktavbüchlein	105
2.3 Luise Hensels Tagebuch.....	109
Exkurs: Weibliche Autorschaft in der Romantik	115
3 Luise Hensels Autorwerdung – Schritte aus der Anonymität (1825–1829)	133
3.1 Friedrich Spees <i>Güldnes Tugend-Buch</i>	137
3.2 <i>Der Katholik</i>	140
3.3 <i>Geistlicher Blumenstrauß</i>	143
Exkurs: Zur Position religiöser Dichtung im literarischen Feld.....	159
4 Wechselseitige Distanznahme zwischen Luise Hensel und Clemens Brentano (1830–1842).....	169
5 Konsolidierung ihrer Autorschaft – Luise Hensels Einfluss auf die postume Brentano-Rezeption (1842–1876).....	191
Resümee	211
Nachwort	219

Abbildungen	221
Literaturverzeichnis	225
<i>Handschriften</i>	225
<i>Werk- und Briefausgaben (= abgekürzt zitierte, gedruckte</i> <i>Quellenschriften)</i>	226
<i>Weitere Quellenschriften</i>	231
<i>Forschungsliteratur</i>	234
<i>Internetquellen</i>	244

Einleitung

Als sich Clemens Brentano (1778–1842) und Luise Hensel (1798–1876) 1816 in Berlin kennen lernten, war dies der Anfang einer langjährigen Beziehung, die auf der persönlichen Ebene durchaus bizarre Züge trägt, weil sie zwischen erotischer Spannung, keuscher Ehephantasie und platonischer Freundschaft changierte. In literarischer Hinsicht wirkte sie sich aber immens produktiv aus, entwickelten sich doch zwischen beiden vielfältige Formen literarischer Zusammenarbeit. Eine enge Produktionsgemeinschaft entstand, die verschiedene Grade der Verschränkung künstlerischen Schaffens aufweist: den wechselseitigen Austausch von Gedichten, das Weiterschreiben bzw. Ineinandergreifen von Texten und alle Formen der Bearbeitung. In der Vielfalt gemeinsamer literarischer Kooperation ist die Zusammenarbeit in der Werkbiographie der zwei Autoren beispiellos.

Obwohl Luise Hensel im Hinblick auf das lyrische Werk Clemens Brentanos und dessen Neubegründung um 1817 eine entscheidende Rolle gespielt hat, hat sich die Literaturwissenschaft bislang kaum mit der Frage nach den Gründen des Zustandekommens dieser Produktionsgemeinschaft und nach deren ästhetischen und poetologischen Implikationen beschäftigt. Einige Wissenschaftler, wie z.B. Hans Rupprich¹ oder Hubert Schiel,² haben sich zwar explizit mit der Beziehung zwischen Hensel und Brentano auseinandergesetzt und damit bereits die Wichtigkeit dieses Verhältnisses erkannt. Doch die Auseinandersetzung findet in diesen Monographien nur auf der biographischen Ebene statt, ohne dass das literarische Schaffen, das aus dieser Beziehung resultiert, gebührend gewürdigt wird. In diesem Sinne besteht kein Unterschied zu konventionellen Dichterbiographien, in denen die Freundschaft Brentanos zu Hensel zwar nicht unerwähnt bleibt, jedoch kaum auf das gemeinsame literarische Schaffen der beiden bezogen wird.³

¹ Hans Rupprich: Brentano, Luise Hensel und Ludwig von Gerlach. Wien; Leipzig 1927.

² Hubert Schiel: Clemens Brentano und Luise Hensel. Mit bisher ungedruckten Briefen. Aschaffenburg 1956.

³ Vgl. zu Luise Hensel: Winfried Freund: Müde bin ich, geh' zur Ruh. Leben und Werk der Luise Hensel. Mit einem Geleitwort von Erzbischof Degenhardt. Paderborn 1984, S. 21–24; Klaus Hohmann: Luise Hensel in ihrer Zeit. Ein Lebensabriß. Berlin 1998, S. 22–25; Barbara Stambolis: Luise Hensel (1798–1876). Frauenleben in historischen Umbruchszeiten. Köln 1999 (= Paderborner Beiträge zur Geschichte, 8), S. 31–39 u.a. Zu Clemens Brentano vgl.: Hartwig Schultz: Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano. Berlin 2002, S. 361–374; Werner Hoffmann: Clemens Brentano. Leben und Werk. Bern; München 1966, S. 308–324; Johannes Baptista Diel; Wilhelm Kreiten: Clemens

In der vorliegenden Studie sollen dagegen die literarischen Facetten der Produktionsgemeinschaft Brentano/Hensel in den Fokus gerückt werden, deren Bedeutung für das Œuvre beider Beteiligten kaum überschätzt werden kann: Luise Hensel hilft Brentano in entscheidender Weise dabei, nach dem Ablegen der Generalbeichte und dem Verzicht auf ‚profane‘ Autorschaft seine Existenz als – religiöser – Schriftsteller neu zu begründen, und Brentano verleiht vor allem durch seine Bearbeitungen Hensels Gedichten erstmals jene Wort- und Lautgestalt, die diese dann zu weitverbreiteten Andachtstexten werden lässt. Die Arbeit versteht sich deshalb als Beitrag sowohl zur Brentano- wie zur Hensel-Forschung, aber auch als Beitrag zum Weiterleben frühromantischer Kunstkonzepte in der Zeit der Spätromantik.

Der Begriff ‚literarische Produktionsgemeinschaft‘ meint hier einen gemeinsamen schriftstellerischen Schaffensprozess, dessen Resultate einer ausgewählten Gruppe von Rezipienten zugänglich sein sollen. Luise Hensel und Clemens Brentano versuchten gleichermaßen, Literatur zum Medium von Religiosität zu machen, um christliche Inhalte in Gedichten, Liedern und Gebeten einer Glaubensgemeinschaft nahezubringen. Sobald die Texte in den allgemeinen Gebrauch des religiösen Alltags eingebunden werden, kann von einer ‚aktiven Performanz‘ gesprochen werden. Dies trifft zum Beispiel auf Hensels *Nachtgebet* („Müde bin ich, geh’ zur Ruh’...“) zu, das bis heute weit verbreitet ist, ohne dass man die Autorin kennt. Bei der literarischen Zusammenarbeit zwischen Brentano und Hensel steht denn auch die Nennung der Urheber im Hintergrund; wichtig ist allein die Tatsache der beiderseitigen Teilhabe an den Texten im Sinne eines aktiven gemeinschaftlichen Austausches. Ökonomische Interessen spielten in diesem Zusammenhang keine Rolle, vielmehr ging es darum, ein gemeinschaftliches Konzept religiöser Poesie in die Tat umzusetzen. Brentanos unerfüllte Liebe zu Hensel war dabei entscheidend für die Dynamik des Schaffensprozesses.⁴ Das Dichtungsprojekt, das einesteils aus erotischer Spannung und andernteils aus – echter oder präntendierter – Frömmigkeit heraus entstand, währte letztlich bis zu Brentanos Tod, der gleichzeitig einen Wendepunkt für Hensels eigene Wahrnehmung ihrer Autorschaft bedeutete.

Zu einem extremen Ungleichgewicht und damit zu einem Spannungsverhältnis in der Produktionsgemeinschaft führte von vornherein

Brentano. Ein Lebensbild nach gedruckten und ungedruckten Quellen. Bd. 2: 1814–42. Freiburg im Breisgau 1878, S. 61–85.

⁴ Migge bemerkt hierzu pointiert: „Luise Hensel ist in Brentanos Leben wie ein Prinzip des Unerfüllbaren; an der ewig hingehaltenen Sehnsucht hat sie ihn wie an einem Gängelband in die Entsagung des orthodoxen Katholizismus geführt“ (Walther Migge: Clemens Brentano. Leitmotive seiner Existenz. Pfullingen 1968 [= Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung, 37], S. 41).

neben der Geschlechterdifferenz und dem beträchtlichen Altersunterschied von 20 Jahren die divergierende Position beider Autoren im literarischen Feld; Brentano hatte sich zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens längst im literarischen Feld seiner Zeit einen festen Platz erobert, während Hensel mit ihrer Dichtung noch gar nicht an die Öffentlichkeit getreten war.⁵ Einem etablierten Schriftsteller steht demnach eine Anwärtlerin gegenüber, die zuallererst Zutritt zur Sphäre literarischer Distribution sucht. Zusätzlich kompliziert wird dieses Verhältnis, weil Brentano und Hensel zwei unterschiedlichen künstlerischen Generationen angehören. Hensel versprach sich vom erfahrenen und arrivierten Autor Brentano mit seinen relativ weit gespannten Kontakten also Zugang zum literarischen Feld, bedrohte aber als nachrückende Anwärtlerin tendenziell dessen Status, da ja immer die Gefahr bestand, dass sie – sobald sie einmal Zugang erhalten hat – den Mentor und Förderer dem Alter entsprechend nach und nach verdrängen würde.⁶ Umgekehrt bot sich für Brentano die Chance, mit Hilfe Luise Hensels einen Positionswechsel im literarischen Feld vorzunehmen und aus der kommerziellen Verwertungssphäre ‚weltlicher‘ Dichtung in die Nische religiöser Dichtung zu wechseln. Waren es doch Hensels Texte, die Brentano als beispielhaft für religiöse Dichtung außerhalb ästhetischer Normen ansah und zum Anlass nahm, sich aus der exoterischen Literaturproduktion zurückzuziehen und in der Öffentlichkeit weniger als Autor, sondern vielmehr als Herausgeber und Schreiber religiöser Literatur in Erscheinung zu treten. Auf diese Weise vermochte er sich einen Bereich eingeschränkter Produktion zu erobern, ohne auf breite Publikumswirkung verzichten zu müssen.⁷ Diese – zum Teil wohl unbewussten – Erwartungshaltungen grundieren die beiderseitige Produktionsgemeinschaft und verleihen ihr literatursoziologische Relevanz. Faktisch sind diverse wechselseitige Indienstnahmen zu beobachten: Neben den dezidiert gemeinschaftlich angelegten Projekten eignet sich Brentano

⁵ Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 1999, bes. S. 198–207.

⁶ „Mit dem Gegensatz von Positionsinhabern und entsprechenden Anwärtern wird die Spannung zwischen jenen, die wie in einem Wettlauf sich abmühen, ihre Konkurrenten zu überholen, und jenen, die dies zu vermeiden suchen, innerhalb des Feldes selbst gestiftet“ (Bourdieu, Regeln der Kunst, S. 206f.).

⁷ Bourdieu baut seine auf der Entwicklung der modernen Kunst basierende Theorie der Kulturgüterproduktion auf dem Gegensatz zwischen Massenproduktion und verknappter Produktion auf, die sich gegen die ökonomische Ordnung stellt. Nur letztere verspricht den Produzenten soziale Distinktionsgewinne – allerdings um den Preis stark eingeschränkter Publikumswirkung (vgl. ebd., S. 341–353). Bourdieu blendet dabei jedoch diverse Bereiche des literarischen Feldes aus, so etwa das Segment religiöser Gebrauchsliteratur, in dem ein Autor wie Brentano für sich einen Ausweg aus dem Dilemma von Kommerzialisierung der Kunst einerseits und sozialer Folgenlosigkeit andererseits zu finden meint.

Hensels Gedichte an, indem er sie überarbeitet und veröffentlicht. Hensel beeinflusst so, obwohl sie anfangs eine völlig unbekannte Lyrikerin ist, Brentanos Dichtungsstil und kann dann nach dem Tod des Mentors und Schriftstellerkollegen 1842 seinen Bekanntheitsgrad dazu nutzen, ihren eigenen Anteil an den Gedichten zu reklamieren und damit im Nachhinein zu einer Autorin mit eigenständigem Profil zu werden.

Die Zusammenarbeit von Hensel und Brentano stellt um 1800 keinen Einzelfall dar. Literarische Produktionsgemeinschaften gibt es im deutschen Sprachraum erwiesenermaßen schon seit dem späten Mittelalter.⁸ Einen Höhepunkt erlebten sie im 18. Jahrhundert, weil das Geselligkeitsideal der Aufklärung Kooperationen auch im künstlerischen Bereich begünstigte bzw. forderte.⁹ Durch die im gleichen Zeitraum sich vollziehende Herausbildung des Konzepts moderner Autorschaft mit seinem Leitbild der „Werkherrschaft“¹⁰ und der Kodifizierung dieses Postulats im Bereich des Urheberrechts¹¹ wurden literarische Gemeinschaftsarbeiten in der Praxis aber zugleich enorm erschwert. Kam es fortan zu kollektiven Produktionen, standen diese häufig im Zeichen einer „hochgesinnten“ Verschwörung gegen das Publikum,¹² wie Bertolt Brecht die Allianz

⁸ Exemplarisch ist hier der unter Zusammenarbeit von Philipp Colin und Claus Wisse entstandene ‚Rappoltsteiner Parzival‘ zu nennen, vgl. hierzu: Thomas Bein: Parzival zu zweit. Zu Formen und Typen literarischer Teamarbeit im deutschsprachigen Mittelalter, in: Bodo Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit. Tübingen 2001, S. 1–15.

⁹ Vgl. Emanuel Peter: Geselligkeiten. Literatur, Gruppenbildung und kultureller Wandel im 18. Jahrhundert. Tübingen 1999 (= Studien zur deutschen Literatur, 153).

¹⁰ Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn 2014. Der Begriff „Werkherrschaft“ wurde von Ernst E. Hirsch vorgeschlagen, womit verdeutlicht werden soll, „daß die rechtliche Position, in der sich der Urheber durch die Schaffung und (oder) Veröffentlichung seines Werkes kraft Gesetzes befindet, ein Herrschaftsverhältnis ist, das einerseits dem Schöpfer gewisse verkehrsfähige Rechte und Befugnisse hinsichtlich der Verwertung und Nutzung des Werkes verleiht, andererseits aber auch die unlösbare Verbindung zwischen Werk und Urheber und die hierdurch bedingte untrennbare Mischung von vermögensrechtlichen und persönlichkeitsrechtlichen Elementen zur Folge hat“ (Ernst E. Hirsch: Die Werkherrschaft, in: Persönlichkeit und Technik im Lichte des Urheber-, Film-, Funk- und Fernsehrechts. Ehrengabe für Ernst Hirsch, Baden-Baden 1963 [Ufita = Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht 26], S. 19–54, hier: S. 54, zitiert nach Bosse, S. 133).

¹¹ Vgl. ebd., S. 97–111.

¹² Werner Hecht (Hg.): Bertolt Brecht. Arbeitsjournal. Bd. 2: 1942 bis 1955. Frankfurt am Main 1973, S. 807. Schiller hatte am 25. Juni 1799 brieflich gegenüber Goethe erklärt: „Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg“ (Hans Heinrich Borchardt [Hg.]: Friedrich Schiller. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Bd. 2. Berlin u.a. 1914,

Goethes und Schillers am 2. Januar 1948 in seinem *Arbeitsjournal* bezeichnet. Das prominenteste Beispiel hierfür sind die von Goethe und Schiller gemeinsam verfassten *Xenien* (1796), eine satirische Abrechnung mit den Gegnern der Weimarer Klassik in Form einer Sammlung von Distichen.

Die Romantik kann demgegenüber als Versuch gewertet werden, die mit der Herausbildung moderner Autorschaft verbundenen ästhetischen Restriktionen rückgängig zu machen bzw. aufzuheben. Anders als Goethe und Schiller ging es den Romantikern weniger darum, sich gegen das Publikum zu verschwören, vielmehr wollten sie den Eigentumsgedanken unterlaufen. Angehörige der literarischen Elite¹³ bildeten Ende des 18. Jahrhunderts ein Kollektiv, für das die von Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg (Novalis) entwickelten Konzepte der „Symposie“ und „Symphilosophie“¹⁴ prägnante Stichworte waren. Die Zusammenarbeit mehrerer sich ergänzender Persönlichkeiten an einem gemeinsamen Werk war die Idealvorstellung der Frühromantiker:

Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Symposie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltneres mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten. Oft kann man sich des Gedankens nicht erwehren, zwei Geister möchten eigentlich zusammengehören, wie getrennte Hälften, und nur verbunden alles sein, was sie könnten. Gäbe es eine Kunst, Individuen zu verschmelzen, oder könnte die wünschende Kritik etwas mehr als wünschen, wozu sie überall so viel Veranlassung findet, so möchte ich Jean Paul und Peter Leberecht kombiniert sehen. Grade alles, was jenem fehlt, hat dieser. Jean Pauls groteskes Talent und Peter Leberechts fantastische Bildung verein-

S. 247). Vgl. auch Wilfried Barner; Eberhard Lämmert (Hg.): Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik (Symposium anlässlich des 150. Todestages von Goethe vom 6. bis 9. September 1982). Stuttgart 1984 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 42), bes. den Aufsatz von Helmut Brandt: „Die ‚hochgesinnte‘ Verschwörung gegen das Publikum“. Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis, S. 19–35.

¹³ Dazu gehörten zunächst die Brüder Schlegel, Tieck, Novalis, Wackenroder und Schleiermacher. Vgl. Ernst Behler: Frühromantik. Berlin; New York 1992, S. 9f.

¹⁴ Vgl. dazu Athenäums-Fragment Nr. 95, in: KFSa II, S. 265; Detlef Kremer: Romantik. 2., überarb. und aktualisierte Aufl., Stuttgart 2003 (= Lehrbuch Germanistik); Hermann Timm: Die heilige Revolution. Das religiöse Totalitätskonzept der Frühromantik; Schleiermacher, Novalis, Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main 1978; Jochen Hörisch: Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie. Frankfurt am Main 1976; Manfred Frank: „Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1328).

nigt, würden einen vortrefflichen romantischen Dichter hervorbringen.¹⁵

Die Leitidee literarischer Gemeinschaftsarbeiten wurde aus der Einsicht heraus entwickelt, dass der künstlerische Entwurf eines Einzelnen immer nur fragmentarisch sein kann und die Vereinigung unterschiedlicher Gestaltungsimpulse einen ästhetischen Mehrwert erzeugt.¹⁶ Friedrich Schlegel schreibt hierzu seinem Bruder August Wilhelm:

Ich finde es immer mehr die herrlichste Art über diesen Gegenstand, wo Vollendung im Untersuchen nicht so früh zu hoffen ist, zu den reichhaltigsten Aufschlüssen zu kommen; einer regt den andern an, eine Ansicht gebiert viele andre, und so werden wir mit dem ganzen Umfang unsres Stoffs bekannt, und entgehen der drohenden Gefahr die unendliche Natur in einen engen Begriff eindringen zu wollen.¹⁷

Symphilosophie bzw. Sympoesie bedeutet in diesem Sinn eine Bereicherung des gemeinsamen Werkes, bei dem die gleichzeitige individuelle Entfaltung des Einzelnen eine wichtige Rolle spielt. Durch gemeinsames Dichten und Philosophieren kann es zu einer produktionsästhetischen Herstellung von Polyperspektivität kommen. Denn „wenn ein Geist alle beseelt, so hat doch jeder seine Ansicht und seinen Gesichtspunkt, und eine Wahrheit [...] muß von allen Seiten ins Licht gesetzt werden.“¹⁸

Von der Idee eines absoluten Buches, das aus allen Büchern bestehen soll und damit als eine Art von neuer Bibel erscheint,¹⁹ bis hin zur Vorstellung einer „progressiven Universalpoesie“, bei der nicht nur alle literarischen Gattungen miteinander vereint sind, sondern an der auch beliebig viele Ko-Produzenten mitwirken, war kollektive Autorschaft ein zentrales Anliegen der Romantik.

Die in der Frühromantik vermehrt auftretenden Produktionsgemeinschaften setzen verschiedene Formen literarischer Zusammenarbeit um. Ein besonderes Beispiel von Sympoesie ist der Roman *Herzensergießungen*

¹⁵ Athenäums-Fragment Nr. 125, in: KFSa II, S. 185.

¹⁶ Vgl. Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 2000, S. 66f.

¹⁷ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 28. August 1793, in: KFSa XXIII, S. 129.

¹⁸ Friedrich Schlegel an Johann Gottlieb Fichte, Mai 1799, in: KFSa XXIV, S. 288. Friedrich von Hardenberg (Novalis) fasste den von Schlegel als Sympoesie und Symphilosophie bezeichneten geistigen Austausch unter dem Begriff ‚Sympraxis‘. Dabei abstrahierte er den Begriff so weit, dass er selbst das Denken als eine „Sympraxis im höheren Sinn“ deklarierte. Denn es sei nichts anderes als die Galvanisation eines transzendenten Geistes in den irdischen Geist (Ludwig Tieck; Friedrich Schlegel [Hg.]: Novalis. Schriften. Teil 1. Berlin 1837⁵, S. 159).

¹⁹ Athenäums-Fragment Nr. 95, in: KFSa II, S. 265.

eines kunstliebenden Klosterbruders. Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) begann das Manuskript 1794 zunächst alleine und zeigte es seinem Jugendfreund Ludwig Tieck (1773–1853) erstmals zwei Jahre später auf einer gemeinsamen Reise nach Dresden. Im selben Jahr veröffentlichte er im Journal *Deutschland* das später im Zentrum des Romans stehende Kapitel *Ebrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherren Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder*. Am Ende des Journals wird auch der Roman *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Mit dem Bildniß Raphaels* für den Herbst 1796 angekündigt. Der dann tatsächlich im Dezember des Jahres von Ludwig Tieck ohne Verfasserangabe herausgegebene und auf 1797 vordatierte Band enthält bereits dessen Ergänzungen.²⁰ Die genauen Umstände dieser Zusammenarbeit lassen sich leider nicht mehr rekonstruieren, ebenso wenig die tatsächlichen Anteile Tiecks an dem Werk. Nach seiner eigenen Angabe ist er der Verfasser der Vorrede *An den Leser dieser Blätter* und schrieb die Abschnitte *Sehnsucht nach Italien*, *Ein Brief des jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom*, *Briefe eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* und *Die Bildnisse der Maler*.²¹ 1814 revidiert er jedoch seine Aussage dahingehend, dass er sich nur noch die beiden letztgenannten Briefe zuschreibt:²²

[...] nur im 15ten [*Briefe eines jungen deutschen Malers...*] und 16ten [*Die Bildnisse der Maler*] [...] gehört mir einiges, was ich jetzt, nach so vielen Jahren nicht mehr zu unterscheiden weiß, ich erinnere mich nur, daß die Gedanken ganz von ihm [Wackenroder] herrühren, und ich nur einiges umschrieb und hinzufügte.²³

Tieck weist hier jegliche größere Selbstbeteiligung von sich und gibt an, vor allem im Sinne Wackenroders gehandelt und dessen Gedanken – nicht die eigenen – zur Vollendung des Manuskripts ausgearbeitet zu haben.

Die Besonderheit dieser Form der Produktionsgemeinschaft ist ihre Entsprechung mit der sympoetischen und symphilosophischen Vorstellung der Frühromantiker. Wackenroder selbst äußert sich 1792 Tieck gegenüber im Zusammenhang eines Aufsatzes über die Zusammenarbeit mit ihm:

Du wirst verzeihen, daß ich so weitläufig in dieser Sache [*Theorie des Umgangs*] bin: ich wünschte, daß wir uns auch über diesen Punkt einmal einverständigten, unsre gegenseitigen Meinungen

²⁰ Vgl. Martin Bollacher: Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik. Darmstadt 1983, S. 20–22.

²¹ Vgl. Ludwig Tieck (Hg.): Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. Teil 1. Berlin 1798, S. 374.

²² Vgl. Pikulik, S. 271.

²³ Ludwig Tieck (Hg.): Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder. Neue, veränderte Auflage, Berlin 1814, S. III.

miteinander mischten und in eine Masse kneteten, die künftig alsdann ein Eigentum von uns beiden würde, wie wir es schon öfters bei andrer Gelegenheit gemacht haben.²⁴

Der Austausch und die Zusammenarbeit mit Ludwig Tieck waren Wackenroder wichtig. Und so setzte Tieck sie auch nach dessen Tod 1798 fort und gab ein Jahr später die *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* heraus, auch hier um einen bedeutenden Anteil eigener Beiträge ergänzt. Selbst den Roman *Franz Sternbald's Wanderungen* wollte Tieck eigentlich unter Wackenroders Namen veröffentlichen, wie er in der *Nachschrift an den Leser* am Ende des ersten Teiles schreibt. Denn die Idee stamme von beiden, und so gehöre Wackenroder „ein Theil des Werks, ob ihn gleich seine Krankheit hinderte, die Stellen wirklich auszuarbeiten, die er übernommen hatte.“²⁵ Die Zusammenarbeit der beiden Freunde wollte Tieck also auch postum nicht aufgeben.

Ein anderes einschlägiges Beispiel einer Produktionsgemeinschaft ist das von Friedrich und August Wilhelm Schlegel gemeinschaftlich betriebene Zeitschriftenprojekt *Athenaeum* (1798–1800).²⁶ Friedrich Schlegel wollte 1797 gemeinsam mit seinem Bruder eine Zeitschrift gründen, die von ihnen „ganz allein geschrieben“ würde und in der sie nach ihrem Willen „alles thun und lassen könnten“.²⁷ Es sollte ein gemeinschaftliches Werk der Brüder werden, ähnlich einer Enzyklopädie, in der gemäß den frühromantischen Postulaten alle Bereiche der Kunst und Wissenschaft abgedeckt wären. Während August Wilhelm Schlegel den Titel *Athenaeum* vorschlug, legte sein Bruder auf den genauen Wortlaut des Untertitels Wert. Dort sollte es nicht heißen

Herausgegeben von <W.[ilhelm] und F.[riedrich] S.[chlegel]>
sondern gleich *von* W.[ilhelm] und F.[riedrich] S.[chlegel]. Denn es ist ja der eigentliche *Charakter* unsres Journals, daß wir es zugleich herausgeben, und es auch in der Regel ganz verfassen.²⁸

Über den Aufbau der Zeitschrift waren die Brüder sich anfangs jedoch wohl etwas uneinig, weswegen Friedrich Schlegel die Form ohne seinen Bruder mit dem Verleger besprach und ihm hinterher schrieb:

²⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder an Ludwig Tieck, 4. Dezember 1792, in: Gerda Heinrich (Hg.): Wackenroder. Werke und Briefe. München; Wien 1984, S. 407.

²⁵ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 374f.

²⁶ Vgl. zum *Athenäum* Ernst Behler: Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik. Darmstadt 1983, S. 13-58.

²⁷ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 31. Oktober 1797, in: KFSa XXIV, S. 31.

²⁸ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 28. November 1797, in: KFSa XXIV, S. 46.

Ich muß Dir aber nur gestehn, daß ich V.[ieweg] den Plan gleich etwas anders vorgetragen als Du ihn Dir so viel ich weiß bisher gedacht; wie Du's nehmen willst, viel größer oder viel enger.²⁹

Während August Wilhelm Schlegel ein kritisches rezensierendes Blatt vorschwebte, wollte Friedrich Schlegel mit der Zeitschrift unmittelbar die romantischen Postulate zum Ausdruck bringen, alle Gebiete der Wissenschaften und Künste berühren und damit dem Konzept der Universalpoesie entsprechen.³⁰ Nicht der Stoff sollte einheitlich sein, sondern das Gedankengut.³¹ Trotzdem sollte jeder Mitarbeiter seine eigene Meinung vertreten.³²

Mit dem *Athenaeum* bekamen die Romantiker zur Verbreitung bzw. Umsetzung ihrer Theorien und Postulate „ein eigenes Publikationsorgan“.³³ Wichtige romantische Schriften erschienen hier erstmals, wie z.B. Friedrich Schlegels *Über Goethes Meister* und das *Gespräch über die Poesie*, Friedrich von Hardenbergs (Novalis) *Blüthenstaub* und *Hymnen an die Nacht*³⁴ und vor allem die von verschiedenen Verfassern stammenden 451 Fragmente,³⁵ die ein deutlicher Ausdruck der Symphilosophie und Sympoesie sind, wie sie sich Friedrich Schlegel vorstellte. Er wollte „die größte Masse von Gedanken in dem kleinsten Raum“, „Universalität“ und eine „gigantische Synfonierung“,³⁶ wie er August Wilhelm am 25. März 1798 erklärte.

Das *Athenaeum* sollte vor allem eine literarische Symbiose zwischen Friedrich und August Wilhelm Schlegel sein. Daher nahmen die Brüder grundsätzlich nur ausgewählte fremde Beiträge in die Zeitschrift auf. Im Vorwort des ersten Bandes des *Athenaeum* heißt es:

Wir sind nicht bloß Herausgeber, sondern Verfasser derselben, und unternehmen sie ohne alle Mitarbeiter. Fremde Beyträge werden wir nur dann aufnehmen, wenn wir sie, wie unsre eignen, vertreten zu können glauben, und Sorge tragen, sie besonders zu unterscheiden. Die Arbeiten eines jeden von uns sind mit dem Anfangsbuch-

²⁹ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 31. Oktober 1797, in: KFSa XXIV, S. 30f.

³⁰ Vgl. Behler, *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel*, S. 18.

³¹ Vgl. Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 5. Dezember 1797, in: KFSa XXIV, S. 56.

³² Vgl. die Vorerinnerung in: August Wilhelm und Friedrich Schlegel (Hg.): *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Bd. I (1798), Stück 1, S. IV.

³³ Pikulik, S. 70.

³⁴ Vgl. ebd., S. 72.

³⁵ Vgl. Behler, S. 32.

³⁶ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 25. März 1798, in: KFSa XXIV, S. 111.

staben seines Vornamens, die gemeinschaftlichen mit beyden bezeichnet.³⁷

Einerseits sollte die Zeitschrift aus der Sympoesie und Symphilosophie heraus entstehen, andererseits ließ diese Form der Produktionsgemeinschaft nur in ganz engem Rahmen die Beteiligung Dritter zu. Zu den wenigen Mitarbeitern gehörte Friedrich von Hardenberg, der erwartete, dass die Zeitschrift „eine neue Periode der Litteratur“³⁸ einleiten würde. Für das erste Heft steuerte er seine *Blüthenstaub*-Fragmente bei, die seine erste Publikation waren. Hier trat er auch erstmals unter seinem Pseudonym Novalis auf. Er kündigte zwar weitere Beiträge an, doch wurde nur noch sein Gedichtzyklus *Hymnen an die Nacht* im letzten Heft des dritten Bandes veröffentlicht. Seinen Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* hatten die Schlegels für ihre Zeitschrift abgelehnt.³⁹

Auch Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher nahm „enthusiastischen Antheil“⁴⁰ am *Athenaeum*. Der Theologe sollte vor allem im Bereich Moral und Sittenlehre Beiträge leisten, übernahm aber bei den Zusammenkünften der Romantiker in Dresden (Sommer 1798) und Jena (ab September 1799) auch redaktionelle Arbeiten. Er bekam von Friedrich Schlegel außerdem die Aufgabe, Fragmente aus dessen Heften zusammenzusuchen und verfasste auch selbst einige, die er wöchentlich einreichte. In den späteren Heften veröffentlichte Schleiermacher dann auch zunehmend spitzzüngige Rezensionen, die unter dem Titel *Notizen* erschienen.⁴¹

August Ludwig Hülsen bildete zu den anderen Romantikern einen gewissen Gegensatz, da er nichts vom öffentlichen Gelehrten- und Literarientum hielt und eine „eigentümliche[...] idyllische[...] Lebensansicht“⁴² hatte. Von Friedrich Schlegel wurde er als Denker und Schriftsteller sehr bewundert, weswegen er ihn 1798 zur Mitarbeit am *Athenaeum* aufforderte. Als er Hülsens Aufsatz *Ueber die natürliche Gleichheit der Menschen*⁴³ las, war er überzeugt, dass Hülsen „das hat, was [Schlegel] Religion nennen“.⁴⁴ Bei den Lesern kamen Hülsens Aufsätze allerdings nicht an. Als es

³⁷ *Athenaeum* I,1, S. IV.

³⁸ Friedrich von Hardenberg (Novalis) an Friedrich Schlegel, 26. Dezember 1797, in: KFSa XXIV, S. 69.

³⁹ Vgl. Behler, *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel*, S. 20, vgl. Pikulik, S. 72.

⁴⁰ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 31. Oktober 1797, in: KFSa XXIV, S. 31.

⁴¹ Vgl. z.B. *Engels Philosoph für die Welt. III. Theil*, in: *Athenaeum* III (1800), 2, S. 243–252 oder *Fichte Bestimmung des Menschen*, in: KFSa XXIV, S. 281–295.

⁴² Behler, *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel*, S. 29.

⁴³ *Athenaeum* II (1799), 1, S. 152–180.

⁴⁴ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 25. Februar 1799, in: KFSa XXIV, S. 234.

im März 1799 zu Klagen von Seiten der Rezipienten und des Verlegers kam, erschienen in der Zeitschrift keine weiteren Beiträge von ihm.⁴⁵

Kleinere Beiträge zum *Athenaeum* lieferten Gustav von Brinkmann (*Aus einem Briefe von Paris über Kotzebue's Menschenhaß und Reue*)⁴⁶, August Ferdinand Bernhardi (Rezension von Herders *Verstand und Erfahrung. Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*)⁴⁷ sowie dessen Frau Sophie Bernhardi-Tieck (*Lebensansicht*).⁴⁸ Zudem bat August Wilhelm Schlegel seine Lebensgefährtin Dorothea Veit ausdrücklich um die Beteiligung mit der Begründung, „die Frauen, Dorothea und Caroline, können im Fache der Romane und Schauspiele gewiß viel hübsches geben“⁴⁹. Veit trug die Rezension zu Ramdohrs *Moralische Erzählungen*⁵⁰ bei, von Caroline Michaelis Böhmer stammt der Beitrag über „Johannes Müllers Briefe an Bonstetten“⁵¹. Böhmer half bei der Auswahl von Fragmenten und beteiligte sich außerdem an dem Gespräch *Die Gemählde*.⁵² Ansonsten war sie vor allem in beratender Funktion am *Athenaeum* beteiligt.

Auch Ludwig Tieck hätte gerne an der Zeitschrift mitgearbeitet und bot mehrfach Beiträge an, die von den Herausgebern jedoch nicht angenommen wurden.

Die Beiträge der Brüder Schlegel wurden mit den Initialen ihrer Vornamen gekennzeichnet, die Mitarbeiter bekamen Siglen oder publizierten wie beispielsweise Novalis unter einem Pseudonym. Bei den Fragmenten, an denen mehrere beteiligt waren, wurde die Kennzeichnung gänzlich weggelassen und damit die Zusammenarbeit hervorgehoben.

Damit die Schlegels bei der Auswahl der Texte nicht aneinander gerieten bzw. nicht einander bloßstellten, beschlossen sie „für die Sachen des andern ein *absolutes Veto*, für Sachen von Dilettanten ein *absolutes Jubeo*“⁵³. Diese Vorgehensweise führte dazu, dass das eine oder andere Fragment gestrichen und die Veröffentlichung von Novalis' Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* verhindert wurde.

Das *Athenaeum* bestand drei Jahre lang. In dieser Zeit entstanden drei Bände mit jeweils zwei Heften, in denen unterschiedliche Beitragsformen

⁴⁵ Vgl. Behler, Die Zeitschriften der Brüder Schlegel, S. 29.

⁴⁶ *Athenaeum* II,2, S. 321f.

⁴⁷ *Athenaeum* III,2, S. 266–281.

⁴⁸ Ebd., S. 205–215.

⁴⁹ August Wilhelm Schlegel an Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, 21. April 1800, in: Andreas Arndt; Wolfgang Virmond (Hg.): Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Briefwechsel 1799–1800 (Briefe 553–849). Berlin; New York 1992, S. 490.

⁵⁰ *Athenaeum* III,2, S. 238–243.

⁵¹ *Athenaeum* II,2, S. 313–316.

⁵² *Athenaeum* II,1, S. 39–151.

⁵³ Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 5. Dezember 1797, in: KFSÄ XXIV, S. 59.

wie z.B. Rezensionen, Briefe und Anzeigen erschienen.⁵⁴ Die Zeitschrift gab verschiedenen Autoren die Möglichkeit, ihre Ideen beizusteuern und war offen für die verschiedenen Disziplinen und literarischen Formen. Allerdings rief sie durch ihre teils sehr provokanten Beiträge auch viele Gegner hervor und fand in der breiten Masse nicht genug Rezipienten, um länger bestehen zu können.⁵⁵

Das *Athenaeum* inspirierte Ernst August Friedrich Klingemann 1800 zur Herausgabe der Zeitschrift *Memnon*. Clemens Brentano beteiligte sich unter dem Pseudonym Maria gemeinsam mit Stephan August Winkelmann maßgeblich am Inhalt des ersten Heftes. Die drei Freunde wollten mit diesem Zeitschriftenprojekt „die romantische Kunstansicht“⁵⁶ verbreiten, ernteten jedoch bei der älteren Romantikergeneration wenig Zustimmung, so dass nur ein einziges Heft erscheinen konnte.⁵⁷

Für Brentano war die sympoetische Zusammenarbeit mit anderen Autoren schon zu Beginn seines Schriftstellertums reizvoll, sie durchzieht sein gesamtes Œuvre. 1801 publizierte er den zweiten Band seines Romans *Godwi*, in dem der mit *Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria* überschriebene letzte Teil von Stephan August Winkelmann⁵⁸ stammt. Allerdings war weder dessen Anteil für den zeitgenössischen Leser zu erkennen, noch wurde seine Identität im Buch gelüftet. Schon hier zeigt sich also, wie eng das Konzept der Ko-Autorschaft bei Brentano mit der Tilgung oder Kaschierung der Urhebernamen verbunden ist. Auch Achim von Arnim verfasste einen Beitrag für den Anhang, der aber nicht abgedruckt wurde.

Mit Arnim schließlich wollte Brentano ähnlich den Schlegels die romantischen Überzeugungen literarisch verbreiten. Allerdings wählten sie dazu nicht die Form einer Zeitschrift, sondern die eines Volksliederbuches, *Des Knaben Wunderhorn*.

Brentanos Intention war es, „das platte oft unendlich gemeine Mildheimische Liederbuch“⁵⁹ von Rudolph Zacharias Becker aus dem Jahr 1799 zu ersetzen. Im Gegensatz zu den Schlegels, die sich mit ihrer Zeitschrift vor allem an einen Gelehrtenkreis richteten, wollten Arnim und Brentano mit ihrer Sammlung zeitgenössische Rezipienten aller Schichten

⁵⁴ Zum *Athenaeum* und seinen Mitarbeitern vgl. Behler, Die Zeitschriften der Brüder Schlegel, S. 13–58; vgl. Behler, Frühromantik, S. 239–242.

⁵⁵ Pikulik, S. 72f.

⁵⁶ Hugo Burath: Klingemann und die deutsche Romantik. Braunschweig 1948, S. 65.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 64–68.

⁵⁸ Der Mediziner Stephan August Winkelmann (1780–1806) war ein Studienfreund Brentanos aus der Jenaer Zeit. Zu seinem Anteil an *Godwi* vgl. FBA 16, S. 593f.

⁵⁹ Clemens Brentano an Achim von Arnim, 15. Februar 1805, in: FBA 31, S. 393.

ansprechen.⁶⁰ Beide übernahmen die Lieder nicht textgetreu aus ihren Quellen, sondern bearbeiteten die Texte, die sie gesammelt hatten. Die Liedersammlung sollte einen Volkston tragen, der dem Geschmack der zeitgenössischen Leser entsprach.⁶¹ Brentano und Arnim betonten einerseits den Sammelcharakter des *Wunderhorn*, ließen die Rezipienten andererseits aber im Unklaren, ob sie bloß als Herausgeber oder auch als Autoren auftraten. Sie publizierten die Liedersammlung 1805 (vordatiert auf 1806) unter dem Titel *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Unter die Überschrift besonders stark bearbeiteter Lieder setzten sie den Zusatz „mündlich“.⁶² Aufgrund des reichen Materials, das ihnen zur Verfügung stand, folgten 1808 zwei weitere Bände, der letzte enthält eine Kinderliedersammlung im Anhang.⁶³

Bereits nach dem ersten Band planten Brentano und Arnim, ihr Publikationsprojekt auch mit „Alte[n] mündlich überlieferte[n] Sagen und Märchen“⁶⁴ zu erweitern. Da ein entsprechender Aufruf nicht genügend Resonanz fand, beauftragte Brentano Jacob und Wilhelm Grimm, sie bei ihrer Sammlung zu unterstützen.⁶⁵ Die beiden Kasseler Bibliothekare konnten viel Material zusammentragen, das sie Brentano am 17. Oktober 1810 zuschickten. Aus diesem Konvolut sind 46 Märchen im Nachlass Brentanos erhalten. Davon stammen sieben von verschiedenen Personen, 14 von Wilhelm und 25 von Jacob, der auf fast jedem Blatt zumindest seine Handschrift hinterlassen und die Texte nummeriert sowie alphabetisch sortiert hat. Als von Brentano jedoch keine weitere Reaktion auf das eingesandte Konvolut kam, nahmen die Brüder Grimm dies zum Anlass, ihr gesammeltes Material, von dem sie eine Abschrift behalten hatten, selbst zu verwenden. Achim von Arnim war es schließlich, der die beiden zum Druck der *Kinder- und Hausmärchen* überredete, 1812 erschien die erste Auflage.⁶⁶

⁶⁰ Allerdings konnten sich gerade die einfacheren Schichten die Liedersammlung nicht leisten, weswegen die Leserschaft letztlich vor allem unter Intellektuellen zu finden war. Vgl. Schultz, Schwarzer Schmetterling, S. 154.

⁶¹ Vgl. Schultz, Schwarzer Schmetterling, S. 149.

⁶² Vgl. FBA 9,1, S. 26. So z.B. *Gastlichkeit des Winters* (Wunderhorn I, S. 39), *Der Rattenfänger von Hameln* (Wunderhorn I, S. 44) und *Keuzlein* (Wunderhorn I, S. 233).

⁶³ Für eine ausführliche Darstellung der Zusammenarbeit Arnim/Brentano vgl. Kapitel 7.2.

⁶⁴ FBA 8, S. 348.

⁶⁵ Vgl. Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart 2004, S. 33f.

⁶⁶ Vgl. Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. Stuttgart 2004, S. 79f.

Vor allem Jacob Grimm hatte ein wissenschaftliches Interesse an den Texten und fügte der Ausgabe zusätzlich noch einen Anhang mit Anmerkungen bei. Dem Publikum wurden sie damit jedoch nicht ganz gerecht, so dass Forderungen nach einer weniger wissenschaftlichen Ausgabe laut wurden. Wilhelm Grimm kam diesen Forderungen nach und überarbeitete die Texte kindgerecht, ohne seinen Bruder davon wissen zu lassen, wie Arnim anmerkte: „Du hast glücklich gesammelt, hast manchmal recht glücklich nachgeholfen, was Du dem Jacob freilich nicht sagst“. ⁶⁷ Wilhelm Grimm verlieh den Texten damit erst den typischen Märchentön, mit dem sie schließlich berühmt geworden sind. Jacob Grimm nahm diese Überarbeitung zum Anlass, sich von den Märchen zu distanzieren. Nichtsdestoweniger handelt es sich bei dieser Konstellation um eine Produktionsgemeinschaft, zu der beide einen Großteil beigetragen haben. Nach Wilhelms Tod konstatierte Jacob Grimm:

ich habe für den ursprung des werks und die ersten ausgaben gerade so viel als er, vielleicht noch mehr gethan [...] und den werth dieser überlieferungen für mythologie gleich erkannt, lebhaft auf die treue der samlung gehalten und verzierungen abgewehrt. ⁶⁸

Den Brüdern Grimm ging es in erster Linie um das Sammeln und Bewahren von Volksmärchen. Sie bearbeiteten die Märchen, um den „echten alten Volksmärchentön“ ⁶⁹ zu treffen. Damit prägten sie einen Märchenstil, der sich allerdings von der tatsächlichen Volkserzählung unterscheidet. ⁷⁰

Das Publizieren von romantischer Kinderliteratur erreichte in diesen Jahren einen Höhepunkt. Auch E.T.A. Hoffmann beschloss zusammen mit Friedrich de la Motte Fouqué und Carl Wilhelm Salice-Contessa, ein Märchenbuch herauszugeben. Die Idee entstand vermutlich im Mai 1815 ⁷¹, also kurz nachdem die drei zusammen mit Chamisso und Hitzig den Plan zu ihrem Gemeinschaftsprojekt *Der Roman des Freiherrn von Vieren* gefasst hatten. Noch vor Weihnachten 1816 erschien der erste Band der *Kinder-Märchen*. Er enthält von Contessa *Das Gastmahl*, von Fouqué *Die kleinen Leute* und von Hoffmann *Nussknacker und Mausekö-*

⁶⁷ Achim von Arnim an Wilhelm Grimm, 10. Februar 1815, in: Reinhold Steig; Hermann Grimm (Hg.): Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Bd. 3: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart; Berlin 1904, S. 319.

⁶⁸ Jacob Grimm an Franz Pfeiffer, 19. Februar 1860, in: Günter Breuer; Jürgen Jaehrling; Ulrich Schröter (Hg.): Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Kritische Ausgabe in Einzelbänden. Bd. 2: Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Bartsch, Franz Pfeiffer und Gabriel Riedel. Stuttgart 2002, S. 185.

⁶⁹ Heinz Rölleke (Hg.): Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Frankfurt am Main 1985, S. 1159.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. E.T.A. Hoffmann an Friedrich de la Motte Fouqué, 8. Mai 1815, in: Friedrich Schnapp (Hg.): E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. Bd. 2: Berlin 1814–1822. München 1968, S. 49f. und Anm. 2.

nig. Letzterer versah die drei Märchen außerdem mit eigenen Titelzeichnungen und Schlussvignetten. Die Verfasser werden in alphabetischer Reihenfolge auf dem Titelblatt genannt und in dieser Reihenfolge sind auch ihre Märchen abgedruckt. Hoffmann ist der einzige, der nicht nochmals explizit unter dem Titel seines Märchens genannt wird.⁷²

Ein Jahr später erschien der zweite Band der *Kinder-Mährchen*. Er sollte wie schon der erste Band zur Weihnachtszeit erscheinen. Erst am 10. November 1817 konnte Hoffmann Fouqué den Eingang seines Märchens bestätigen:⁷³

Ihr hübsches Märchen, theuerster Baron! ist richtig eingelaufen und sogleich Reimern eingehändigt, der gewaltig aber langsam daran drucken läßt. [...] Contessa fährt diesmal hoch daher mit Abentheuern, für Kinder möchte das Märchen nicht eben seyn, aber es ist herrlich und lebendig erzählt. Dagegen wundere ich mich selbst diesmal über meine Unschuld und Frömmigkeit – kurz! – wir haben alle die Rollen gewechselt und daher ist es billig, daß wir auch in verkehrter Ordnung erscheinen. H[offmann] – C[ontessa] – F[ouqué]⁷⁴

Trotz des späten Einreichens des letzten Märchens konnte der zweite Band bereits Ende November ausgeliefert werden. Diesmal wurden die Märchen nicht in alphabetischer Reihenfolge der jeweiligen Verfasser publiziert, sondern in der Abfolge, wie sie beim Verleger eingereicht wurden. An erster Stelle steht Hoffmanns *Das fremde Kind*, darauf folgt Contessas *Das Schwert und die Schlangen* und an letzter Stelle steht *Die Kuckkasten* von Fouqué. Innerhalb des Bandes werden die Märchen allerdings keinem Verfasser zugeordnet, die wie beim ersten Band in alphabetischer Reihenfolge auf dem Titelblatt genannt werden.⁷⁵

Ein ebenfalls dem frühromantischen sehr nahe stehendes Konzept der Produktionsgemeinschaft stellt der Roman *Die Versuche und Hindernisse Carls. Eine deutsche Geschichte aus neuerer Zeit* (1808) dar. Für die beiden Studenten Karl August Varnhagen von Ense und Wilhelm Neumann war nach der Besetzung von Halle durch napoleonische Truppen 1806 und der damit einhergehenden Schließung der Universität eine

⁷² Vgl. hierzu den Stellenkommentar zu E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig* sowie *Das fremde Kind*, in: Hartmut Steinecke; Wulf Segebrecht (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 4: E.T.A. Hoffmann. Die Serapionsbrüder. Hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main 2001, S. 1340 und 1451.

⁷³ Vgl. ebd., S. 1449.

⁷⁴ E.T.A. Hoffmann an Friedrich de la Motte Fouqué, 10. November 1817, in: Schnapp, E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Bd. 2, S. 142.

⁷⁵ Vgl. hierzu den Stellenkommentar zu E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind*, in: Hartmut Steinecke; Wulf Segebrecht (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 4: E.T.A. Hoffmann. Die Serapionsbrüder, S. 1449ff.

Fortsetzung des Studiums in dieser Stadt nicht möglich. Sie verbrachten daher zunächst ihre Zeit in privater geistiger Geselligkeit, unter anderem auch mit Schleiermacher.⁷⁶ In diesem Umfeld nahmen sie sich auch Jean Pauls Roman *Flegeljahre* vor, der sie schließlich zu einem eigenen Roman anregte. Varnhagen berichtet darüber in seinen *Denkwürdigkeiten*:

Zwischen unsren geistigen Arbeiten und geselligen Scherzen drängte sich noch eine besondre Thätigkeit hervor, welche beide Elemente in ein gemeinsames Erzeugniß gestaltend vereinigte. Unsre Studien, Gespräche und Erholungen, wie reichhaltig und lebhaft sie auch sein mochten, blieben doch, ohne den Zuschuß der Vorlesungen, gleichsam verwaist, konnten kaum unsre Zeit ganz ausfüllen, aber bei weitem nicht unsre Triebe und Kräfte, welche viel größere Ansprüche machten, als wir selbst befriedigen konnten. Daß wir in diesem Zustande die Dichter zu lesen nicht vergaßen, versteht sich von selbst, wir lebten eben so sehr mit den Gestalten ihrer Welt, als mit denen der wirklichen. Da regte sich der Eifer eignen Hervorbringens, und durch Jean Paul Richters *Flegeljahre*, die uns wie alle Schriften dieses Autors sehr anzogen, geriethen Neumann und ich auf den Einfall, gemeinschaftlich einen Roman zu schreiben.⁷⁷

Es war vor allem der in Jean Pauls Werk im Zusammenhang mit den Zwillingen Walt und Vult vorkommende Doppelroman, der Varnhagen von Ense und Neumann inspirierte, ein ähnliches Werk zu schaffen und damit ihre innige Freundschaft zu festigen.⁷⁸ Abwechselnd begannen die beiden nun, ein Kapitel nach dem anderen zu schreiben. Das erste stammt von Varnhagen, das zweite von Neumann, usw. Es gab keine Regeln, festgelegt wurde nur:

die neuste Zeit und deutsche Verhältnisse zu behandeln, die äußere Gleichmäßigkeit zu beachten und mögliche Einheit zu suchen, im Übrigen aber nach Kräften einander entgegenzuarbeiten.⁷⁹

Nach zehn Kapiteln stockte die Gemeinschaftsarbeit allerdings, so dass sich Friedrich de la Motte Fouqué bereit erklärte, die beiden zu unterstützen und „durch ein hübsches [11.] Kapitel den Knoten [löste], den er sofort aber wieder schürzte.“⁸⁰

⁷⁶ Vgl. Konrad Feilchenfeldt (Hg.): Karl August Varnhagen von Ense. Werke in fünf Bänden. Vollständige und erstmals kommentierte Edition. Bd. 1: *Denkwürdigkeiten des eignen Lebens*. Erster Band (1785–1810). Frankfurt am Main 1987, S. 389 und S. 416.

⁷⁷ Ebd., S. 423.

⁷⁸ Vgl. Helmut Rogge (Hg.): *Der Doppelroman der Berliner Romantik*. 2. Bd., Leipzig 1926, S. 254f.

⁷⁹ Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten*, Erster Band, S. 424.

⁸⁰ Ebd.

Die Arbeit an dem Roman hielten die Verfasser nicht geheim. In geselliger Runde lasen Varnhagen und Neumann wiederholt ihre Kapitel vor und nahmen Anregungen und Kritik der Zuhörer auf. Inhaltlich sorgte das Werk für viel Erheiterung, da es sich die beiden zur Aufgabe gemacht hatten, sich selbst und andere lebende Zeitgenossen wie Johannes von Müller, Jean Paul und Johann Heinrich Voss zu parodieren. Auch Goethes *Wilhelm Meister* trat in ihrem Roman auf. Neben Fouqué, der noch weitere Kapitel beitrug, beteiligte sich auch August Bernhardt an dem Gemeinschaftsprojekt und steuerte das 13. Kapitel bei.⁸¹ Varnhagens Studienfreund Nikolaus Harscher und Adelbert von Chamisso hätten ebenfalls ein Kapitel beitragen sollen. Harscher blieb es den Freunden ganz schuldig, während Chamissos Beitrag zu spät kam und nicht mehr aufgenommen werden konnte.⁸² So entstanden, ganz im Zeichen der frühromantischen Idee von Sympoesie und Symphilosophie, letztlich 28 Kapitel, die Ende 1808 anonym im Verlag von Andreas Reimer erschienen.

Das Besondere an dieser Produktionsgemeinschaft ist der Versuch, die Symphilosophie und Sympoesie innerhalb einer Gruppe umzusetzen, die aufgrund unterschiedlicher Aufenthaltsorte allein durch das gemeinsame Werkprojekt zusammengehalten wird. Zehn Jahre nach dem Schlegel-Tieck-Kreis waren literarische Kooperationen nicht mehr so stark verbreitet, biografische Umstände wie z.B. feste Arbeitsverhältnisse und räumliche Trennungen schränkten die Möglichkeit von persönlichen Begegnungen stark ein. Erst später, als 1810 die Berliner Universität gegründet wurde, kamen wieder einige Vertreter der Romantik in Berlin zusammen. Darunter waren beispielsweise auch Clemens Brentano und Achim von Arnim, die die christlich-deutsche Tischgesellschaft ins Leben riefen. Doch eine homogene literarische Gruppe und damit einhergehende Gemeinschaftsprojekte in der Dimension der frühen Jahre kamen nicht mehr zustande.

Inspiziert durch das Projekt *Versuche und Hindernisse Carls* unternahm E.T.A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Julius Eduard Hitzig und Carl Wilhelm Salice Contessa ebenfalls den Versuch, einen gemeinsamen Roman zu verfassen. Am 13. Januar 1815 fassten sie in gemütlicher abendlicher Runde den „Entschluß des Romans *en quatre*“⁸³ mit dem Titel *Der Roman des Freiherrn von Vieren*. Anstelle von Hitzig kam später noch Friedrich de la Motte Fouqué hinzu. Einige Kapitel und Entwürfe von Contessa, Chamisso, Hoffmann und Fouqué entstanden, es kam jedoch nie zu einer Publikation. In den *Serapions-Brüdern* (1818/19) greift Hoffmann die Produktionsgemeinschaft der vier Freunde auf:

⁸¹ Vgl. Rogge, 2. Bd., S. 183.

⁸² Vgl. Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten, Erster Band, S. 424f.

⁸³ Friedrich Schnapp (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen. München 1971, S. 259.

Vor einiger Zeit beschlossen vier Freunde zu denen ich auch gehörte, einen Roman zu schreiben zu dem ein jeder nach der Reihe die einzelnen Kapitel liefern sollte. Der eine gab als Samenkorn, aus dem alles hervorschießen und hervorblühen sollte, den Sturz eines Dachdeckers vom Turme herab an, der den Hals bricht. In demselben Augenblick gebärt seine Frau vor Schreck drei Knaben. Das Schicksal dieser Drillinge, sich in Wuchs, Stellung, Gesicht usw. völlig gleich sollte im Roman verhandelt werden. Ein weiterer Plan wurde nicht verabredet. Der andere fing nun an und ließ im ersten Kapitel vor dem Einen der Helden des Romans von einer wandernden Schauspielergesellschaft ein Stück aufführen in dem er sehr geschickt und auf herrlich geniale Weise den ganzen Gang, den die Geschichte wohl nehmen könnte, angedeutet hatte. Hieran mußten sich nun alle halten und so wäre jenes Kapitel ein sinnreicher Prolog des Ganzen geworden. Statt dessen erschlug der erste (der Erfinder des Dachdeckers) im zweiten Kapitel die wichtigste Person, die der zweite eingeführt so daß sie wirkungslos ausschied, der dritte schickte die Schauspieler-Gesellschaft nach Polen und der vierte ließ eine wahnsinnige Hexe mit einem weissagenden Raben auftreten und erregte Grauen ohne Not, ohne Beziehung. – Das Ganze blieb nun liegen! –⁸⁴

Contessa verarbeitete das erste Kapitel, das er zu dem Roman beigetragen hatte, in seiner Erzählung *Das Bild der Mutter*, E.T.A. Hoffmann arbeitete seine Texte in die Erzählung *Die Doppelgänger* ein, die anderen Beiträge blieben zu Lebzeiten ungedruckt.⁸⁵

In der folgenden Zeit – und damit zu Beginn der literarischen Zusammenarbeit von Clemens Brentano und Luise Hensel – traten Produktionsgemeinschaften nur noch vereinzelt auf, das Modell der eingangs erwähnten Werkherrschaft trat immer mehr in den Vordergrund, so dass es den Autoren kaum mehr gelang, Gemeinschaftsprojekte umzusetzen. Zum einen hatten die Autoren inzwischen eine gefestigte Position im literarischen Feld, was eine Zusammenarbeit mit anderen schwierig machte, zum anderen hatten viele bereits die Erfahrung gemacht, dass sich Produktionsgemeinschaften oft nicht so einfach umsetzen ließen und letztlich scheiterten.

Brentano hielt jedoch weiterhin an einigen seiner frühromantischen Ideale fest. Dazu gehörte auch die Abschwächung der Autorposition, die er nach 1817 nun als Kennzeichen demütigen Dichtertums im Dienst der Religion umdefinierte. In der langen Reihe romantischer Produktionsgemeinschaften stellt die literarische Zusammenarbeit von Brentano und

⁸⁴ Steinecke/Segebrecht, E.T.A. Hoffmann, Bd. 4, S. 127.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 1306. Vgl. auch Rogge, Bd. 2 ; Adelbert von Chamisso; E.T.A. Hoffmann u.a.: *Der Roman des Freiherrn von Vieren. Das Bild der Mutter. Die Doppelgänger. Mit Anmerkungen und einem Nachwort* hg. von Markus Bernauer. Berlin 2016.