

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge
XXVII – 1/2017

Herausgeberkollegium

Steffen Martus (Geschäftsführender Herausgeber, Berlin)
Alexander Košenina (Hannover)
Erhard Schütz (Berlin)
Ulrike Vedder (Berlin)

Gastherausgeber

Charlotte Kurbjuhn (Berlin)
Carlos Spoerhase (Berlin)

Sonderdruck



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Inhaltsverzeichnis

Schwerpunkt: Editoriale Aneignung literarischer Werke im 18. Jahrhundert

CHARLOTTE KURBJUHN, STEFFEN MARTUS, CARLOS SPOERHASE – Editoriale Aneignung literarischer Werke im 18. Jahrhundert. Vorwort 7

MANUEL BAUMBACH – Sammeln, Dichten und Edieren: Zur Poiesis deutscher Übersetzungen der „Carmina Anacreontea“ im 18. Jahrhundert 17

FELIX MUNDT – Sichtbare Aneignungen. Zu Illustration und Gestaltung von Horazausgaben im 18. Jahrhundert 36

BARBARA MAHLMANN-BAUER – Die Opitz-Edition Bodmers und Breitingers (1745) 53

ERIKA THOMALLA – Der Bund mit toten Dichtern: Die Gedichtausgaben Ludwig Höltys und die Historisierung des Göttinger Hains durch Johann Heinrich Voß 69

HANS-PETER NOWITZKI, PETER-HENNING HAISSCHER – Verbesserungsästhetik als Editionsprinzip. Karl Wilhelm Ramlers Bearbeitung von Johann Nikolaus Götz' Gedichten 87

ASTRID DRÖSE, JÖRG ROBERT – Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft. Schillers „Thalia“-Projekt 108

DIETER MARTIN – Friedrich Matthissons „Lyrische Anthologie“ (1803–1808) im Spannungsfeld von editorialer Aneignung und nationalliterarischer Kanonbildung 132

*

CLAUDE HAAS – Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells „Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik“ 149

Dossier

ANDREAS DEGEN – Form ist immanenter Kommentar. Zum 100. Geburtstag von Johannes Bobrowski (1917–1965) 163

Miszelle

NIKOLAUS LOHSE: „Mit bedächt'ger Schnelle“. Das Goethe-Wörterbuch im 70. Jahr seines Bestehens auf der Zielgeraden 169

Konferenzberichte

„Schlusspoetik“. Goethes Spätwerk / On Late Goethe (*Internationale Konferenz in Chicago v. 13.–15.3.2016*) (Marcus Lampert) 172

Paratextuelle Politik und *praxis*. Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft (*Internationale Tagung in Innsbruck v. 17.–18.3.2016*) (Verena Hepperle) 174

Literaturwissenschaftliche Ideengeschichte. Konzepte und Kategorien (*Workshop in Heidelberg v. 2.–3.6.2016*) (Uwe Maximilian Korn) 177

Besprechungen

DIRK NIEFANGER: Lessings Schriften (1753–55); MARK-GEORG DEHRMANN, JUTTA WEBER (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Von der Ähnlichkeit der Griechischen und Deutschen Sprache (*Daniel Zimmer*) 180

GABY PAILER, ANDREA DAHLMANN-RESING, MELANIE KAGE (Hrsg.): Charlotte Schiller: Literarische Schriften; HELMUT HÜHN, ARIANE LUD-

- WIG, SVEN SCHLOTTER (Hrsg.): „Ich bin im Gebiet der Poesie sehr freiheitsliebend“. Bausteine für eine intellektuelle Biographie Charlotte von Schillers; ARIANE LUDWIG, SILKE HENKE (Bearb.): Damit doch jemand im Hause die Feder führt ...: Charlotte von Schiller. Eine Biografie in Büchern, ein Leben in Lektüren (*Inge Stephan*) 182
- BERNHARD ECHE (Hrsg.): Ferdinand Hardekopf: Briefe aus Berlin. Feuilletons 1899–1902. Mit zwei Zugaben aus Handschriften (*Erhard Schütz*) 184
- HANS-JOACHIM HEERDE, BARBARA VON REIBNITZ, MATTHIAS SPRÜNGLIN (Hrsg.): Robert Walser: Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte (KWA), Bd. II/3: Drucke in der Schaubühne/Weltbühne (*Sabine Eickenrodt*) 187
- ACHIM AURNHAMMER, HANS PETER BUOHLER, PHILIPP GRESSER, JULIA ILGNER, CAROLIN MAIKLER, LEA MARQUART (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Filmarbeiten. Drehbücher, Entwürfe, Skizzen (*Michael Rohrwasser*) 190
- HARALD STEINHAGEN, STEPHAN KRAFT, HOLGER HOF (Hrsg.): Gottfried Benn – Friedrich Wilhelm Oelze. Briefwechsel 1932–1956, 4 Bde. (*Thomas Wegmann*) 191
- THOMAS BEIN (Hrsg.): Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte (*Uwe Maximilian Korn*) 194
- MARCEL LEPPER, ULRICH RAULFF (Hrsg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven (*Roland Berbig*) 197
- NICOLA GESS, TINA HARTMANN, DOMINIKA HENS (Hrsg.): Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime (*Karin Vorderstemann*) 200
- BIRGIT NEUMANN (Hrsg.): Präsenz und Evidenz fremder der Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts (*Julian Ostbues*) 202
- CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE, HOLGER EHRHARDT, HANS-HEINO EWES, ANNEKATRIN Inder (Hrsg.): Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (*Kaspar Renner*) 205
- ANNA BUSCH: Hitzig und Berlin. Zur Organisation von Literatur (1800–1840) (*Frank Wesels*) 206
- CHRISTIAN ADAM: Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser: Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945 (*Stephen Brockmann*) 208
- STEPHEN BROCKMANN: The Writers' State. Constructing East German Literature, 1945–1959 (*Katja Stopka*) 210
- STEPHAN PABST: Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR (*Adrian Brauneis*) 212
- ANDREA ALBRECHT, CLAUDIA LÖSCHNER (Hrsg.): Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis (*Julia Abel*) 214
- Informationen
-
- Eingegangene Literatur 217

Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft. Schillers „Thalia“-Projekt

I. Journal-Poetik und Werkpolitik – Das „Thalia“-Projekt. Die folgenden Ausführungen widmen sich einem Sonderfall editorialer Aneignung, der im 18. und 19. Jahrhundert zu den verbreiteten Formen nicht-autorschaftlicher Präsentation zählt: der Publikation in (literarischen) Zeitschriften.¹ Für sie gilt in besonderer Weise, dass die Vorstellung literarischer Werke (*opera*) „von anderen Akteuren als den Autoren vorgenommen [wird]“². Im Zentrum dieser Fallstudie steht Schillers *Thalia*-Projekt, in dem die Problemkonfiguration von Werkpolitik – Autorschaft – Edition auf mehreren Ebenen präsent ist: Schiller veröffentlichte in den *Thalia*-Heften neben eigenen Aufsätzen, Dramen- und Prosafragmenten auch eigene und fremde Übersetzungen von antiken, rinascimentalen und modernen Autoren sowie Fremdbeiträge von verschiedenen Mitarbeitern. Die Besonderheit besteht nicht zuletzt in der werkpolitischen Perspektive des Unternehmens, auf die Rüdiger Nutt-Kofoth jüngst hingewiesen hat: Die gesamten Zeitschriftenbände, also selbstverfasste Texte wie die der Beiträger, plante Schiller in Form einer Buchausgabe, als ersten Band seiner eigenen „vermischte[n] Schriften“³, zu veröffentlichen – eine „ungewöhnliche Grenzerweiterung des Werkbegriffs“, die dem Projekt den „Charakter des [...] ‚Merkwürdigen‘“⁴ verleihe. Auch wenn dieses Vorhaben von Schillers Verleger Göschen nicht umgesetzt wurde, bleiben doch die „vermischte[n] Schriften“ aus dem Bestand der *Thalia* ein Teil von Schillers imaginärer Bibliothek, eine Opus-Phantasie. Sie steht – so die These dieses Beitrages – in einer Dialektik von editorialer Aneignung und usurpiertes Autorschaft.

Im Hinblick auf das, was als Schillers *Journal-Poetik* bezeichnet werden könnte, lässt sich von folgender *Leitfragen*-Matrix ausgehen:

- Welche Autoren und Autorentypen werden zur Mitarbeit eingeladen? (*Selektion*)
- Wie vollzieht sich die konkrete Zusammenarbeit von Anbahnung des Kontakts über Einladung bis zur Mitarbeit? (*Kooperation und Koordination*)
- In welchem Verhältnis stehen die Autoren zu Schiller, welche Position innerhalb des literarischen Feldes nehmen sie ein, welche literarhistorischen Konstellationen zeigen sich? Welche Gewinne für eine historische Feindifferenzierung des literarischen Feldes um 1800 können sich aus dem Blick auf Komposition und Konstellation der Beiträge ergeben? (*Feld und Konstellation*)
- Wie gestaltet sich im jeweiligen Fall das Verhältnis von auktorialer Autonomie und editorialer Aneignung? Lassen sich systematisch ‚Grade‘ auktorialer Autonomie bzw.

1 Zur Zeitschriftenkultur des 18. Jahrhunderts vgl. FAULSTICH (2002), KIRCHNER Bd. 3 (1969), MCCARTHY (1999), BOENING, MOEPS (1996), GRAPPIN (1982), KIESLICH Bd. 3 (1969).

2 SPOERHASE (2007, 287).

3 Schiller an Göschen, 22.11.1786, NA 24, 68.

4 NUTT-KOFOTH (2010, 145).

Heteronomie feststellen (vom Pseudonym über Autor- und Herausgeberfiktion zur vollständigen Autor-Autonomie)? In welchem Maße treten die Beiträger als Mitarbeiter oder autonome Autoren auf? (*Autorschaft und Autonomie*)

- In welchen Fällen und ggf. auf welche Weise greift der Herausgeber in die appropriierten bzw. usurpierten Texte ein (durch paratextuelle Ergänzungen wie Kommentare, Vorreden, durch Arrangement innerhalb der Hefte etc.)? (*editoriale Appropriation und Korrektur*)
- Lässt sich von der Auswahl der Beiträge und der Komposition der Hefte auf ökonomische, werk- und literaturpolitische oder poetologische Strategien⁵ rückschließen? (*Strategie und Steuerung*)
- Welche ‚materielle Poetik‘ (Spoerhase) verfolgt das Journal? Welche journalspezifischen Werk- oder Formtypen („Fragment“, „Probe“, „Versuch“ etc.) lassen sich bestimmen? In welchem Zusammenhang steht diese Fragment-Poetik⁶ mit Schillers Poetik und Ästhetik *vor der Klassik*, die wesentlich eine „Ästhetik *par provision*“⁷ darstellt? (*Medialität und Poetik*)
- Wie werden die diversen Texte – eigene wie ‚fremde‘ – präsentiert (Anordnung der Beiträge, Layout, Aspekte der Textualität insgesamt)? (*Komposition und Präsentation*)
- Welche Entwicklungen und Transformationen durchläuft die *Thalia* bzw. Schillers *Journal-Poetik*? Wie verhalten sich diese zu Schillers eigenen ‚Werken‘ (*opera*), deren Präsentation und Publikation? (*Entwicklung und Phasendynamik*)

Gerade in den Jahren ‚vor der Klassik‘ war Schillers Position im Literaturbetrieb in kaum zu überschätzender Weise durch seine Funktion als Herausgeber und Redakteur von Zeitschriften (im weiteren Sinne) bestimmt:⁸ Schon 1782 wird gemeinsam mit Jakob Friedrich Abel, Johann Wilhelm Petersen und Johann Jakob Atzel das *Wirtembergische Repertorium* im Selbstverlag gegründet;⁹ es folgt die *Rheinische Thalia* wiederum im Selbstverlag (1785),¹⁰ fortgesetzt als *Thalia* bei Göschen (1785–1791), dann als *Neue Thalia* (1792–1793) ebenfalls bei Göschen, der *Historische Calender für Damen* (Göschen 1790–1794), *Die Horen*, verlegt von Cotta (1795–1797) und schließlich der *Musen Almanach* (Michaelis 1795).¹¹ Immer wieder ist auf das kommerzielle Scheitern dieser Projekte, insbesondere

5 Vgl. MARTUS (2007).

6 Vgl. ROBERT (2013).

7 ROBERT (2011a, 429).

8 Dennoch ist dieser Sektor in der Schiller-Forschung wenig beachtet worden. Erst in den letzten zehn Jahren ist ein vermehrtes Interesse an Schiller als Herausgeber – und damit verbunden als Akteur im Literaturbetrieb – feststellbar. Am Anfang dieses neueren Interesses stehen Arbeiten wie die Studie von GROSS (1994); vgl. auch schon WEBER (1987); in jüngerer Zeit: FISCHARTH (2005), RAABE (2006), HEITZ, KREBS (2007); mit medienhistorischen Akzenten auch VON AMMON (2005). Gleichwohl bleibt das Grundlagenwerk, vor allem zu dem im Vergleich zu den *Horen* noch wenig beachteten *Thalia*-Projekt, eine Studie des frühen 20. Jahrhunderts aus der positivistischen Schule Max Kochs: BERRSHEIM (1914); ergänzend dazu: GRIMBERG (2007). Dagegen bleiben die einschlägigen Handbuchartikel – HOFMANN (2005), MISCH (1998) – medienhistorisch und werkpolitisch wenig interessiert. Die Forschungslage kritisch zusammenfassend: SCHMIDT-FUNKE (2006).

9 Vgl. ALT Bd. 1 (2000, 488f.), HAEFS (2007).

10 Vgl. DARRAS (2007).

11 Hinzu treten Periodika, die zeitweise von Schiller betreut wurden wie die *Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen* (Stuttgart 1781) sowie diverse Einzelprojekte; vgl. SCHMIDT-FUNKE (2006, 13f.).

der *Thalia*-Reihe, hingewiesen worden, auf die Vielzahl subalternen Autoren, die zu viel Belangloses produziert hätten, sowie auf Schillers mangelndes ökonomisches Geschick.¹² Zudem werden fehlende Selbstdisziplin, Schillers Verwicklung in anderweitige Projekte, sein beständig kritischer Gesundheitszustand und mangelndes Zeitmanagement als Ursachen genannt.¹³ Dagegen wurde die medienhistorische, werkpolitische und *journal-poetologische* Dimension kaum intensiver untersucht. Im Folgenden wird die These vertreten, dass gerade der *Thalia*-Komplex als ein Laboratorium, eine Vorschule der Klassik aufzufassen ist. Die kardinalen Themen und Konzepte der klassischen Phase sind hier angelegt und werden in verschiedenen Texten – in literarischen Werken wie in philosophischen und historischen Essays – von Schiller selbst, aber auch von seinen Beiträgern durchgespielt. Das Projekt zeigt, wie überhaupt das Werk des Autors der 1780er und frühen 90er Jahre, „die Kräfte der Kontinuität – auch und gerade jenseits von Kant“¹⁴. Die späte *Thalia* wird jedoch zum publizistischen Medium für die nun einsetzende Auseinandersetzung mit Kant (*Vom Erhabenen, Über Anmuth und Würde*). Experimente mit romanischen Formen und romantischen Themen zeigen dagegen das Bild einer ‚anderen Klassik‘, die Schiller in den dramatischen Entwürfen (*Jungfrau von Orleans*), aber auch in den Essays (Homer-Ariost-Vergleich in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*) fortsetzen wird. Die gewählten Fallbeispiele – Ludwig Ferdinand Hubers *Das heimliche Gericht* und Schillers Teil-Übertragungen von Vergils *Aeneis* – verdeutlichen jedes auf seine Weise die Dialektik von *editorialer Aneignung* und *usurpierter Autorschaft*, die Schillers Journal-Poetik insgesamt kennzeichnet.

II. Der „*Thalia*“-Komplex – *Genese, Phasen, Kontexte*. Mit einem Zeitschriften-Projekt begab sich Schiller in den 1780er Jahren grundsätzlich auf keinen Sonderweg: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konkurrierten rund 200 literarische und ebenso viele historisch-politische Zeitschriften auf dem deutschen Buchmarkt – von den theologischen, medizinischen, pädagogischen Journalen ganz zu schweigen.¹⁵ Für einen freien Autor führte kein Weg am Journal vorbei: „[D]ie Zukunft des literarischen Marktes lag nicht mehr nur in Büchern, sondern vor allem in den Zeitschriften“¹⁶ – die Zeichen der Zeit waren für Schiller auch in dieser Hinsicht evident. Aufmerksamkeit zu erlangen und ein eigenes Publikum zu finden,¹⁷ musste also ein zentrales Anliegen sein, um auf dem weitläufigen Journalmarkt überhaupt wahrgenommen zu werden – sei es aus ökonomischen und/oder aus ‚ideellen‘ Gründen. Dies gelang Schiller nur in eingeschränkter Weise. Die ersten Versuche, das hat Steffen Martus gezeigt, zielen durch programmatische und der Selbstinszenierung dienende Texte – wie die Selbstrezension der *Räuber* im *Wirtenbergischen Repertorium* und das zur exzentrischen Autobiographie stilisierte Vorwort der *Rheinischen Thalia* – auf diese ‚Aufmerksamkeitseffekte‘.¹⁸

12 Vgl. HUCKE (1984).

13 Vgl. SCHMIDT-FUNKE (2006, 27).

14 ROBERT (2011a, 30), ROBERT (2011b).

15 Vgl. MISCH (1998, 798), ALT (2000, 194); zuletzt: van HOORN, KOŠENINA (2014).

16 KOOPMANN (2007, 119).

17 Zu Schillers ambivalentem, aber ‚konsistentem‘ Publikumsverhältnis vgl. STOCKINGER (2006, 484–485); im Vergleich mit Bürger (im Kontext des ‚Popularitäts-Problems‘) vgl. ROBERT (2011a, 318f.).

18 Vgl. MARTUS (2011).

Die wechselhafte Karriere der *Thalia* lässt sich in drei Phasen gliedern: 1783 berichtet Schiller seinem Schwager Friedrich Hermann Reinwald vom Plan einer an Lessings *Hamburgischen Dramaturgie* orientierten Serie von Abhandlungen, die als „Theaterjournal“¹⁹ erscheinen sollen. Da sich Dalberg wenig für das Projekt erwärmen kann, gründet Schiller auf eigene Faust und im Selbstverlag die *Rheinische Thalia*, deren Inhalt jedoch weit über eine ‚Mannheimer Dramaturgie‘ hinausgeht (Phase 1). Bereits die Ankündigung formuliert *in nuce* das Programm der ästhetischen Erziehung. Alleiniger Autor und Beiträger des ersten Hefts ist Schiller. Es enthält u. a. den *Schaubühnen*-Aufsatz und erste Fragmente des *Dom Karlos*. Die Hoffnung auf „500 Subscribenten“²⁰ erwies sich jedoch bald als Illusion. Auf Vermittlung der Freunde Ludwig Ferdinand Huber und Christian Gottfried Körner kam der Kontakt zu Göschen zustande, der schnell Interesse an Kooperation zeigte – das Zeitschriftenprojekt, auch dieser Aspekt ist nicht zu unterschätzen, wird auf diese Weise zum „Katalysato[r] der Zusammenarbeit“²¹ zwischen Schiller und seinem Verleger.²² Gleiches gilt später für Cotta im Kontext des *Horen*-Projekts.

Die Weiterführung der *Thalia* in Zusammenarbeit mit Göschen führte zu einer Professionalisierung des Unternehmens, das nun durch den Wegfall des regionalen Bezugs bereits im Titel seinen nationalen Anspruch geltend machte (Phase 2). Auch setzte man weniger auf Subskriptionen, was *vice versa* neue Formen der Vermarktungsstrategie zwingend erforderlich machte. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist zum einen, dass sich Schiller im Austausch mit Göschen intensiv Gedanken über materielle Werkeffekte machte und Mitarbeiter rekrutiert wurden. Insgesamt erschienen zwischen 1785 und 1791 zwölf Hefte. Was Schillers eigene Beiträge betrifft, ist bis zur Berufung nach Jena ein poetisch-philosophischer Schwerpunkt erkennbar, wobei er als Vermarktungsstrategie auf „Medienexperimente“²³ wie die serielle Publikation des *Geistersehers*²⁴ und des *Dom Karlos*²⁵ setzte: Durch „Temporalisierung des Leserkontakts“²⁶ sollten Rezipienten gebunden werden. Seit der Jeaner Zeit zeichnet sich ein historischer bzw. religionsgeschichtlich-philosophischer Akzent der Schiller'schen Eigenbeiträge (*Egmont*-Studie, H. 8 [1790], *Die Sendung Moses*, H. 10 [1790]) und der Fremdbeiträge ab (u. a. Reinhard *Uebersicht einiger vorbereitenden Ursachen der französischen Staats-Veränderung*, H. 12 [1791], eine anonyme Übersetzung von Louis de Flue: *Die enthüllte Bastille*, H. 10 [1790]).

Die materielle Präsentation ist von Anfang an Gegenstand der Korrespondenz zwischen Göschen und Schiller, in der Letzterer durchaus selbstbewusst und bestimmend auftritt. Was das Layout, insbesondere in Bezug auf Typographie und Papier, betraf, wünschte sich Schiller eine Orientierung am „Arkenholzische[n] Journal“ – gemeint sind die Journale

19 Vgl. Schiller an Reinwald, 19.–16.6.1783, NA 22, 95–98. Zu Inhalt und Entstehungskontexten vgl. BERRESHEIM (1914), ALT (2000, 490 ff.).

20 Schiller an C. von Wolzogen, 8.10.1784, NA 23, 158.

21 SCHMIDT-FUNKE (2006, 19).

22 Zu Göschens Verlagsprogramm und Verlagspolitik vgl. FÜSSEL (1999).

23 Vgl. STOCKINGER (2006).

24 Zum Fortsetzungscharakter des *Geistersehers* vgl. RADEMACHER (2014), BORGARDS (2013), JANNIDIS (2011), POSTMA (2010). Zu seriellem Schreiben im Medium der Zeitschrift allgemein vgl. KAMINSKI, RAMTKE, ZELLE (2014).

25 STOCKINGER (2006).

26 STOCKINGER (2006, 483).

des befreundeten Publizisten Johann Wilhelm Daniel von Archenholz (1741–1812).²⁷ Ein Vergleich der Titelblätter der *Thalia* mit Archenholz' erfolgreichem Journal *Literatur und Völkerkunde* beweist, dass Göschen Schillers Vorstellungen nachkam (vgl. Abb. 1). Interessanterweise wechselte das Design in der letzten *Thalia*-Phase, für die *Neue Thalia* (1792–1795), wieder (Phase 3). Schiller bestätigte bereits Ende 1790, dass Göschen für das Journal „nun äußerlich mehr thun will“, und dass sie „in schönster Ordnung herauskommen soll“.²⁸ Als Schrifttype wird nun durchgehend eine Antiqua (vgl. Abb. 2) gewählt. Schon äußerlich leistet die *Neue Thalia* einen „markanten Beitrag zur Verbreitung klassizistischer Stilmaßstäbe auf der Grundlage eines ästhetisch fundierten Antikeverständnisses“.²⁹

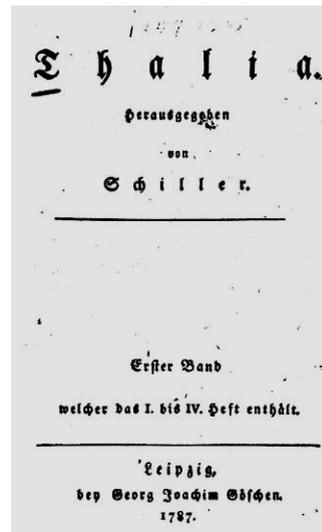
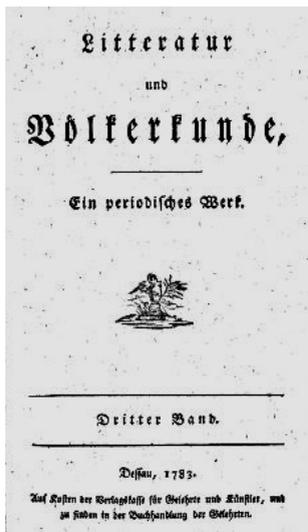


Abb. 1: Das Design der *Thalia* orientierte sich an Johann Wilhelm Daniel von Archenholz' Journal *Litteratur und Völkerkunde* (1782–1786, N.F. 1787–1791).

Dieser Aufbruch in die Klassizität spiegelt sich in dem Projekt der *Aeneis*-Übertragungen, auf das wir im zweiten Teil dieses Beitrages zurückkommen werden. Andererseits lässt sich die *Neue Thalia* jedoch keinesfalls auf einen solchen Klassizismus festlegen. Im Gegenteil. Unser erstes Beispiel wird zeigen, dass neben die „Classicität“³⁰ – repräsentiert durch die Übertragungen der *Aeneis* Vergils, einem Drama des Aeschylus³¹ oder von Platons

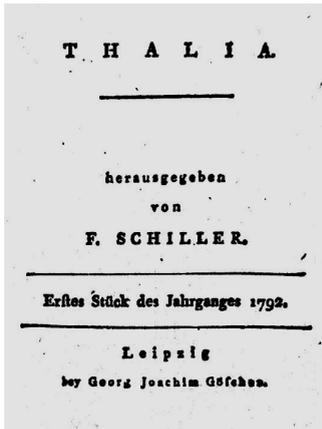
27 „Was den Druck und die Schrift betrifft, so dünkte ich, Sie richten die *Thalia* ganz ein, wie das Arkenholzische Journal, eben dieses Papier und eben solche Lettern. Was in Versen ist, Gedichte oder Karlos, müssen aber mit einerlei Schrift, wie die Prosa, gedruckt werden, weil die kleinere Schrift vorzüglich beim Carlos keinen guten Effekt machen würde.“ (NA 7,2, 20).

28 Schiller an Körner, 24.10.1791, NA 26, 104.

29 ALT Bd. 2 (2000, 193).

30 Schiller an Körner, 20.8.1788, NA 25, 97.

31 Prometheus in Fesseln. Deutsche Nachdichtung und Kommentar von Achtsnicht [Pseudonym (?) unbekannt] In: *Neue Thalia* 2 (1792), S. 52–93. Es handelt sich um eine metrische Übersetzung der ersten drei Szenen mit Anmerkungen.



*Gastmahl*³² – sogleich die Faszination für das Romantische treten wird. In der Geschichte der *Thalia* und der *Neuen Thalia* spiegelt sich die Pluralität einer ästhetischen Epoche, der Klassizismus und Romantik, Antike und Exotismus als Tendenzen der Moderne gleichermaßen nahe stehen. Dieser Impuls zur ‚Weltliteratur‘³³ kennzeichnet auch Schillers Tätigkeit als Herausgeber: Sie prägt nicht nur nachhaltig seinen eigenen Weg vor der Klassik; über das Medium des *Journals* wird Schiller selbst zu ihrem Agenten.

Abb. 2.

III. Editoriale Aneignung (1): Ludwig Ferdinand Hubers „Das Heimliche Gericht“.

III.1. *Prekäre Herausgeberschaft: Editoriale Konstellationen in der „Thalia“.* Zur neuen Herausgeberstrategie gehörte nach dem Zusammenschluss mit Göschen, dass Mitarbeiter gewonnen wurden. Dabei lassen sich bestimmte Strategien der *Selektion* feststellen: Schiller warb zunächst vor allem literarische und philosophische Beiträge von Autoren aus dem engeren Freundeskreis ein und nutzte deren Netzwerke für die Ausweitung seines Mitarbeiterstamms. Bei den meisten der rund 40 Beiträger der *Thalia* und der *Neuen Thalia* handelt es sich um jüngere Autoren, das Durchschnittsalter liegt bei etwa 25 Jahren. Dazu kommen einzelne Beiträge von Freunden wie Körner oder bereits Etablierten wie Georg Forster. Der Anteil fremder Publikationen nimmt im Laufe der Jahre zu: In der *Thalia* (1713 S.) stammen 1116 Seiten, d.h. 65% (die Übersetzungsarbeiten eingerechnet) aus der Feder Schillers, in der *Neuen Thalia* liegt der autorschaftliche Anteil des Herausgebers, inklusive der Vergil-Übersetzungen, bei rund einem Drittel (532 der 1552 S.).³⁴ Versucht man, die Beiträge des Projekts im Hinblick auf das Verhältnis Autor-Herausgeber zu systematisieren, ergeben sich folgende vier Rubriken:

1. von Schiller verfasste Beiträge,
2. von Beiträgern verfasste Originaltexte, die Schiller unter dem Namen der Autoren oder auch anonym herausgibt,³⁵
3. Übersetzungen von Schiller,
4. Übersetzungen von Beiträgern.

32 Vgl. [F.I. Niehammer:] Das Gastmahl von Plato oder Gespräch über die Liebe. In: Neue Thalia 2 (1792), 170–228, 324–386.

33 Vgl. GOSENS (2011).

34 Vgl. GRIMBERG (2007, 181).

35 Vgl. hierzu auch das Verfahren Goethes in den *Propyläen*: Auch hier werden Texte anonym publiziert (mit einer Ausnahme sogar alle), der Herausgeber, Goethe, verweist aber explizit auf das Prinzip ‚kollektive Autorschaft‘. Interessanterweise ist kollektive Autorschaft sogar ein zentrales, gleichsam leitmotivisches Thema der (anonymen) Beiträge. So reflektiert z.B. eine „Brief erzählung metapoetisch das Konstruktionsprinzip des sie selbst umgreifenden Zeitschriftenprojekts und inszeniert zugleich nachdrücklich einen Typus von Autorschaft, der nicht auf einzelne historische Akteure reduziert werden kann“; vgl. EHRMANN (2014, 36).

Bei den letzten beiden Fällen handelt es sich um eine besondere Form editorialer Aneignung antiker, frühneuzeitlicher und auch moderner bzw. zeitgenössischer Werke, da Nicht-Autorschaftliches und Autorschaftliches (durch die Übersetzungsleistung) ineinander übergehen. Auswahl und Präsentation dieser Texte spielen für die Programmatik des *Thalia*-Projekts eine besondere Rolle. Im Folgenden sollen anhand je eines Beispiels die Rubriken 2 und 3 (vgl. III.) charakterisiert werden.

In der ersten Phase der *Thalia* zählte Ludwig Ferdinand Huber (1764–1804) zu den produktivsten Beiträgern.³⁶ Er gehörte zum Freundeskreis um Körner, hatte 1784 gemeinsam mit diesem Schiller zum Umzug von Mannheim nach Leipzig bewegen können³⁷ und vermittelte letztlich den entscheidenden Kontakt zu Göschen.³⁸ Auch in Dresden standen sie in engem Austausch und bald schon bemühte sich Schiller, Huber für seine Zeitschriftenprojekte zu interessieren.³⁹ Huber ist zwischen 1788 und 1791 mit diversen Beiträgen beteiligt: Für das vierte Heft (1790, 97–129) lieferte er eine nach dem Muster der Wieland'schen *Könige von Scheschian* verfasste satirische Erzählung: *Hoangti, oder der unglückliche Prinz, eine Geschichte nicht ganz im Geschmack der Scheherezade*⁴⁰, eine kurze Bigamie-Erzählung in Anlehnung an die Geschichte vom Grafen von Gleichen (*Anekdote*) erschien in Heft 9 (1790, 41–50). Das Lustspiel *Juliane* wurde schließlich als zweiteiliges Fragment ebenfalls in Heft 9 (110–142) mit Fortsetzung in Heft 12 (1791, 78–97) veröffentlicht. Außerdem basiert Schillers Übersetzung von Merciers *Précis historique. Portrait d. Philippe second* (1785), *Philipp der Zweite, König von Spanien. Von Mercier* (H. 2 [1786], 71–104) auf Hubers Übertragung dieses Vorworts.⁴¹ Huber wurde für Schiller im Laufe der Zeit aber auch in anderer Hinsicht zum wichtigsten Projektmitarbeiter. So stellte er den Kontakt zu dem in Wien wirkenden Dramatiker Julius Wilhelm Ziegler (1761–1827) her, dessen ritterromantisches Dramenfragment *Mathilde von Gießbach* in Heft 9 (1790, 51–90) publiziert wurde.

Bedeutender war die Vermittlung Georg Forsters, mit dem Huber freundschaftlich verbunden war (nach Forsters Tod heiratete er dessen Witwe und wurde somit Schwiegersohn des Göttinger Altphilologen und Mythenforschers Christian Gottlob Heyne). Forster steuerte zwei kunsttheoretische Aufsätze⁴² sowie eine Übersetzung von Szenen aus dem

36 Vgl. ALT (2000, 297f.).

37 Vgl. Körner an Schiller, 4. oder 5.6.1784, NA 33, I, 31 f.; Körner schlug Huber als Mitarbeiter vor, vgl. Körner an Schiller, 27.5.1788, NA 33/I, 189f.

38 Vgl. Huber an Schiller, 7.1.1784, NA 33/I, 49–51. Vgl. auch den von Füssel entdeckten Brief aus der Korrespondenz Huber-Göschen; zitiert bei FÜSSEL (1999, 67), FÜSSEL (1991, 87–144).

39 Huber hatte seit 1782 bei Crusius in Leipzig Übersetzungen aus dem Französischen publiziert, seit 1785 publizierte er bei Göschen. 1792 ging er als Befürworter der Französischen Revolution in die Schweiz und wirkte in den Folgejahren weiter recht erfolgreich als Journalist. Zusammen mit seiner Ehefrau Therese, der Witwe Georg Forsters, gab er mehrere Zeitschriften zu aktuellen politischen Themen heraus (*Neue Klio. Eine Monatschrift für französische Zeitgeschichte*, 3 Bde., Leipzig 1797/98) und arbeitete ab 1798 für Cottas *Neueste Welt-Kunde* und die *Allgemeine Zeitung* in Tübingen bzw. Stuttgart. In der Folgezeit ist er u.a. mit Erzählungen hervorgetreten, bedeutend war er jedoch in erster Linie als Übersetzer französischer Dramen (3 Bde., Leipzig 1795–97). Er verstarb früh, bereits 1805; vgl. HAHN Bd. 4 (2009, 610f.), FÜSSEL (1999, 63ff.); vgl. auch den Nachruf auf Huber in SCHULZ (1805, 4f.).

40 Knapp dazu BERRESHEIM (1914, 42). Vgl. auch RADEMACHER (2014, 105ff.), die auf Parallelen dieser Geschichte mit dem *Geisterseher* – v. a. hinsichtlich des Fortsetzungscharakters beider Texte – hinweist.

41 Vgl. ALT (2000, 493).

42 Vgl. FORSTER (1791, 91–109, 83–94).

indischen Mysterienspiel *Sakuntalä* des indischen Dichters Kalidasa (um 500 n. Chr.) bei. Dieser Beitrag aus der Feder des prominenten Autors – Forster griff seinerseits auf eine englische Übersetzung zurück – verlieh der *Thalia* nicht nur einen exotischen Anstrich; er begründete in Deutschland auch eine neue Dimension der Beschäftigung mit Sanskrit und der indischen Kultur überhaupt,⁴³ die in die Begründung der Indologie durch die Brüder Schlegel mündete.⁴⁴ Für die Romantiker sollte das Drama, das Forster später vollständig übersetzte, zu einem Schlüsseltext werden.⁴⁵ Zum anderen zeichnet sich das spätere Interesse der Weimarer Klassiker an außereuropäischen Kulturen und Kulturkontakten ab, das im Falle Schillers etwa im Projekt der *Seestücke* kulminieren sollte.⁴⁶ Seitdem Schiller die Jenaer Professur angetreten hatte, fungierte Huber zunehmend als Stellvertreter des überlasteten Herausgebers. Heft 9 (1790) stellte Huber zur Entlastung Schillers eigenständig zusammen.⁴⁷ In politischer Hinsicht mag es nicht unbedeutend sein, dass der frankophile, gebürtige Pariser – übrigens später als Freund Georg Forsters an den Ereignissen rund um die Mainzer Republik beteiligt – die revolutionsfreundliche Haltung der *Thalia* mitgesteuert hat.

III.2. Konfigurationen und Konflikte – Schiller, Huber und das Geheimbund-Sujet. Der interessanteste eigene Beitrag Hubers ist ein dreiteiliges Dramenfragment, *Das heimliche Gericht* (H. 5 [1788], 1–66; Fortsetzung: H. 9 [1790], 1–40), in dem die zeitgenössische Faszination für Geheimbundthemen⁴⁸ auf das spätmittelalterliche Institut des Femegerichts projiziert wird: Der Ritter Heinrich von Westhausen wird in die Geheimnisse des Femegerichts eingeweiht und als Mitglied des Bundes, der als „Orden“ bezeichnet wird, geworben. Der dramatische Konflikt entzündet sich, als es um die Bestrafung eines Freundes geht, der selbst Mitglied des Femegerichts ist und in ein schweres Verbrechen verstrickt ist: Aus Liebe zu einer Frau hat er sich des Meuchelmordes schuldig gemacht. Heinrich muss sich zwischen Ordenspflicht und Freundestreue entscheiden. Zwar ist der Held sogar dazu bereit, sich für den Freund zu opfern, doch dieser kann der Nemesis nicht entkommen. Der erste Abdruck in der *Thalia* umfasst die Szenen 1–9 des I. Aktes und bricht effektiv mit einem Cliffhanger ab: kurz vor Heinrichs Initiation in die Gemeinschaft. Bereits die im Nebentext entfaltete Raumdarstellung annouciert diese Szene als ersten Höhepunkt des Geheimbund-Dramas. Sie findet in einem „große[n] unterirdische[n] Gewölbe“ statt, „von einer in der Mitte hängenden Lampe matt erleuchtet. In der Mitte steht ein runder rothbehängener Tisch. Eine Gatterthür auf der einen Seite; das Innere scheint stark beleuchtet, auf der anderen ein Stufengang“ (S. 64) – ein Setting, das an die Szene vor der römischen Staatsinquisition im ersten Teildruck des *Geistersehers* erinnert, der im vorausgehenden *Thalia*-Heft erschienen war.⁴⁹

43 Forster war auf seiner Reise nach England 1790 auf die Übersetzung des Orientalisten William Jones gestoßen. Jones hatte das indische Mysterienspiel zunächst aus dem Sanskrit und Prakrit interlinear ins Lateinische übertragen, dann eine englische Übersetzung angefertigt. Ein Jahr nach der Teilpublikation in der *Thalia* legte Forster eine vollständige Übersetzung des Dramas nach Jones Vorlage vor. Zu den begeisterten Rezipienten zählten u. a. Herder, Goethe und die Schlegels. Vgl. ESLEBEN (2006).

44 ESLEBEN (2006, 393).

45 LEIFER (1971, 77).

46 Zu den *Seestücken* vgl. SPRINGER (2013) u. (2000), GUTHKE (1998), GÜNTHER, ROBERT (2012).

47 ALT (2000, 496).

48 Zu diesem Komplex exemplarisch RIEDEL, MÜLLER-SEIDEL (2002), SCHINGS (1996).

49 Zu dieser Szene und ihrer ‚proto-ästhetischen‘ Qualität vgl. ROBERT (2011b, 176–180).

Hubers Femegericht ist im Grunde nichts anderes als die spätmittelalterliche Variante der Staatsinquisition, der dunklen „Gerechtigkeit in Venedig“⁵⁰ in Schillers Roman. Staatsinquisition und Femegericht sind Instanzen einer Schattenjudikative. Hier wie dort sind die angesprochenen Passagen als Verhörszene vor einem geheimen Tribunal inszeniert. Im *Heimlichen Gericht* tagt das Gericht unter der Erde, in einer „Unterwelt“⁵¹; die schwierigen Wege, die dorthin führen, erhöhen die als nahezu unbeschränkt empfundene Macht der Institution. So auch bei Schiller: Man muss „einen langen gewundenen Gang über Gewölbe“ (NA 16, 50) durchlaufen, um den geheimen Verhandlungssaal zu erreichen. Im Dramen- wie im Romanfragment werden die Nicht-Eingeweihten mit verbundenen Augen vor das Tribunal geführt – ein Kreis „vermummter“ (Huber) bzw. „schwarz gekleidet[er]“ (Schiller) Männer. Beide Autoren kosten die Darstellung des schaurigen Ortes aus: „der ganze Saal mit schwarzen Tüchern behangen und sparsam erleuchtet, eine Totenstille in der ganzen Versammlung, welches einen schreckhaften Eindruck machte“⁵², heißt es bei Schiller.

Schiller schickt dem Abdruck von Hubers Drama eine kurze Einleitung voraus, der dem Leser zwei konkrete Kontextualisierungsangebote macht (ein Fall *editorialer Appropriation und Korrektur* im Sinne unserer Matrix): Zum einen wird der populäre Geheimbundkomplex ausdrücklich angesprochen („Zu einer Zeit, wo für und gegen geheime Verbindungen so viel gesagt, geschrieben und gethan wird“, NA 22, 100), zum anderen gibt der Herausgeber das heimliche Gericht in Goethes *Götz* als Referenz an („Man setzt bei jedem Leser desselben voraus, daß ihm das heimliche Gericht aus dem *Götz* von Berlichingen wenigstens bekannt ist“, NA 22, 100). Schließlich wird eine Femegericht-Abhandlung Mösers („Eine kleine Nachricht von dieser geheimen Gesellschaft, die im vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert fast ganz Deutschland überschwemmte, hat der Herr von Möser in der Berliner Monatsschrift gegeben“⁵³) angesprochen. Diese Hinweise auf (faktuale und fiktionale) intertextuelle Bezüge werden mit einer Herausgeberfiktion kombiniert („habe ich gegenwärtiges Fragment, das mir von unbekannter Hand eingesendet worden, für interessant genug gehalten, um es dem Publikum vorzulegen“, NA 22, 100). Hubers Dramenfragment wird durch den Prolog des Herausgebers also in verschiedenste Zusammenhänge gestellt: Historiographie, Geheimbundmode und Ritterdrama werden synthetisiert, Fiktionalitätssignale und Beglaubigungsstrategien rücken das Dramenfragment in ein schillernd-mehrdeutiges Licht.

Bemerkenswert ist aber vor allem der gedankliche Zusammenhang, der durch die textuelle Konstellation innerhalb des Journals hergestellt wird. Denn der privilegierte Kontext ist das Romanfragment des Herausgebers selbst: *Der Geisterseher*, dessen zweiter Teil in diesem Heft direkt auf Hubers Ritter-Geheimbund-Dramenfragment folgt. Beide Texte füllen die 132 Seiten umfassende Ausgabe, man könnte von einem *Geheimbund-Themenheft* sprechen, das den aktuellen Erwartungshorizont des Publikums optimal zu bedienen versprach.⁵⁴ Auch in der nächsten Lieferung, im sechsten Heft der *Thalia*, sind

50 NA 16, 50.

51 So bezeichnen bei HUBER (1793, 73) die Richter den Ort ihres Zusammentreffs.

52 NA 16, 50.

53 Gemeint ist: „Kurze Nachricht von den westphälischen Freigerichten“ (1786); vgl. BERRESHEIM (1914, 49).

54 In einem Brief an Körner hatte Schiller die Orientierung am Publikumsgeschmack als wichtige Komponente für den Erfolg des Journals betont (NA 25, 70).

die Fortsetzung des *Heimlichen Gerichts* (eine melodramatische Szene, in der Heinrich in die Geheimnisse des Ordens eingeweiht wird und den verhängnisvollen Schwur auf den Bund leistet) und die des *Geistersehers* (Aufnahme in die geheime Gesellschaft der „Bucentauro“) erneut direkt nacheinander abgedruckt (H. 6 [1787]; Huber: 72–83, Schiller: 84–164). Es ist evident, dass der Herausgeber beide Texte aufeinander bezogen wissen wollte: als Variationen eines Themas in verschiedenen Genres, an verschiedenen Schauplätzen und in verschiedenen historischen Epochen. Prosa, Venedig, Frühe Neuzeit hier, Drama, Westfalen, Spätmittelalter dort. Das *tertium comparationis* der Texte war das Doppel-Sujet von Geheimbund und Geheimpolizei. Die Engführung des *Geistersehers* mit dem Drama Hubers erwies sich – auch in Verbindung mit der Entscheidung, beide Texte in Fortsetzungen zu publizieren – als geschickte Absatzstrategie (Aspekt *Strategie und Steuerung* in unserer Matrix). Die Begeisterung für den Roman befeuerte zugleich das Interesse an Hubers Drama, das auch in den zeitgenössischen Kritiken positiv besprochen wurde.⁵⁵

Schillers Reaktion hingegen war ambivalent: Zunächst beglückwünschte er den jüngeren Mitarbeiter zur positiven Resonanz auf das *Heimliche Gericht*, dessen Konzeption er kritisch mitverfolgt hatte,⁵⁶ und drängte auf die Fortsetzung. Die Vermutung, er selbst könnte der Autor sein, dementierte Schiller nicht („Mir sagen es viele auf den Kopf zu, daß es [das *Heimliche Gericht*] von mir herrühre“)⁵⁷ – er hatte das Drama, wie ja auch den *Geisterseher*, anonym publiziert! 1790, im Heft 9 der *Thalia*, erscheint die dritte Fortsetzung des *Heimlichen Gerichts*. Noch im selben Jahr veröffentlicht Göschen das vollständige Drama.⁵⁸ Nun aber reagierte Schiller überraschenderweise auf Hubers Zusendung mit einem vernichtenden Urteil:⁵⁹ Die Handlungsführung sei misslungen, die „Fluthen von Worten“ und vor allem die „dunkle und schwankende Bildersprache“ werden scharf kritisiert. Denn wenn der Stoff schon „dunkle Materi[e]“ darstelle, dürfe sich diese Dunkelheit keinesfalls in der Sprache perpetuieren – Geheimbund-Sujet in esoterischem Stil widerspricht dem rhetorischen *aptum*, thematische *obscuritas* verlangt stilistische *perspicuitas* und Simplizität („lichtvoller, simpler auch fließender“).⁶⁰ Damit sind Überlegungen zur Gattungswahl verbunden. Modernes Sujet und klassische Form (Drama) scheinen sich zu widersprechen. Das Geheimbundthema lege an sich „schon jedem dramat. Dichter unübersteigliche Hindernisse in den Weg“⁶¹. Schiller kritisiert an Huber, was er seit der Arbeit an der Fortsetzung des *Geistersehers* und der klassizistischen Wende zu den *Künstlern* selbst als Manko empfindet. Entsprechend ähnelt die Kritik an Hubers *obscuritas*

55 Vgl. die Zeugnisse bei BERRESHEIM (1914, 49 ff.). Bedeutend ist die Rezension von A. W. Schlegel in den *Göttingischen Anzeigen von den gelehrten Sachen* 1790, Stück 174; zitiert in Auszügen bei BERRESHEIM (1914, 49 f.).

56 Noch im Januar 1788 hat Schiller einige Einwände: „Mein Stillschweigen über das heimliche Gericht ist nichts weniger als ein Urtheil. Ich bin mit dem Dialog nicht ganz zufrieden, ich habe hie und da Einwendungen gegen die Maschinen, wodurch Du zum Zwecke kommen willst, vorzüglich aber wünschte ich dem ganzen mehr Kürze, Sparsamkeit und raschen Gang, wodurch das vorhandene sehr gewinnen würde.“ (Schiller an Huber, 20.1.1788, NA 25, 9).

57 29.7.1788, NA 25, 88.

58 Vgl. HUBER (1790).

59 Schiller an Huber, 30.9.1790, NA 26, 44.

60 Hier spiegelt sich jene klassizistische Wende, die sich auch an der Schwelle zwischen dem ersten und dem zweiten Buch des *Geistersehers* abzeichnet (ROBERT 2011b, 174–176).

61 Schiller an Huber, 30.9.1790, NA 26, 43.

jenen Vorbehalten, die Körner wenige Monate zuvor hinsichtlich der *Künstler* geäußert hatte.⁶² In der Arbeit am *Polizey*-Fragment (1799) wird Schiller selbst auf den Konflikt von klassischer Dramenform und modernem Polizei-Sujet stoßen. War *Die Polizey* der agonale Versuch, Hubers Gerichts-drama durch einen eigenen Entwurf zu überbieten?

Trotz Schillers rigoroser Ablehnung begründete *Das Geheime Gericht* Hubers literarischen Ruhm und sicherte ihm in den Folgejahren eine nicht unbedeutende Position im Literaturbetrieb.⁶³ Der vollständige Druck wird begleitet von beachtenswerten paratextuellen Elementen: Auf der Titelseite findet sich ein Vergil-Zitat (Aen. 4, 692: „quaesivit [caelo] lucem, ingemuitque reperta“: „Sie suchte [am Himmel] das Licht und seufzte auf, als sie es gefunden hatte“; J.R.), das Didos Todesszene entnommen ist. Anspielungsreich ist auch die Wahl des beigegebenen Titelkupfers (von Christian Gottlieb Geyser), das – gleichsam als *pictura* des Mottos – eine weibliche Figur (die Protagonistin?) vor einem Höhleneingang in einer märchenhaft anmutenden Waldlichtung zeigt. Offenbar handelt es sich um das Tor, das zu dem unterirdischen Tagungsort des Bundes führt. Auf der folgenden Seite steht unter der Titelzeile ein Schiller-Zitat:

Was die Natur auf ihrem großen Gange
in weiten Fernen auseinander zieht,
wird auf dem Schauplatz, im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Schiller

Es handelt sich um einen Vierzeiler aus den *Künstlern*.⁶⁴ Wenn die Wahl des Zitates auf Hubers Vorschlag zurückgeht – was anzunehmen ist –, dokumentiert sie eine doppelte Intention des Autors: Auch außerhalb des ursprünglichen Publikationszusammenhangs soll das Erstlingswerk im Zeichen Schillers stehen und in diesem Sinne rezipiert werden; zudem ist das Druckbild deutlich an die *Thalia* angelehnt. Das Zitat fungiert als äußeres Zeichen der inneren Verbundenheit mit dem Mentor, das Drama wird als Werk eines Schillerianers präsentiert. Huber stilisiert sich zum Mitglied jenes auserwählten ästhetischen Ordens, den Schiller in den *Künstlern* mit dem kulturhistorischen Auftrag der Menschenbildung versehen hatte.⁶⁵ Der Künstler kann – so die Suggestion des Zitats – eine unüberschaubare und chaotische Natur ästhetisch konzentrieren und von Kontingenz befreien, denn das im „Kunstwerke geübt[e] Gefühl für Ebenmaaß leidet keine Fragmente mehr“⁶⁶ – wie Schiller diese Verse selbst erläutert hatte.

62 Körner an Schiller, 19.3.1789; Schiller an Körner, 30.3.1789, NA 25, 236: „Deinen Brief habe ich in dem Augenblicke erhalten, wo der meinige abgieng. Du hast mich sehr damit erfreut. Was Du von den Künstlern urtheilst, stimmt mit meiner Erwartung überein; wir müssen einander ja kennen. Ich fürchte, daß Deine Bemerkung wegen gewisser Dunkelheit im Ausdruck wahr ist, und bey einigen Lesern fand ich sie auch schon bestätigt. Wieland hat manches nicht verstanden. Diese Dunkelheit thut mir darum besonders leid, weil sie einige vorzügliche Gedanken trifft, die ich in das möglichste Licht gesetzt wünschte.“ Dazu ROBERT (2011b, 229 ff.).

63 Einige Jahre später gab Huber seine gesammelten Schriften mit dem Zusatz „von dem Verfasser des heimlichen Gerichts“ heraus. HUBER (1793).

64 NA 1, 207.

65 Zu den *Künstlern* vgl. ROBERT (2011a, 223–292), ROBERT (2016).

66 Schiller an Körner, 30.3.1789, NA 25, 237.

Angesichts dieser klassizistischen Programmatik muss Huber Schillers stilistisch-poetologische Kritik besonders getroffen haben.⁶⁷ Es spricht viel dafür, dass Schiller Hubers Versuch als Provokation, gar als Hybris empfand⁶⁸ – zum einen, weil der jüngere Mitarbeiter sein eigenes Geheimbundstück vollendete, während Schiller weiter am *Geisterseher* laborierte, der bekanntlich Fragment blieb, zum anderen, weil Huber mit Göschen über eine selbstständige Drucklegung übereingekommen war und sich somit auch – das war ja gewissermaßen die Pointe – als Autor des Textes enthüllte (Aspekt *Autorschaft und Autonomie*). Damit revozierte er jenen Akt editorialer Aneignung, der mit dem Druck im Rahmen der *Thalia* verbunden war. An Hubers Beispiel zeigt sich ein Mechanismus, der auch im Fall Hölderlins und dessen *Hyperion*-Fragment beobachtbar ist: Schiller begegnet seinen Protégés dann mit Skepsis und Ablehnung, wenn er in ihnen und ihren Schriften eigene Dispositionen und überwunden geglaubte Schwierigkeiten auszumachen glaubt.⁶⁹ Im Fall des *Geistersehers* war dies der immer wieder projizierte und aufgeschobene, schließlich aufgegebene Abschluss; im Falle Hölderlins eine Neigung zu einem überschießenden Idealismus und Schwärmertum. Der Komplex von Geheimbund und Geheimpolizei war für Schiller jedoch keineswegs erledigt; im Entwurf *Die Polizey* verfolgte er seinen eigenen Plan zur Dramatisierung des Themas – auch dieses Projekt blieb unvollendet. Die Idee, die gesamte *Thalia* u. d. T. *Schillers Vermischte Schriften* zu versammeln, war durch die eigenständige Publikation des *Geheimen Gerichts* jedenfalls ad acta gelegt. Huber hatte die Einflussphäre Schillers verlassen, die Zusammenarbeit endete bald.

IV. Editoriale Aneignung (2): Der (neue) Streit um Vergil – Schillers „Aeneis“-Übertragungen.

IV.1. *Konturen einer Wende – Klassizismus und „Neue Thalia“*. Im Januar 1792 erschien bei Georg Joachim Göschen in Leipzig das erste Heft der *Neuen Thalia*, „herausgegeben von Friedrich Schiller“. In dem von schwerer Krankheit gezeichneten Herbst 1791 hatte Schiller den Plan gefasst, der seit 1785 erscheinenden *Thalia* eine programmatische Neuorientierung zu geben.⁷⁰ Sie vermittelte sich dem Leser schon typographisch (Aspekt *Medialität und Poetik*): Das kleinere Oktavformat wurde gewählt, die bis dahin verwendete Frakturschrift wurde durch eine *Antiqua*-Type ersetzt,⁷¹ die einen entschieden klassizistischen Ton und damit den Eindruck „einer gewissen ästhetischen Exklusivität“⁷² signalisieren sollte. Zugleich vollzog Schiller mit der *Neuen Thalia* eine poetische wie poetologische Wende, die sich in den philosophischen Hymnen und Gedichten der späten 1780er Jahre – *Die Götter*

67 Im Vorwort der zweiten Ausgabe des Dramas (*Das heimliche Gericht. Ein Trauerspiel* von Ludwig Ferdinand Huber. Neue Auflage. Wolffsche Buchhandlung, Berlin 1791) nimmt Huber u. a. zu Schillers Anschuldigung Stellung, ohne allerdings dessen Namen zu nennen, indem er gerade den Zusammenhang von obskurem Sujet und obskurer Sprache als notwendig erklärt (Vorwort, XXIII–XXIV).

68 Der persönliche Rat am Ende des Rezensionen-Briefes weist in diese Richtung.

69 Zum Verhältnis Schiller-Hölderlin STRACK (2001).

70 Vgl. ALT Bd. 2 (2000, 191–197), HOFMANN (2005).

71 RAABE (1958–1960), BIRKNER (2007, 70); allgemein: NUTT-KOFOTH (2004).

72 ALT, Bd. 2 (2000, 192). Überhaupt kann Göschen in diesem Bereich als Vorreiter gelten, der die „Zimelien der typographischen Klassik schuf“ und gewissermaßen die „typographische Luxuskultur“ begründete (VON UNGERN-STERNBERG [1976, 85] vgl. auch FÜSSEL [1999, 247–226]) [„Göschens Verdienste um die klassizistische Typographie“]).

Griechenlandes (1788), *Die Künstler* (1789) – angekündigt hatte.⁷³ In diesem Zeichen wird auch das Projekt der Klassikerübertragung der ersten *Thalia*-Reihe fortgesetzt, jedoch mit einer charakteristischen Verschiebung: Während die griechischen Übersetzungen (Platon, Aeschylos) nun von Mitarbeitern geliefert wurden, konzentrierte sich Schiller ganz auf lateinische Literatur. Editoriale Aneignung und auktoriale Werkpolitik verbanden sich im Projekt einer *Aeneis*-Übersetzung, die sich über vier Stücke der *Neuen Thalia* erstreckte:

1. *Die Zerstörung von Troja im zweyten Buche der Aeneide*. Sie eröffnete das erste Heft der *Neuen Thalia*.⁷⁴
2. *Dido* (= Viertes Buch) eröffnete das zweite Heft; deren Schlussteil wiederum das dritte Heft. Es folgten
3. *Die Seefahrt von Troja nach Carthago im dritten Buch der Aeneide* (H. 6, 1792), ohne Autornennung,⁷⁵ und
4. der Auftakt des siebenten Gesangs der *Aeneis* (1–285) aus der Hand Neuffers, der das sechste Stück des Jahrgangs 1793 eröffnete.⁷⁶

Nach Position, Rang und Umfang stellt der Vergil-Zyklus in der *Neuen Thalia* eine Besonderheit dar. An ihm wird das Prinzip editorialer Aneignung fremder Autorschaft gleich doppelt sichtbar: einerseits im Hinblick auf eine Poetik der Übersetzung, die Schiller in einer Vorrede dem Zyklus – und damit der gesamten *Neuen Thalia* – vorausschickt,⁷⁷ andererseits hinsichtlich der Integration von Mitarbeitern (in diesem Fall Neuffer), die den literaturpolitischen Zielen des Herausgebers zuarbeiten (sollen). Die programmatische Spitzenstellung der Vergiliana in der *Neuen Thalia* geht gleichermaßen aus strategischen wie poetologischen Überlegungen hervor (Aspekt *Strategie und Steuerung* in unserer Matrix). Die Bekehrung zum Klassizismus bedient die Nachfrage einer wachsenden Klassik-Mode. Die auktoriale bzw. translatorische Aneignung Vergils wiederum steht literaturgeschichtlich am Ende einer langen *Querelle d'Homère*⁷⁸, in deren Schatten die kontinuierliche Vergil-Rezeption – auch und gerade in Deutschland – kaum je gesehen wurde. Sie reicht von Klopstocks *Messias* über Lessings ‚Rettung‘ Vergils im *Laokoon*⁷⁹ bis zu den zahlreichen Übersetzungsiniciativen um und nach 1800. Für Autoren *ohne* markante gelehrte und philologische Ambitionen wie Schiller blieben die lateinischen Klassiker das praktische Medium jener Klassizität, deren ideelle Orientierung Griechenland in den Grenzen Winckelmanns lieferte. Dass Schiller in der Phase der *Räuber* an diesem Streit um Vergil partizipierte, zeigt eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die sich im Jugendstück selbst durch explizite Verweise auf Römisches ausdrückt (wie auch im *Fiesko*). Sturm und Drang und (römische) Antike schließen sich keineswegs aus. Die Rezeption Vergils bleibt ein kontinuierlicher Faktor in Schillers Werk. In den 80er Jahren wird Vergil

73 Vgl. ROBERT (2011b, 165–180).

74 NA 15/1, 115–151. Eine ursprüngliche Fassung der *Zerstörung von Troja* hat INGENKAMP (1993, 28–71) anhand eines Handschriftenfragments Schillers und einer Abschrift aus dem Nachlass Körners rekonstruiert und publiziert.

75 Vgl. *Neue Thalia* (1792, 298–323).

76 Vgl. *Neue Thalia* (1793, 227–253).

77 Vgl. NA 15/1, 115–117.

78 Vgl. VOGT-SPIRA (2002).

79 Vgl. ROBERT (2013, 201–215).

zum Katalysator der Klassizität, aber auch zum Pfand in einem literatur- und werkpolitischen Geschehen, das wir kurz nachvollziehen wollen.

IV.2. *Der Streit um Vergil – Pluralisierung des epischen Projekts.* Anders als Homer gehört Vergil zu den vertrauten Schulautoren, die Schiller schon als 10-jähriger in Lorch bei Pfarrer Moser kennenlernt.⁸⁰ 1780 publizierte Schiller im *Schwäbischen Magazin von gelehrten Sachen auf das Jahr 1780* den *Sturm auf dem Tyrrhener Meer. I. Buch der Aeneide* (Aen. 1,34–156), seine erste Vergilübersetzung.⁸¹ 1781 erhielt er den Auftrag, Gotthold Friedrich Stäudlins *Proben einer deutschen Aeneis* in Balthasar Haugs Zeitschrift *Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben* zu rezensieren.⁸² Diese Kritik wird zum Anlass einer ersten Literaturfehde, die mit einer Rezension Schillers zu Stäudlins *Almanach und Vermischten poetischen Stücken im Wirtembergischen Repertorium* (Ostern 1782) und in der *Anthologie auf das Jahr 1782* fortgesetzt wurde.⁸³ In seiner Rezension im Haug-Journal geht Schiller hart mit Stäudlin ins Gericht. Stäudlin habe den „delikat Lateiner“ zu einem „gewöhnlichen Kopf“⁸⁴ gemacht, durch die Übersetzung träten nicht nur die Mängel deutlich zu Tage, Stäudlins Hexameter neige, anders als das meisterhafte Versmaß Klopstocks, zur „Monotonie“⁸⁵. Das gesamte Unternehmen sei für Stäudlin nur von propädeutischem Wert gewesen. Weil er „seine eigene Welt noch nicht fand“, habe er „sich mit aller Kraft auf den Römer“⁸⁶ geworfen. Der Vorwurf – Übersetzung als ästhetische Vorschule – wird für Schiller in den späten 1780er Jahren selbst Programm. An Körner schreibt er:

In den nächsten 2 Jahren, habe ich mir vorgenommen, lese ich keine moderne[n] Schriftsteller mehr. Vieles, was *Du* mir ehemals geschrieben, hat mich ziemlich überzeugt. Keiner thut mir wohl, jeder führt mich von mir selbst ab, und die Alten geben mir jetzt wahre Genüße. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spizfündigkeit, Künstlichkeit und Witzeley sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfieng. Du wirst finden, daß mir ein Vertrauter Umgang mit den Alten äuserst wohlthun – vielleicht Classicität geben wird.⁸⁷

Übersetzungen stehen für Schiller zwischen Nachahmung und „Originalarbeit“⁸⁸. Ein-Übung (*exercitatio*) in klassizistische Diktion ist ihre vorrangige Bestimmung. Damit bewegt sich Schiller ganz im Horizont frühneuzeitlichen *imitatio*-Denkens, in dem Übersetzung (*interpretatio*) die Eingangsstufe der Nachahmung (*imitatio*) bzw. des Wettstreits (*aemulatio*) und des Übertreffens (*superatio*) darstellt.⁸⁹ Neu ist die Verknüpfung dieser propädeutischen *imitatio* mit einer medizinisch-diätetischen Hintergrundmetaphorik:

80 Vgl. BINDER (1950, 101), SCHMIDT (2008, 51), JARISLOWSKY (1928), RÜDIGER (1944).

81 Vgl. SCHUBERT (1990).

82 Vgl. NA 22, 395 f., ALT (2000, 216 f.).

83 Vgl. VOLKE (1999, 83), MISCH (2007, 23 ff.).

84 NA 22, 179.

85 NA 22, 181.

86 NA 22, 184.

87 Schiller an Körner, 20.8.1788, NA 25, 97.

88 Schiller an Körner, 10.4.1791, NA 26, 83.

89 Vgl. REIFF (1959).

Klassizität wirkt in Zeiten von Lesesucht kathartisch als ästhetische Auto-Therapie und „Zeichendiät“⁹⁰. Die Arbeit an Vergil steht damit vor dem doppelten Hintergrund strategischer Positionierungen und poetologischer Reflexion. Deren Leitlinien wird die Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* zusammenfassen. Sie lassen sich unter dem doppelten Schlagwort *Pluralisierung* und *Hybridisierung* fassen. Schillers Klassizismus setzt auf Brechung und Mischung. Schon in seiner Übersetzung der *Phönizierinnen* (H. 8 der *Thalia*, 1788)⁹¹ hatte Schiller Akzente der Verfremdung und Modernisierung gesetzt; etwa wenn er den jambischen Trimeter durch den Blankvers ersetzte und für die Chorpartien den Reim verwendete – mithin also antike und ‚moderne‘ Formen synthetisierte. Hinter dieser Mischung steht eine geschichtsphilosophische Einsicht: das Bewusstsein der Historizität und „Anachronizität“⁹² der Antike. Für Schiller lässt sich Klassizität nur durch die Synthese mit modernen Formen gewinnen.

Zurück zu Vergil: Die Arbeit wird im April 1791 mit der Übersetzung der ersten 32 Stanzas aus dem zweiten Buch begonnen, die übrigen werden im Oktober 1791 ergänzt; wenig später wird das vierte Buch der *Aeneis* abgeschlossen.⁹³ Anlass war ein Besuch von Gottfried August Bürger in Weimar im Frühjahr 1789 gewesen.⁹⁴ Konkret hatte man verabredet,

[...] einen kleinen Wettstreit mit einander anzufangen, der darinn bestehen soll, daß Bürger aus dem Virgil ein Morceau in selbstbeliebigem Metro übersezt, und ich daßelbe in einem andern. Du erräthst leicht, daß ich meine Stanzas zuerst an dem Virgil versuchen will.⁹⁵

Bürger ist also Partner *und* Konkurrent auf dem Weg zur Klassizität. Im selben Jahr erscheinen Bürgers gesammelte Gedichte.⁹⁶ Bereits 1771 war er mit einer Teil-Übersetzung der *Ilias* hervorgetreten, die dann angesichts der Konkurrenz mit Stolberg und Voß aufgegeben wurde.⁹⁷ Die Vergil-Übersetzung bedeutete eine Art Neueinsatz auf demselben Feld. Es ist daher keine Überraschung, dass Schillers Arbeit an Vergil unmittelbar in die ‚heiße Phase‘ der Auseinandersetzung mit Bürger fällt, die wiederum um die Konzepte ‚Klassizität‘ und ‚Popularität‘ kreist.⁹⁸ Bürger-Rezension und Vergil-Übersetzung gehören also demselben werkpolitischen Kontext, derselben literaturgeschichtlichen Mikro-Konstellation an (*Feld und Konstellation* in unserer Matrix).⁹⁹

90 Vgl. KOSCHORKE (1999, 393–430).

91 Im Herbst/Winter 1788 hatte Schiller bereits eine Übertragung von Euripides' *Iphigenie in Aulis* in Angriff genommen, die im sechsten und siebten Heft der *Thalia* (1789) erschien.

92 Vgl. BARNER (1993).

93 Vgl. INGENKAMP (1993, 28 f.).

94 Vgl. Schiller an Kröner, 30.4.1789, NA 25, 252, GRIMBERG (2007, 184 f.).

95 Schiller an Kröner, 30.4.1789, NA 25, 253.

96 Spätestens hier wird aus dem Agon die offene Kriegserklärung. Schiller verfasst eine Rezension *Ueber Bürgers Gedichte*, die am 15.1.1791 in der *Allgemeinen Literaturzeitung* anonym publiziert wird. Das weitere ist bekannt: Bürger reagiert im April 1791 mit einer *Antikritik*, auf die wiederum Schiller mit einer Stellungnahme antwortet.

97 Vgl. KITZBICHLER, LUBITZ, MINDT (2009, 20 f.).

98 Vgl. ROBERT (2011a, 293–352).

99 Vgl. Schiller an Körner, 10.4.1791, NA 26, 83.

IV.3. *Romantisierung*. Die mehrfache Spitzenstellung der *Vergiliana* innerhalb der *Neuen Thalia* wird erst vor dem Hintergrund der Bürger-Kontroverse verständlich. Hinter ihr steht ein doppeltes poetologisches Kalkül: Einerseits wird der unerreichbare griechische ‚Volksdichter‘ Homer durch den sentimentalischen und ‚modernen‘ Vergil übersetzt; Vergil wiederum wird – zweite Brechung und Distanzierung – durch Übertragung in die achtzeilige Stanze, die Form des *romanzo* Ariosts und Tassos, zugleich aktualisiert und popularisiert.¹⁰⁰ Diese Entscheidung begründet der Autor in einer Vorrede, die den Faden der Stäudlin-Rezension aufnimmt und in mancher Hinsicht Themen der klassischen Ästhetik vorwegnimmt:

Einige Freunde des Verfassers, die der lateinischen Sprache nicht kundig aber fähig sind, jede Schönheit der alten Klassiker zu empfinden, wünschten durch ihn mit der Aeneis des großen römischen Dichters etwas bekannt zu werden, von welcher, seines Wissens, noch keine nur irgend lesbare Übersetzung sich findet.¹⁰¹

Hier muss zwischen den Zeilen gelesen werden: Schiller adressiert nicht die Philologen, sondern die interessierten Laien. Zugleich werden alle vorausgehenden Bemühungen um eine *Aeneis*-Übertragung (Stäudlin, Bürger) beiseitegeschoben. Dem „unlateinischen Publikum“¹⁰² als neuem Adressatenkreis entspricht auch die „Wahl einer *Versart*, bey welcher von den wesentlichen Vorzügen des Originals am wenigsten eingebüßt würde [...]“¹⁰³ Indem Schiller auf die „Sprachverschiedenheit“ verweist, die den Hexameter als „Medium“ für das Deutsche disqualifiziere, gibt er der Stäudlin-Kritik eine Wende ins Sprachphilosophische.¹⁰⁴ Nicht nur das ‚génie de la langue‘, auch der Charakter des Vergilischen Hexameters erschwert die Aufgabe. Dieser ist nämlich in sich eine „seltene[] Mischung von Leichtigkeit und Kraft, Eleganz und Größe, Majestät und Anmuth“.¹⁰⁵ Damit begegnet ein erstes Mal jene Polarität, die Schiller in seinem Essay *Ueber Anmuth und Würde* – ebenfalls zuerst in der *Neuen Thalia* erschienen – ins Anthropologische wenden wird. In der Vergil-Vorrede steht diese Polarität noch in klaren poetologischen Bezügen. Schiller votiert für eine Poetik der Hybridisierung, die auf Ausgleich, Mittellage und Temperierung der gegensätzlichen Stimmungsregister zielt:

Es ließe sich vielleicht sogar mit triftigen Gründen behaupten, daß für einen ernsthaften, gewichtigen, pathetischen Inhalt die reizende leichte Form, so wie, in einer bekannten Gattung des Komischen für den geringfügigen Inhalt die feyerliche Form, vorzuziehen sey.¹⁰⁶

Dieses formale Widerlager zum pathetischen Gehalt findet Schiller in der Form der achtzeiligen Stanze, für die er sich explizit auf Wielands *Oberon* und *Idris und Zenide* (1767) berufen kann¹⁰⁷ – beide mit dem Untertitel: *ein romantisches Heldengedicht in zwölf Ge-*

100 ROBERT (2011b, 171–180).

101 NA 15/1, 115.

102 NA 15/1, 117.

103 NA 15/1, 117.

104 Die Kallias-Briefe werden diesen Faden wieder aufnehmen; vgl. ROBERT (2007, 159–175), ROBERT (2011a, 389–405).

105 NA 15/1, 115.

106 NA 15/1, 115.

107 NA 15/1, 116.

lich zeichnet.¹¹² Dieser Schluss liegt nahe, zumal die *Aeneis* für Neuffer ein Lebensprojekt war, das er seit der Schulzeit verfolgte und 1816 abschloss.¹¹³ In der Vorrede der Gesamtübertragung von 1816 rekapituliert Neuffer die Genese des Projekts. Durch Stäudlin und Schubart angeregt, hatte er bereits 1791 in Wielands *Teutschem Merkur* seine *Proben einer neuen Uebersetzung der Aeneis* publiziert.¹¹⁴ Ausdrücklich erwähnt er in der Vorrede von 1816, dass „in Schillers Thalia die erste Hälfte des siebten Buchs“¹¹⁵ erschienen sei. Schiller habe späterhin von seinem Plan, die *Aeneis* in Stanzas zu verfassen, abgesehen („allein er gab in der Folge diese Meinung ganz auf“), und ihn, Neuffer, ermuntert, seinen ursprünglichen Plan einer Hexameterübersetzung weiterzuverfolgen. Zweifellos hätte Neuffer in diesem Zusammenhang einen eigenen Versuch in der Stanzasform erwähnt; allem Anschein nach kannten sich Neuffer und Schiller zum Zeitpunkt des Erscheinens des ersten Heftes der *Thalia* (1792) noch nicht. Erst im September 1793 wurde Schiller durch Hölderlin auf Neuffer aufmerksam gemacht.¹¹⁶ Die Art und Weise, wie Schiller sich nach Neuffers Stellung erkundigt, lässt jedenfalls kaum auf engere Bekanntschaft schließen.¹¹⁷ Erst im März/April 1794 lernte Schiller Neuffer, durch Conz oder Stäudlin vermittelt, kennen.

Kooperation und Koordination verlaufen also auch hier über persönliche Netzwerke. Das Gespräch, von dem Neuffer brieflich berichtete, kreiste um Fragen der Metrik. Schiller vertrat die Auffassung, die griechischen Silbenmaße „passen nicht für den Geist und die Töne unserer Sprache“¹¹⁸. Neuffer wird ihm hierin widersprochen haben; seine Übersetzungen aus dem siebten Buch der *Aeneis* folgen dem Metrum Vergils. Offenbar gehen sie auf eine Einladung zurück, die sich einem Brief Schillers an einen unbekanntes Adressaten vom 8.9.1794 entnehmen lässt. Hier ist von einer Begegnung im Frühjahr die Rede, auch davon, „Beyträge von Ihnen für die THALIA zu erhalten“¹¹⁹. Die Neuffer'schen Übertragungen erscheinen im Februar 1795 im sechsten Stück des Jahrgangs 1793. Im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* sollte noch Neuffers Gedicht *Mondscheingemälde*, in der folgenden Ausgabe (1797) ein *Sonnenuntergang im Walde. Nach einem Gewitter* publiziert werden. Damit war die Zusammenarbeit beendet.

V. Resümee und Ausblick – bewegliche Autorschaft. Schillers Herausgebertätigkeit für *Thalia* und *Neue Thalia* ist für die Frage nach Werkkonzepten und editorialen Aneignungsstrategien im Umfeld der Klassik von symptomatischem Wert. Das *Thalia*-Projekt wird für Schiller – in ganz wörtlichem Sinn – zu einer Werkstatt des Klassizismus, in der die prinzipielle Autorschaft dem Herausgeber, den Autoren jedoch nur eine ausführende Funktion zugewiesen wird. In den beiden exemplarischen Fällen – Hubers *Heimlichem*

112 PLANCK (1896), BERRESHEIM (1914, 106f.), BAUER (1931), KURZ (1997), PRIGNITZ (1996/1997, 439–440), PRIGNITZ (2011), SCHÄFER (1996/1997).

113 Vergils Aeneis im Versmaaß der Urschrift neu verdeutscht von Christian Ludwig Neuffer, Reutlingen 1816.

114 Juni-Heft, S. 170–180; Aen. 1, 305–417.

115 Vorrede VII.

116 KURSCHEIDT (2007, 21f.) identifiziert schlüssig Neuffer als Adressaten eines im DLA/Marbach erhaltenen Briefes, den Schiller am 8.9.1794 an einen unbekanntes Adressaten schickt.

117 NA 26, 334.

118 HÖLDERLIN (1986, 133).

119 KURSCHEIDT (2007, 17).

Gericht und den von Schiller begonnenen, von Neuffer u. a. fortgesetzten Vergil-Übertragungen – zeichnen sich Strukturen und Grenzen des Modells extensiver, ko-auktorialer Herausgeberschaft ab. Schiller eignet sich nicht nur die Werke anderer Autoren an, er entscheidet zugleich über Art und Reichweite ihres auktorialen Status: Teils wird Autorschaft invisibilisiert (Anonymität), teils relativiert, teils usurpiert. Der Herausgeber Schiller versteht sich nicht nur als Medium, sondern auch als *Urheber* fremder Autorschaft (Aspekt *Autorschaft und Autonomie*). Autoren wie Huber, Neuffer, Conz oder auch Hölderlin sind Ko-Operateure und Zulieferer einer Klassik-Offensive, als deren auktorialer Initiator immer nur Schiller selbst figurieren kann. Mit seinen Vergil-Übersetzungen in *ottaverime* prägt Schiller ein exklusives, auf dem umkämpften Klassik-Markt sichtbares, auf neue Publikumsschichten berechnetes Modell, dessen sofortiger Erfolg durch die anonyme Fortsetzung im eigenen Periodikum unterstrichen wird.

Die Mitarbeit Neuffers zeigt die Grenzen des Modells: Wie Neuffers Bericht gegenüber Hölderlin nahelegt, müssen sich die Gespräche mit Schiller sofort auf diesen Punkt der Vergil-Übertragung und der Metrik bezogen haben. Offenbar konnte Schiller Neuffer nicht für sein ‚Format‘ gewinnen; Neuffer setzte sich mit seiner metrischen Übersetzung (in Hexametern) durch, die den Abstand gegenüber der Folge der Stanzen-Übertragungen markierte. Hinzu kam die Priorität der Neuffer'schen Übersetzung, die – wie gesagt – bereits 1791 in Wielands *Teutschem Merkur* erschienen war – ebenso wie Blumauers *Travestirte Aeneis*.¹²⁰ War also Schillers Vorstoß nicht nur durch Wieland und Blumauer, sondern auch durch Neuffer motiviert? Unter den Proben, die Neuffer bei Wieland hatte drucken lassen, befand sich immerhin auch ein Auszug aus dem vierten Buch der *Aeneis* (VV. 296–392; *Teutscher Merkur*, S. 176–178). Offenkundig sollte Neuffer als Sub-Autor in die Werkstatt des *Thalia*-Herausgebers eingegliedert und der Schiller'schen *trademark* untergeordnet werden – ohne Erfolg. Neuffer blieb bei seiner Linie: In einer weiteren Probe, die 1805 im *Neuen Teutschen Merkur* erscheint, ist von Schillers Formexperimenten gar nicht mehr die Rede.

Dieselbe Dialektik von editorialer Aneignung und auktorialer Usurpation zeigt sich im Falle von Hubers *Heimlichem Gericht*. Die polemische Wende gegen Huber, der sich durch Publikation seines Dramas unter eigenem Namen dieser editorialen Appropriationsstrategie entzieht, spiegelt ex negativo das Programm usurpierter Autorschaft. Die Mitarbeiter und Ko-Autoren besitzen für Schiller nur relative Autonomie. Sie sind ausführende Organe, die Anregungen und Impulse des Herausgebers exekutieren. Wo das Modell auf Widerstände stößt – wie bei Neuffers metrischer Übersetzung oder Hubers eigenverantwortlicher Publikation des *Heimlichen Gerichtes* –, werden Sanktionen in Form von Kritik und Polemik verhängt, in jedem Fall wird die Ko- bzw. Sub-Autorschaft beendet. Dass Schiller seine Zeitschriftenprojekte unter den eigenen „vermischten Schriften“ subsumieren wollte, kann angesichts dieser Diagnose nicht länger überraschen.

120 *Teutsches Museum*, 1783, 3. Viertelj., S. 266–278.

Literaturverzeichnis

- AISCHYLOS (1792, 52–93): Prometheus in Fesseln. Deutsche Nachdichtung und Kommentar von Achtsnicht. In: Neue Thalia, Bd. 2, Viertes Stück.
- ALT, Peter-André (2000): Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, 2 Bde., München.
- AMMON, Frieder von (2005): Ungastliche Gaben. Die „Xenien“ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart, Tübingen.
- BARNER, Wilfried (1993, 62–80): Anachronistische Klassizität. Zu Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: W. Voßkamp (Hrsg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposion 1990, Stuttgart, Weimar.
- BAUER, Willy (1931): Christian Ludwig Neuffer, Heidelberg.
- BERRSHEIM, Fritz (1914): Schiller als Herausgeber der Rheinischen Thalia, Thalia und Neuen Thalia, und seine Mitarbeiter, Breslau.
- BINDER, Hermann (1950, 101–128): Schiller und Vergil. In: DVjs 24.
- BIRKNER, Nina (2007, 59–82): ‚Mercantilische Politik‘ plus ‚schriftstellerischer Point d’honneur‘. Schiller und die Bühne: Theaterpraxis, Periodika, Medialisierungskonzepte. In: R. Heitz, R. Krebs (Hrsg.): Schiller Publiciste. Schiller als Publizist, Bern.
- BORGARDS, Roland (2013, 101–111): ‚(Die Fortsetzung folgt)‘. Fragment und Serie in Schillers *Geisterseher*. In: J. Robert (Hrsg.): *Ein Aggregat von Bruchstücken* – Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers, Würzburg.
- DARRAS, Gilles (2007, 161–176): La *Rheinische Thalia*, un manifeste de l’anthropologie littéraire – Ambitions et réalisations. In: R. Heitz, R. Krebs (Hrsg.): Schiller Publiciste. Schiller als Publizist, Bern.
- EHRMANN, Daniel (2014, 30–38): „unser gemeinschaftliches Werk“. Zu anonymer und kollektiver Autorschaft in den „Propyläen“. In: Goethe-Jahrbuch 131.
- ESLEBEN, Jörg (2006, 388–406): Konstruktionen indischer Sichtweisen in der Rezeption von Kālidāsas *Śakuntalā* im Deutschland des späten achtzehnten Jahrhunderts. In: H.-J. Lüsebrink (Hrsg.): Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt, Göttingen.
- EURIPIDES (1789, 3–41): Die Phönizierinnen, übers. v. Friedrich Schiller. In: Thalia, Bd. 2, Heft 8.
- (1789, 1–58): Iphigenie in Aulis. Erster Teil. In: Thalia, Bd. 2, Heft 6.
- (1789, 1–69): Iphigenie in Aulis. Fortsetzung. In: Thalia, Bd. 2, Heft 7.
- FAULSTICH, Werner (2002): Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830), Göttingen.
- FISCHARTH, Gustav (2005, 31–38): „Was den Besten gefällt, in Jedermanns Händen“. Friedrich Schiller und seine Zeitschrift „Die Horen“. In: Die Horen 50, Heft 220.
- FORSTER, Georg (1790, 91–109): Die Kunst und das Zeitalter. In: Thalia, Bd. 3, Heft 9.
- (1790, 83–94): Ueber die Humanität des Künstlers. In: Thalia, Bd. 3, Heft 11.
- FÜSSEL, Stephan (1991): Schiller und seine Verleger, Frankfurt a. M., Leipzig.
- (1999): Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit, Berlin.
- GOSENS, Peter (2011): Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert, Stuttgart.
- GRAPPIN, Pierre (Hrsg.) (1982): L’Allemagne des Lumières. Périodiques, correspondances, témoignages, Paris.
- GRIMBERG, Michel (2007, 177–194): La revue de Friedrich Schiller *Neue Thalia* (1792–1795). In: R. Heitz, R. Krebs (Hrsg.): Schiller Publiciste. Schiller als Publizist, Bern.
- GROSS, Michael (1994): Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik, Hildesheim u. a.
- GÜNTHER, Friederike, Jörg ROBERT (Hrsg.) (2012): *Poetik des Wilden*. FS für Wolfgang Riedel, Würzburg.
- GUTHKE, Karl S. (1998, 844–871): Zwischen „Wilden“ in Übersee und „Barbaren“ in Europa. Schillers Ethno-Anthropologie. In: P. Schulz, R. L. Fetz, R. Hagenbüchle (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, Bd. 2, Berlin, New York.

- MARTUS, Steffen (2007): *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York.
- (2011, 169–188): Schillers *Werkpolitik*. In: *JbDSG* 55.
- MCCARTHY, John A. (1999, 176–190): *Literarisch-kulturelle Zeitschriften*. In: E. Fischer, W. Haefs, Y.-G. Mix (Hrsg.): *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700–1800*, München.
- MISCH, Manfred (1998, 743–757): *Schillers Zeitschriften*. In: H. Koopmann (Hrsg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart.
- (2007, 23–41): *Gesetzgeber, Richter und publizistischer Strategie – Schiller als Literaturkritiker*. In: R. Heitz, R. Krebs (Hrsg.): *Schiller Publiciste. Schiller als Publizist*, Bern.
- MÖSER, Justus (1786, 375–391): *Kurze Nachricht von den Westphälischen Freigerichten*. In: *Berliner Monatsschrift*. November.
- NEUFFER, Christian Ludwig, VERGILIUS MARO, Publius (1816): *Virgils Aeneis im Versmaaß der Urschrift neu verdeutscht*, Reutlingen.
- NUTT-KOFOTH, Rüdiger (2010, 145–157): *Schillers Zeitschriften als Herausgeber-Werke und ihre ‚materiale‘ Repräsentation in der Edition*. In: M. Schubert (Hrsg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin, New York.
- (2004, 3–19): *Text lesen – Text sehen. Edition und Typographie*. In: *DVjs* 78.
- PLANCK, Ernst (1896): *Die Lyriker des schwäbischen Klassizismus: Stäudlin, Conz, Neuffer, Hölderlins Jugenddichtung*, Stuttgart.
- PLATON (1792, 170–228): *Das Gastmahl von Plato oder Gespräch über die Liebe. Teil 1, üb. v. Anonymus (Friedrich Immanuel Niethammer)*. In: *Neue Thalia*, Bd. 2, Fünftes Stück.
- (1792, 324–386): *Das Gastmahl von Plato. Beschluß, übers. v. Anonymus (Friedrich Immanuel Niethammer)*. In: *Neue Thalia*, Bd. 2, Sechstes Stück.
- POSTMA, Heiko (2010): *„Die Fortsetzung folgt...“: Friedrich Schiller (1759–1805) und sein Roman „Der Geisterseher“*, Hannover.
- PRIGNITZ, Christoph (2011, 109–159): *Der Bürger als Dichter – Christian Ludwig Neuffer*. In: Ders., Sebastian Prignitz (Hrsg.): *Dichter auf dem Weg ins Unpolitische. Von der alten zur neuen Komödie – Aristophanes und Menander*, Bonn.
- PRIGNITZ, Christoph (1996/1997, 439–440): *Zu einem Brief Neuffers an Hölderlin*. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 30.
- RAABE, Paul (2006, 198–212): *„Die Horen“*. Schillers *Zeitschriften-Projekt im klassischen Weimar*. In: *Die Horen* 51, Heft 222.
- (1958–1960, 152–171): *Schiller und die Typographie der Klassik*. In: *Imprimatur*, N. F. 2.
- RADEMACHER, Marie (2014, 97–109): *„Ihr sollt heut alle nicht erfahren, was es gewesen ist“*. Die erste Lieferung von Schillers *Geisterseher* in der *Thalia*. In: C. Zelle, N. Kaminski, N. Ramtke (Hrsg.): *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur*, Hannover.
- REIFF, Arno (1959): *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Köln.
- REUSS, Roland (Hrsg.) (2006): *TEXTkritische Beiträge 11: Edition und Typographie*, Frankfurt a. M., Basel.
- RIEDEL, Wolfgang, Walter MÜLLER-SEIDEL (Hrsg.) (2002): *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, Würzburg.
- ROBERT, Jörg (2007, 159–175): *Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen*. In: G. Bollenbeck, L. Ehrlich (Hrsg.): *Friedrich Schiller – Der unterschätzte Theoretiker*, Köln u. a.
- (2011a, 165–180): *Klassizität in der Modernität – Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik*. In: C. Burtscher, M. Hien (Hrsg.): *Schiller im philosophischen Kontext*, Würzburg.
- (2011b): *Vor der Klassik – Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin, Boston.

- (Hrsg.) (2013): *Ein Aggregat von Bruchstücken* – Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers, Würzburg.
- (2013, 201–215): „Rettung des Virgils“. Nachahmungspoetik und Paragone in Lessings „Laokoon“. In: J. Robert, F. Vollhardt (Hrsg.): *Unordentliche Collectanea – Lessings „Laokoon“ zwischen anti-quarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Berlin, Boston.
- (2016, im Druck): „Die Kunst, o Mensch, hast du allein“. Kunstreligion und Autonomie in Schillers Gedicht „Die Künstler“. In: F. von Ammon, C. Remi, G. Stiening (Hrsg.): *Literatur und praktische Vernunft. Festschrift für Friedrich Vollhardt*, Berlin, Boston.
- RÜDIGER, Horst (Hrsg.) (1944): *Goethe und Schillers Übertragungen antiker Dichtungen*, München.
- SCHÄFER, Volker (1996/1997, 381–418): Ein Briefkonvolut in Tübingen aus Neuffers Nachlaß. Neue Dokumente zu Magenu, Neuffer und Rosine Stäudlin. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 30.
- SCHILLER, FRIEDRICH (1943 ff.): *Schillers Werke. NA*, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Liselotte Blumenthal, Benno von Wiese, hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers, Siegfried Seidel, (ab 1993) v. Norbert Oellers, Weimar.
- SCHINGS, Hans-Jürgen (1996): *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübingen.
- SCHMIDT, Ernst A. (2008, 49–67): *Schillers römische ‚Tragödien‘*. In: P. Chiarini, W. Hinderer (Hrsg.): *Schiller und die Antike*, Würzburg.
- SCHMIDT-FUNKE, Julia A. (2006, 13–28): *Schiller als Zeitschriftenherausgeber*. In: K. Manger (Hrsg.): *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, Heidelberg.
- SCHUBERT, Werner (1990, 191–212): *Schillers Übersetzung des „Sturms auf dem Tyrrhener Meer“ (Vergil, Aen. 1, 34–156)*. In: A. Aurnhammer, K. Manger, F. Strack (Hrsg.): *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen.
- SCHULZ, [?] (1805, 4f.): L. F. Huber. Churbairischer Landesdirectionsrath. In: *Abend-Zeitung: auf das Jahr 1805*, 4 (12.1.1805).
- SPOERHASE, Carlos (2007, 276–344): *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*. In: *Scientia Poetica* 11.
- SPRINGER, Mirjam (2013, 73–100): *Allegorien im Guckkasten. Zu Schillers Seestücken*. In: J. Robert (Hrsg.) (2013): *Ein Aggregat von Bruchstücken* – Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers, Würzburg.
- SPRINGER, Mirjam (2000): *„Legierungen aus Zinn und Blei“*. *Schillers Dramatische Fragmente*, Frankfurt a. M. u. a.
- STOCKINGER, Claudia (2006, 482–503): *Der Leser als Freund. Schillers Medienexperiment „Dom Carlos“*. In: *ZfGerm* 16.
- STRACK, Friedrich (2001, 122–150): *Von Goethe und Schiller verkannt und gegängelt? Hölderlins Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, N. F. Tübingen.
- VON UNGERN-STERNBERG, Wolfgang (1976, 72–98): *Schriftstelleremanzipation und Buchkultur im 18. Jahrhundert*. In: *JIG* 8, 1.
- VERGIL (1792, 298–323): *Die Seefahrt von Troja nach Carthago. Im dritten Buch der Aeneide*, üb. v. Unbekannt. In: *Neue Thalia*, Bd. 2, Sechstes Stück.
- VERGIL (1793, 227–253): *Das Siebende Buch der Aeneide*, übers. v. [Christian Ludwig] Neuffer. [V. 1–285]. In: *Neue Thalia*, Bd. 4, Des Sechsten und letzten Stücks.
- VOGT-SPIRA, Gregor (2002, 323–344): *Warum Vergil statt Homer? Der frühneuzeitliche Vorzugsstreit zwischen Homer und Vergil im Spannungsfeld von Autorität und Historisierung*. In: *Poetica* 34.
- VOLKE, Werner (Hrsg.) (1999): *„Warlich ein herrlicher Mann...“*. *Gotthold Friedrich Stäudlin. Lebensdokumente und Briefe*, Stuttgart.
- WEBER, Peter (1987, 451–463): *Schillers „Horen“ – ein zeitgeschichtliches Journal? Aspekte publizistischer Strategien im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: H. Brand (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*, Berlin, Weimar.

Abstract

Der Artikel widmet sich Schiller als Herausgeber der *Thalia* und der *Neuen Thalia*. In zwei Fallstudien – Ludwig Ferdinand Hubers *Das heimliche Gericht* (*Thalia*, 1788/90) und Schillers Übertragung des zweiten und vierten Buches von Vergils *Aeneis* (*Neue Thalia*, 1792/93) – werden Strategien editorialer Aneignung erkennbar, die erklären können, warum Schiller die *Thalia* insgesamt als Bestandteil seiner *Vermischten Schriften* verstanden wissen wollte. Autorschaft im engeren Sinne wird dabei nur dem Herausgeber selbst zugestanden, während die Texte der Beiträger der editorialen Gesamtstrategie untergeordnet werden. Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft sind somit kennzeichnend für Schillers Journalpoetik.

Following two case studies – Ludwig Ferdinand Huber's *Das Heimliche Gericht* (*The secret judgment*, 1788/1790) and Friedrich Schiller's translation of book II and IV of Virgil's *Aeneid* (1792/93) – the article focuses on Schiller as editor of the journals *Thalia* and *New Thalia*. Tracing editorial strategies in these journals it becomes clear why Schiller considered *Thalia* as part of his *Miscellaneous writings*. Autonomous authorship – in a strict sense – is reserved for the editor himself whereas the other collaborators must merge into his overall editorial strategy. Editorial appropriation and usurpation turn out to be defining characteristics of Schiller's authorship.

Keywords: Autorschaft, Editionen, Ferdinand Huber, Friedrich Schiller, „Thalia“, Vergil

DOI: 10.3726/92156_108

Anschrift der Verfasser: Dr. Astrid Dröse, Prof. Dr. Jörg Robert, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen, <astrid.droese@uni-tuebingen.de>, <joerg.robert@uni-tuebingen.de>