

Sabine Brenner
»Das Rheinland aus dem
Dornröschenschlaf wecken!«

Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf
Archiv · Bibliothek · Museum
Herausgegeben von Joseph A. Kruse

Band 10

Sabine Brenner

*»Das Rheinland aus dem
Dornröschenschlaf wecken!«*

Zum Profil der Kulturzeitschrift

Die Rheinlande (1900 – 1922)

Grupello Verlag

Das Auge liest mit – schöne Bücher für kluge Leser
Besuchen Sie uns im Internet unter: www.grupello.de
Hier finden Sie Leseproben zu allen unseren Büchern, Veranstaltungshinweise und Besprechungen. E-Mail: grupello@grupello.de

Sabine Brenner, Studium der Germanistik und Medienwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der University of Wales Aberystwyth; 1999–2001 Projektbetreuung einer Datenbank zur rheinischen Literatur- und Kulturgeschichte 1871–1925 im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Sie ist dort seit 2001 wissenschaftliche Mitarbeiterin und promovierte 2003 mit der vorliegenden Arbeit.

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gertrude Cegl-Kaufmann
Zweitgutachter: Prof. Dr. Joseph A. Kruse
Datum der mündlichen Prüfung: 31. 7. 2003

D 61

Verlag und Autorin danken
dem Landschaftsverband Rheinland
für die freundliche Unterstützung.

1. Auflage 2004

© by Grupello Verlag
Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf
Tel.: 0211–498 10 10 · Fax: 0211–498 01 83
Druck: Müller · Satz & Repro, Grevenbroich
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89978-022-1

INHALT

Vorwort	8
1. Einleitung	9
2. Theoretische und methodische Grundlagen	15
2.1 Stammesbiologische Ansätze und ihre Konsequenzen für die regionale Literaturgeschichtsforschung	15
Exempel: Walther Lindens Literaturgeschichte <i>Deutsche Dichtung am Rhein</i>	28
2.2 Die Wiederentdeckung der Region im Zeichen von Europa. Zum theoretischen und methodischen Konzept der Kulturraumforschung	35
Exempel: Bernd Kortländer (Hrsg.): <i>Literatur von nebenan 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen</i>	44
2.3 Der <i>Cultural turn</i> in den Geisteswissenschaften. Jüngste Forschungsansätze und ihre Auswirkungen auf die regionale Literaturgeschichtsschreibung	48
Exempel: <i>Datenbankprojekt zur rheinischen Literatur und Kultur (1871–1925)</i>	60
3. Die Kulturzeitschrift <i>Die Rheinlande</i>	67
3.1 Quellenlage	67
3.2 Forschungsstand	
3.2.1 Wilhelm Schäfer	72
3.2.2 Die Zeitschrift <i>Die Rheinlande</i>	81

3.3	Erste Phase (1900–1904): Offener Kulturbegriff	86			
3.3.1	»Wir ungereimten Rheinländer wollen es wieder richtig machen.« Die Zeitschriftengründung	86			
3.3.2	Die Auseinandersetzung mit dem Jugendstil am Beispiel der Darmstädter Ausstellung auf der Mathildenhöhe 1901	93			
3.3.3	Alfons Paquet als erster Redaktionsassistent der Zeitschrift	102			
3.4	Zweite Phase (1904–1914) Institutionalisierung und Kanalisierung	114			
3.4.1	»Wir wollen Schaffenden und Genießenden in gleichem Maße dienen.« Die Verbandsgründung	114			
3.4.1.1	Ausstellungen	117			
3.4.1.2	Jahresgaben	129			
3.4.1.3	Frühlingsfeste	138			
3.4.2	<i>Der Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter</i>	146			
3.4.3	»Freilich ist mir die Mitarbeit [...] ein mehr ideales Vergnügen.« Hermann Hesse und die Zeitschrift <i>Die Rheinlande</i>	159			
3.5	Dritte Phase (1914–1918) Nationalistische Tendenzen	169			
3.5.1	»Ein Vaterland darf wohl unser Blut wert sein.« Der Erste Weltkrieg	169			
3.5.2	Die Rezensionstätigkeit von Lisbeth Schäfer	177			
3.6	Vierte Phase (1918–1922) Der Niedergang	184			
			3.6.1	»Kleinmütige, begrabt ihr Deutschland mit Leichenbittermienen? Es lebt trotz aller Feinde und trotz Euch!« Die Zeitschrift nach dem Ersten Weltkrieg	184
			3.6.3	Ausblick: Wiederbelebungsversuche der Zeitschrift nach 1922	199
			4.	Resümee	202
			5.	Anhang	205
			5.1	Titel- und Untertitelverzeichnis <i>Die Rheinlande</i>	206
			5.2	Chronik des <i>Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein</i>	212
			5.3	Satzung des <i>Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein</i>	218
			5.4	Satzungen zum <i>Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter</i>	223
			5.5	Quellen- und Literaturverzeichnis	225
			5.6	Personen- und Institutionenregister	235
				Danksagung	238

VORWORT

Was noch vor einiger Zeit eher vernachlässigt wurde, nämlich die Wertschätzung der wissenschaftlichen Literatur- und Kulturgeschichte einer Region in einem Gesamtkontext, hat sich in der jüngsten Vergangenheit zu einem erfolgreichen Zweig der kulturwissenschaftlichen Forschung entwickelt. Von dieser Bewegung profitiert auch das oft im Zwielicht politischer Auseinandersetzungen stehende Rheinland mit seinen so verschiedenen Traditionsströmen von Mißachtung bis zu einer unkontrollierten Bewunderung.

Die Sammeltradition der ehemaligen Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf, deren neuere Handschriftenabteilung im 1970 gegründeten Heinrich-Heine-Institut aufgegangen ist, hat sich diesen Aufgaben seit langem verpflichtet gefühlt. Zwischen 1900 und 1922 erlangte die Düsseldorfer Zeitschrift *Die Rheinlande* eine große kulturelle Bedeutung für das Selbstverständnis der Region. Sie versammelte bildende Künstler und Schriftsteller wie Peter Behrens, Hermann Hesse, Robert Walser und Alfons Paquet. Die vorliegende Untersuchung von Sabine Brenner arbeitet das Profil der in der Forschung bisher kaum berücksichtigten Kulturzeitschrift heraus. Dabei stützt sie sich auf Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Schriftstellers Wilhelm Schäfer, das zu den Beständen des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf gehört.

Sabine Brenner zeichnet auf prägnante Weise die Geschichte dieses Publikationsorgans nach, indem sie dessen Blüte im Zeichen einer europäisch orientierten Perspektive auf das Rheinland vor dem Ersten Weltkrieg mit dem späteren Absinken des Mediums in nationalistisch-revanchistische Positionen konfrontiert. Mit dieser Arbeit wird eine Forschungslücke zur Einschätzung der kulturellen Identität der Region geschlossen. Die nicht nur akribischen, sondern auch fundierten Ergebnisse der Untersuchung zeigen, wie sich ideologische und kulturhistorisch scheinbar regionalistische Entwicklungen als paradigmatisch für die Genese nationaler und europäischer Zusammenhänge in einer Zeitschrift und in der Person ihres Herausgebers bündeln. Sabine Brenner hat eine innovative und tragfähige Modellanalyse zur Erforschung der Moderne im Rheinland vorgelegt und damit einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur der Region geleistet.

Prof. Dr. Joseph A. Kruse

Prof. Dr. Gertrude Cepl-Kaufmann

1. EINLEITUNG

Gibt es eine spezifisch »rheinische« Kultur, und wenn ja, was macht sie aus? Dieser grundsätzlichen Frage nach dem Selbstverständnis der Region geht die vorliegende Arbeit nach. In der Literatur wird die magische Vokabel »rheinisch« insbesondere an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit neuen Inhalten gefüllt: Die tradierten Mythen, Zeichen und Ideen, der »Vater Rhein«, die Auseinandersetzung mit dem »Erbfeind« Frankreich, all das erhält eine neue Färbung. Deshalb bietet sich eben jener Geschichtszeitraum am Anfang des 20. Jahrhunderts mit seinen sozialen und kulturellen Implikationen als Untersuchungsfeld an.

Vor allem Zeitschriften reagieren seismographisch auf diese Umbruchstimmung. Sie spiegeln unmittelbar die jeweiligen Auseinandersetzungen um die Dominanz künstlerischer und literarischer Stile, das heißt, sie bilden den kulturellen Diskurs ihrer Zeit ab. Gleichzeitig sind sie aber auch maßgeblich an der Ausprägung der literarischen und künstlerischen Epochen beteiligt. Dies zeigt sich nicht zuletzt im Bemühen dieses Mediums um Einfluß in der Region. Um 1900 wird in Düsseldorf die Zeitschrift *Die Rheinlande* gegründet, die einen hohen Stellenwert in »ihrer« Region erlangt. Die diachronen kulturellen Entwicklungen der Zeit zwischen 1900 und 1922, dem Erscheinungszeitraum der *Rheinlande*, werden in dieser Zeitschrift aufgenommen und widergespiegelt. Durch ihre breite Öffnung für Literatur, Theater, bildende Kunst, Architektur, Kunstgewerbe und Musik schafft die Zeitschrift gleichzeitig neue Identifikationsangebote für das kollektive Bewußtsein. Aufgrund dieser öffentlichkeitswirksamen und meinungs(ab)bildenden Faktoren soll das »rheinische« Profil der Kulturzeitschrift herausgearbeitet werden.

Allerdings wird dabei kein Schleier der kollektivistischen Mystifikation über die »rheinische« Identität gelegt, um diese auf einen »metaphysischen Kern, genannt ›Volksseele‹¹ zurückzuführen. »Rheinisches« ist oftmals ein ideologisches Konstrukt, zu dessen Mythenbildung an dieser Stelle nicht beigetragen werden soll. Tatsächlich kann es jedoch nur in konkreten Funktionszusammenhängen existieren. Daher ist es notwendig, sich in einem ersten Schritt deutlich von den beiden Gründervätern einer stammheitlichen – und damit implizit

1 Aleida Assmann: *Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht*. In: Rolf Lindner (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Regionalen. Über neue Formen der kulturellen Identität*. Frankfurt a. M. / New York 1994, S. 13-36, hier: S. 13.

»regionalen« bzw. »territorialen« – Literaturgeschichtsschreibung abzugrenzen. August Sauer und sein akademischer Schüler Josef Nadler errichten das Gebäude der nationalen Literaturgeschichte auf dem Fundament einer regionalen Literaturgeschichte der Stämme und Landschaften. Sie benutzen die vermeintliche »Verwurzelung« der Autoren im Volkstum als normatives Selektionskriterium, um auf künstliche Weise die Homogenität einer überlieferten Textlandschaft herzustellen. Die Entwicklung ihrer ethnozentristischen und faschistischen Denkschemata soll in Kapitel 2.1 kritisch nachgezeichnet und in den Kontext der fachspezifischen Traditionen der Germanistik eingebettet werden. Hierzu dient in erster Linie Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, die in vielfacher Auflage gedruckt worden ist. Erstmals ist Nadlers Werk 1911 erschienen, und sogar nach dem Zweiten Weltkrieg ist seine Literaturgeschichte als einbändige Ausgabe wieder aufgelegt worden.

Selbstverständlich ist weder Sauer noch Nadlers Ansatz für den heutigen Forschungsdiskurs tragbar. Ihr stammesbiologisches Instrumentarium und ihre völkisch-rassistischen Termini erweisen sich jedoch in den Jahren zwischen 1910 und 1950 als besonders wirkungsmächtig. In dieser Zeit legen zahlreiche Forscher Einzeluntersuchungen zu den »Stämmen« und »Landschaften« vor, so auch Walther Linden mit seiner Literaturgeschichte *Deutsche Dichtung am Rhein* (1944). Welche stereotypen Vorstellungen über das »Wesen« des »Rheinländers« Linden seiner Darstellung zugrunde legt, soll dabei ebenso untersucht werden wie die daraus resultierenden literarästhetischen Positionen. Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre setzt sich die Germanistik verstärkt mit ihren eigenen fachspezifischen Traditionen auseinander und dekvuiert in diesem Kontext auch die völkisch-rassistischen Denkschemata der stammesbiologischen Literaturgeschichtsschreibung. Im Zuge dieser ideologiekritischen Aufarbeitung wird aber nicht nur der stammesbiologische Ansatz zu Recht ins wissenschaftliche Abseits gedrängt, vielmehr legt sich gleichsam und nahezu unweigerlich über die regionale Sichtweise als solche ein Tabu.

Erst in Zeiten der allgegenwärtigen Europäisierungsbestrebungen rücken wieder Fragen nach der kulturellen Prägung der Region(en) in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Diese Wiederentdeckung im Zeichen von Europa soll in Kapitel 2.2 skizziert werden. Dabei wird die Region nicht zufällig als Untersuchungsgegenstand gewählt. Der Rückgriff auf regionale Traditionen soll einen identifikationsstiftenden Bezugsrahmen liefern und nationalstaatlichem Denken vorbeugen. Vor diesem Hintergrund rufen Forscherinnen und Forscher z. B. 1989 den *Arbeitskreis zur Erforschung der Moderne im Rheinland* ins Leben, um sich interdisziplinär der »Kulturraumforschung« zu widmen. Die wissenschaftlichen Grundaxiome der »Kulturraumfor-

schung« unterscheiden sich deutlich von dem Instrumentarium der stammesbiologischen Literaturgeschichtsschreibung nach Sauer und Nadler. Ein überschaubares und damit auch beobachtbares Territorium dient der »Kulturraumforschung« als Ausgangspunkt, um »literarisches Leben« in einem Mikrokosmos analysieren zu können. Die Literatur einer Region wird in diesem Kontext als verkleinertes Modell der »Literaturgesellschaft«, als Form geschichtlichen Handelns und als gesellschaftliches Subsystem interpretiert. Die multikausalen Wechselwirkungen in einer Region erhellt die »Kulturraumforschung«, indem sie sowohl kulturgeschichtliche als auch soziologische Methoden fruchtbringend einsetzt. Vorbildhafte Modellanalysen haben unter anderem Renate von Heydebrand, Norbert Mecklenburg und Norbert Oellers vorgelegt. Ihre Forschungsleistungen finden daher in der vorliegenden Arbeit besondere Beachtung. Die »Kulturraumforschung« konstruiert also keine wie auch immer geartete »Wesenheit der Stämme«. Vielmehr wendet sie sich den konkreten Funktionszusammenhängen von Literatur in der Region zu. Dieser Paradigmenwechsel schlägt sich auch in metasprachlicher Hinsicht nieder: In der »Kulturraumforschung« ist nicht mehr von »rheinischer Literatur«, sondern von »Literatur aus dem Rheinland« die Rede. Ein von Bernd Kortländer herausgegebener Band trägt beispielsweise den Titel *Literatur von nebenan 1900–1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Der simplifizierende, aber eingängigere Titel »Rheinische Autoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts« wird vermieden, um nicht mit einer – wie auch immer gearteten – »rheinischen Wesenheit« zu operieren. Vielmehr möchte Kortländer zu einer Entideologisierung der regionalen Literaturforschung beitragen und betrachtet sowohl den Untersuchungszeitraum (1900–1945) als auch den geographischen Rahmen (NRW) als pragmatische Festlegungen (vgl. Kapitel 2.2).

Die jüngsten Impulse erhält die regionale Literaturgeschichtsschreibung aus der Neupositionierung des Kulturbegriffs. Im Zuge des *Cultural turn* in den Geisteswissenschaften ist an die Stelle eines homogenen Kulturbegriffs ein Verständnis von »Kultur« als Austausch- und Aneignungsprozeß, der von Gruppenstrategien, Machtverhältnissen und Hierarchien beeinflusst wird, getreten. Im jüngsten Forschungsdiskurs erweisen sich daher Fragestellungen wie: »Gibt es »rheinische« Autoren?« als zu einseitig. Eine solche Herangehensweise ließe insbesondere die historische Dimension (»Wann gab es rheinische Autoren?«), die Veränderbarkeit der kulturellen Identität (»Unter welchen soziokulturellen Bedingungen gab es rheinische Autoren?«) sowie die Eigen- und Fremdzuschreibung (»Gegen wen grenzten sich die rheinischen Autoren ab?«) außer Acht. In diesem Kontext werden in erster Linie Fragen nach der Konstruktion des »Rheinischen« durch

die beteiligten Protagonisten – zu denen in nicht geringem Maße auch die Schriftsteller als Kulturschaffende zählen – relevant. Diese neuen, konstruktivistischen Interpretationsmodi sollen in Kapitel 2.3 kritisch beleuchtet werden. Abgeleitet von der *invention of tradition*, die Eric Hobsbawm für die Nationalentwicklung nachgezeichnet hat, eröffnet sich damit auch der Regionalliteraturforschung ein Feld zur Vermessung und Kartographierung symbolischer Räume durch Mythen, Zeichen und Erinnerungspunkte. Das methodische Instrumentarium hierfür kann, so die Anregung dieser Arbeit, aus der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung hergeleitet werden: Basierend auf den Forschungen von Maurice Halbwachs, Pierre Nora und Aleida Assmann sollen in Kapitel 2.3 zukunftsweisende Direktiven für die Regionalliteraturforschung entwickelt werden. Als Exempel für die Umsetzung der neuen theoretischen und methodischen Grundlagen wird das *Datenbankprojekt zur rheinischen Literatur und Kultur (1871–1925)* vorgestellt. Die Datenbank soll eine Verbindung zwischen Nutzer und Archiv via »Datenautobahn« herstellen und damit die Überführung von Teilen des »Speichergedächtnisses« in das aktuelle »Funktionsgedächtnis« erleichtern. Aber nicht nur für das *Datenbankprojekt*, sondern auch für die vorliegende Untersuchung erweist sich die Auswertung von Archivalien als besonders relevant.

Um das Profil der Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* herausarbeiten zu können, reicht es nicht aus, lediglich die gedruckten Quellen – und das hieße in erster Linie die Zeitschrift selbst – zu Rate zu ziehen. Damit würden Einblicke in interne Kommunikationsstrukturen verwehrt bleiben, die sehr aufschlußreich sind. Zum Beispiel konnte erst durch das Studium ungedruckter Quellen ermittelt werden, welche kulturellen Distinktionsprozesse die Zeitschriftengründung bedingt haben, mit welchen Argumenten interne Auseinandersetzungen über die Programmatik der Zeitschrift geführt worden sind und mit welcher Begründung Zeitschriftenbeiträge gekürzt bzw. gar nicht erst angenommen wurden. Daher beginnt das Analysekapitel *Die Kulturzeitschrift »Die Rheinlande«* mit einem systematischen Überblick über die Quellenlage. Als Herausgeber der Zeitschrift und Schriftführer des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* hat der Schriftsteller Wilhelm Schäfer beide Projekte entscheidend beeinflusst. Deshalb analysiert die vorliegende Untersuchung in zentraler Weise die von ihm in der Zeitschrift vertretenen und geförderten literarästhetischen Positionen. Vor diesem Hintergrund erscheint es notwendig, den Forschungsstand zu Wilhelm Schäfer ebenso wie den Forschungsstand zur Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* aufzuarbeiten. Festzuhalten ist jedoch schon an dieser Stelle, ohne dem Kapitel 3.2 vorgreifen zu wollen, daß die Zeitschrift *Die Rheinlande* im Gegensatz zur umstrittenen Figur Wilhelm Schäfers kaum Resonanz in der Forschung hervor-

gerufen hat. Woran kann dies liegen? Sicherlich nicht daran, daß es sich bei der Zeitschrift um einen uninteressanten Forschungsgegenstand handelt. Schließlich hat *Die Rheinlande* 22 Jahre lang die kulturellen Muster der Region geprägt. Sie versammelt neben so unterschiedlichen Künstlern wie Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich und Theodor Rocholl auch zahlreiche Schriftsteller wie Hermann Hesse, Robert Walser, Otto Doderer und Alfons Paquet. Vermutlich aber hat gerade diese divergierende und fast schon unüberschaubare Vielfalt der Beiträge (ca. 16.000) und Beiträger (ca. 1.500) dazu geführt, daß die Zeitschrift noch nicht eingehend analysiert worden ist. Diese Forschungslücke möchte die vorliegende Untersuchung schließen. Um das in der Zeitschrift entfaltete kulturelle Panorama übersichtlich zu bündeln, ist die Geschichte der Zeitschrift *Die Rheinlande* in vier Phasen eingeteilt worden: *Offener Kulturbegriff (1900–1904)*, *Institutionalisierung und Kanalisierung (1904–1914)*, *Nationalistische Tendenzen (1914–1918)* und *Der Niedergang (1918–1922)*. Erst durch diesen systematischen Zugriff läßt sich die Dramaturgie der Zeitschrift sinnvoll entfalten. Jede Phase wird durch ein einschneidendes Ereignis, sei es durch die Verbandsgründung oder den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, markiert. Alle Analysekapitel beginnen mit einem Überblicksartikel, um wichtige Entwicklungen innerhalb des Zeitschriftenprofils aufzuzeigen.

In Kapitel 3.3.1 werden die Gründungszusammenhänge der *Rheinlande* herausgearbeitet. »Rheinische« Kultur ist nicht *a priori* vorhanden. Vielmehr entwickelt sich kulturelle Identität immer aus den Interaktionen mit anderen, und der Manifestation einer eigenen Position geht ein Abgrenzungsprozeß von anderen voraus. Deshalb ist es notwendig zu untersuchen, welche äußeren Faktoren bei der Gründung der Zeitschrift *Die Rheinlande* eine Rolle gespielt haben und in welcher Weise der durch sie in Gang gesetzte kulturelle Distinktionsprozeß das »rheinische« Profil der Zeitschrift bedingt. Kulturelle Identität bildet sich aber nicht nur durch Abgrenzungsprozesse heraus. Inwieweit die Zeitschrift *Die Rheinlande* sich der Kunstgewerbebewegung und dem Jugendstil verpflichtet sieht und hieraus identifikationsstiftende Momente für den eigenen Kulturbegriff zieht, wird in Kapitel 3.3.2 näher untersucht. Auch der erste Redaktionsassistent Schäfers, Alfons Paquet, ist maßgeblich von der Gesamtkunstwerkidee geprägt gewesen. Sein Einfluß auf den Literaturteil der Zeitschrift soll in Kapitel 3.3.3 skizziert werden.

Die zweite Phase der Zeitschrift (Kapitel 3.4) wird durch die Gründung des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* eingeleitet. Der *Verband* unter dem Protektorat des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein übernimmt die Zeitschrift als Verbandsorgan und bewahrt sie vor dem Absinken ins Provinzielle. Welche Kommunikations- und Organisationsstrukturen dem *Verband* zugrun-

de liegen und welches Rheinland-Verständnis dabei propagiert wird, soll eingehend untersucht werden. Da die Selbstinszenierungsprozesse und -absichten des *Verbandes* maßgeblich in seinen Aktivitäten zum Ausdruck kommen, wird in diesem Zusammenhang den Ausstellungen, den Jahresgaben und den Frühlingsfesten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Als Filiation des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* fungiert der *Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter*. Welche Autoren dieser Zusammenschluß fördert, soll dabei ebenso herausgearbeitet werden wie das Zustandekommen der Juryentscheidungen. Hierzu wird in erster Linie die Korrespondenz von Schäfer mit seinen Schriftstellerkollegen Hermann Hesse und Wilhelm Schmidtbonn ausgewertet. Hesse ist aber nicht nur Mitglied des *Leseausschusses im Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter*, sondern auch treuer und langjähriger Mitarbeiter der Zeitschrift *Die Rheinlande* gewesen. Inwiefern Hesse den literarästhetischen Positionen der Zeitschrift nahesteht oder sich deutlich von ihnen unterscheidet, wird exemplarisch anhand von Hesses und Schäfers Heimatbegriff in Kapitel 3.4.3 aufgezeigt.

Die dritte Phase der Zeitschrift wird durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs markiert. Wie aber wirkt sich der Krieg auf den *Verband* und *Die Rheinlande* in finanzieller und mentaler Hinsicht aus? Und inwieweit wird die »rheinische« Identität als Schnittmenge der »deutschen« Identität verstanden? Von diesen beiden Fragestellungen läßt sich das Kapitel 3.5 leiten. Das Unterkapitel 3.5.2 beschäftigt sich mit der Rezensionstätigkeit von Schäfers zweiter Ehefrau, Lisbeth Schäfer, um die Rezeption von Kriegsliteratur zu untersuchen.

Ob die Zeitschrift in ihrer letzten Phase nach der Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg an den erneuernden Tendenzen der Region (*Junges Rheinland, Aktivistenbund* etc.) partizipieren kann oder lediglich eine chauvinistisch-revanchistische Linie verfolgt, soll in Kapitel 3.6. analysiert werden. Welche Rolle dabei der letzte Redaktionsassistent Otto Doderer spielt, gilt es näher zu beleuchten. Doderer verfaßt in den letzten Jahrgängen der Zeitschrift *Die Rheinlande* in jeder Nummer Autorenporträts, ist an der Wiesbadener Ausstellung des *Verbandes* konzeptionell beteiligt und engagiert sich auch nach dem Niedergang der Zeitschrift für die Ideen der *Rheinlande*. Daher ist Doderer auch an den Wiederbelebungsbestrebungen der Zeitschrift und des *Verbandes* nach 1922 beteiligt, die abschließend in Kapitel 3.6.3 beleuchtet werden sollen.

2. THEORETISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

2.1 STAMMESBIOLOGISTISCHE ANSÄTZE UND IHRE KONSEQUENZEN FÜR DIE REGIONALE LITERATURGESCHICHTSFORSCHUNG

Eine signifikante Rolle für die ideologische Positionierung der Germanistik spielen am Ausgang des 19. Jahrhunderts zwei Faktoren. Zum einen führt die Auffassung »von der Dichtung als Offenbarung verborgener und ewiger Wahrheiten« dazu, daß auch die »Disziplin, die sich mit diesem Gegenstand beschäftigte, als ein besonders erhabenes Amt verstanden wurde«². Zum anderen sieht die Germanistik ihren Gegenstand insbesondere nach der Reichsgründung 1871 national bestimmt: Sie verortet sich als stabilisierendes Konstituens eines noch jungen nationalen Bewußtseins und neigt daher während der wilhelminischen Ära zur Affirmation des Bestehenden.³ Aus beiden Präfigurationen resultiert die Tendenz, »als Generalnenner der wissenschaftlichen Bemühungen und eigentliches Forschungsziel das ›Wesen des Deutschtums‹ zu betrachten«⁴. Diese allgemeinen fachspezifischen Traditionen prägen auch die Denkmuster des Germanisten August Sauer. Im folgenden soll seine Genese als Begründer einer »stammheitlichen« – und damit implizit »regionalen« bzw. »territorialen« – Literaturgeschichtsschreibung skizziert und kritisch reflektiert werden.⁵

Als Sauer 1894 Mitherausgeber der Zeitschrift *Euphorion* wird, beabsichtigt er, sich »der Erforschung des Einzelnen mit Liebe und Sorgfalt zu widmen, einem künftigen Geschichtsschreiber unserer Literatur die Wege bereiten, neues Material herbeischaffen, das alte sichten,

2 Klaus Vondung: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie*. München 1973 [= *Literatur als Geschichte: Dokument und Forschung* 1465], S. 105.

3 Vgl. Andreas Schumann: *Glorifizierung und Enttäuschung. Die Reichsgründung in der Bewertung der Literaturgeschichtsschreibung*. In: Klaus Amann / Karl Wagner (Hrsg.): *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches in der deutschsprachigen Literatur*. Mit einer Auswahlbibliographie. Wien u. a. 1996 [= *Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur* 36], S. 31-43.

4 Vondung, *Literaturtheorie*, S. 106.

5 Sauer soll hier im folgenden der Übersichtlichkeit halber als Begründer der stammheitlichen Literaturgeschichtsschreibung gelten, obwohl Norbert Oellers zu Recht darauf hingewiesen hat, daß auch Sauer an bereits vorhandene Ideen und Theorien, etwa von Rudolf Krauß oder Erich Schmidt, anknüpfte. Vgl. Norbert Oellers: *Aspekte und Prinzipien regionaler Literaturgeschichtsschreibung*. In: Uwe Grund / Günter Scholdt (Hrsg.): *Literatur an der Grenze. Der Raum Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsaß als Problem der Literaturgeschichtsschreibung*. Festgabe für Gerhard Schmidt-Henkel. Saarbrücken 1992, S. 11-21.

Die Software wird zukünftig nicht mehr für die Internetpräsentation der *Datenbank zur rheinischen Literatur- und Kultur* genutzt werden. Zur Zeit sucht eine Projektgruppe der Stadt nach einer geeigneten gemeinsamen Datenbanksoftware für die Museen und Institute Düsseldorfs. Grundvoraussetzung für die neue Software wird natürlich zum einen die Überführung der Altdatenbestände ohne Datenverluste sein, zum anderen soll die vorhandene relationale Struktur erhalten bleiben, d. h. der hier vorgestellte Aufbau wird sich in seiner Grundkonzeption nicht ändern. Außerdem werden bei der Erstellung des Pflichtenhefts Standardschnittstellen- und Austauschformate berücksichtigt.

3. DIE KULTURZEITSCHRIFT *DIE RHEINLANDE*

3.1 QUELLENLAGE

Um die vorliegende Arbeit zu erstellen, wurde eine Fülle von Quellenmaterial ausgewertet. In der ersten Phase der Zeitschrift zwischen 1900 und 1904 erwiesen sich die Düsseldorfer Gründerväter um Theodor Rocholl und Clemens Buscher als besonders einflußreich. Die Zeitschrift sollte sogar anfänglich den Titel *Der Malkasten. Düsseldorfer Monatshefte für Deutsche Kunst* tragen. Daher wurden Bestände im Archiv des Künstlervereins *Malkasten* in Düsseldorf, darunter die Mitgliederverzeichnisse der Jahre 1898 bis 1902, eingesehen und ausgewertet.

Um die Aktivitäten des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* zu rekonstruieren, wurden Akten der Stadtarchive entlang des Rheins gesichtet. Der Schwerpunkt der Anfragen wurde dabei auf die Städte gelegt, in denen sich Kunstkommissionen des *Verbandes* befanden, also Stuttgart, Darmstadt, Karlsruhe, Düsseldorf, Frankfurt, Straßburg und Basel.¹⁷³ Soweit noch archivalische Bestände vorhanden sind, gleichen sich die Unterlagen in grundsätzlicher Weise. Sie dokumentieren allesamt die Mitgliedschaften der Städte im *Verband* als Patrone mit einem jährlichen Beitrag von 100 RM. Auch die Aktivitäten vor Ort, z. B. Ausstellungsprojekte und Frühlingsfeiern, erschließen sich näher aus Briefwechseln mit Funktionsträgern der einzelnen Städte. Diese enge Zusammenarbeit des *Verbandes* mit den städtischen Einrichtungen konnte in der vorliegenden Untersuchung nur schlaglichtartig beleuchtet werden. Die Ergebnisse der Recherchen in den Stadtarchiven flossen darüber hinaus in die Erstellung des Anhangs, insbesondere in den chronologischen Überblick, ein. Dies kann jedoch nur ein erster Schritt zur Auswertung der Materialien sein. Ein Forschungsdesiderat ist die genauere Untersuchung der Aktivitäten des *Verbandes* in den Städten und der Arbeit der Kunstkommissionen vor Ort.

Neben den Stadtarchiven erwiesen sich auch einzelne Schriftstellernachlässe als besonders ergiebige Fundorte. Da die Zeitschrift *Die Rheinlande* im Laufe ihres Erscheinens mehr als 1.500 Beiträge hatte,

173 Darüber hinaus wurden auch die Bestände des *Historischen Archivs der Stadt Köln* zur *Flora* gesichtet, um detaillierter Zusammenhänge der Kölner Ausstellung von 1906 zu ermitteln; für die Rekonstruktion der Wiesbadener Ausstellung 1922 wurde das dortige *Stadtarchiv* angefragt.

habe ich mich auf die Nachlässe der Redaktionsassistenten Alfons Paquet und Otto Doderer konzentriert. Beiden Schriftstellern ist daher auch ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Der Nachlaß Paquet wird in der *Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt* aufbewahrt und ist weitgehend verzeichnet. In dem katalogisierten Bestand befindet sich auch ein umfangreicher Briefwechsel mit Wilhelm Schäfer. Zusätzlich hierzu konnten noch Archivalien aus dem Familienbesitz von Sebastian Paquet, der 2002 verstorben ist, eingesehen werden. Unter den dort aufbewahrten Quellen ist auch ein Zeugnis von Wilhelm Schäfer, das er seinem »treuen Gehülfen« Paquet ausgestellt hat. Der Nachlaß von Otto Doderer, dem letzten Redaktionsassistenten Schäfers, liegt im *Wiesbadener Stadtarchiv*. Das ausführliche Findbuch weist allerdings keine Briefwechsel mit einschlägigen Beiträgern der Zeitschrift nach. Auch eine Korrespondenz mit Wilhelm Schäfer fehlt völlig. Der mit der Familie Doderer hergestellte Kontakt führte zu der Erkenntnis, daß sich auch hier noch Archivalien in Familienbesitz befinden. Der Briefwechsel mit Schäfer und anderen Autoren aus dem »rheinischen« Kontext konnte schließlich 2003 für das *Heinrich-Heine-Institut* erworben werden. Die über 200 Briefe und Postkarten Schäfers an Doderer dokumentieren insbesondere die letzte Phase der Zeitschrift von 1918 bis 1922 und die erfolglosen Wiederbelebungsbestrebungen bis in die Mitte der 1920er Jahre hinein. Der Teilnachlaß Doderer ist eine gute Ergänzung zu dem im *Heinrich-Heine-Institut* aufbewahrten Nachlaß Schäfer. Als Herausgeber der Zeitschrift und Schriftführer des *Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* hat Schäfer die kulturellen Muster beider Projekte entscheidend geprägt. Deshalb stützt sich die vorliegende Ausarbeitung in zentraler Weise auf seinen Nachlaß, dessen Genese im folgenden skizziert werden soll.

Im Jahr 1950 hat Schäfer noch zu Lebzeiten einen Teil seines Vorlasses der *Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf* mit Stiftungsurkunde vermacht. Ein Jahr nach seinem Tod, also 1953, übergab Blanche Schäfer (geborene von Fabrice), die dritte und letzte Ehefrau des Schriftstellers, Briefwechsel, Erstausgaben, bibliophile Drucke, ca. 500 Bände zeitgenössischer Literatur sowie Bilder und Zeichnungen an die Düsseldorfer Einrichtung. Diese beiden Übergaben bilden den Grundstock des literarischen Nachlasses Schäfer. Aber auch in den darauffolgenden Jahren sandte die mittlerweile völlig verarmte Witwe der *Landes- und Stadtbibliothek* weitere Materialien aus dem bei ihr verbliebenen Rest des Nachlasses zu:¹⁷⁴ 1956 beispielsweise einen Koffer mit Manuskripten, zwei Kisten mit Briefen und die Totenmaske; 1957 Briefe,

174 Blanche Schäfer muß sogar das Haus am Bodensee verkaufen. Sie erhält mehrere Jahre eine kleine Rente von der Stadt Düsseldorf.

Notizen, Fragmente, Erstdrucke, Widmungsexemplare, eine Mappe zu Richard Dehmel sowie einen Gipsabguß von Schäfers Hand. Weniger umfangreiche Sendungen folgten noch bis in die 1960er Jahre hinein. Der Nachlaß Schäfer wurde darüber hinaus stetig durch kleinere Ankäufe und Schenkungen von Briefen und Manuskripten erweitert. Nach dem Tod von Blanche Schäfer erwarb das *Heinrich-Heine-Institut*, die Nachfolgeeinrichtung der *Neueren Handschriftenabteilung* der *Landes- und Stadtbibliothek*,¹⁷⁵ von ihrem Sohn Klaus W. weitere Archivalien, die zum Teil bereits in der Bibliothek als Depositum aufbewahrt wurden. Dennoch existierte immer noch eine gravierende Lücke in der Überlieferung: Die Zeit, in der Schäfer die Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* herausgegeben hat, war nur sehr spärlich im mittlerweile umfangreichen Nachlaß dokumentiert. Dieser Mangel konnte durch den Kontakt des *Heinrich-Heine-Instituts* mit dem Familienzweig aus Schäfers zweiter Ehe behoben werden. Lisbeth Schäfer hat durch ihre redaktionelle Arbeit und durch ihre Beiträge das Profil der Zeitschrift entscheidend mitgeprägt. Daher befanden sich umfangreiche Materialien zur Zeitschrift noch im Besitz ihrer Nachfahren. Der Enkel von Lisbeth und Wilhelm Schäfer, Konrad Allgayer, hat den größten Teil dieser Archivalien nunmehr dem *Heinrich-Heine-Institut* übergeben. Insgesamt befinden sich im Nachlaß heute schätzungsweise 6.500 Briefe und Karten von Wilhelm Schäfer, zum Teil als Entwürfe, ca. 4.500 Briefe und Karten Verlagskorrespondenz sowie ca. 10.000 Briefe und Karten an Schäfer. Die Zahl der Manuskripte beläuft sich auf etwa 450. Damit beinhaltet der Nachlaß Schäfer eine Fülle von wertvollen Quellen zur Literatur- und Kulturgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zu nennen sind im Zusammenhang mit der Zeitschrift *Die Rheinlande* der umfangreiche Briefwechsel mit Hermann Hesse,¹⁷⁶ die Korrespondenz mit den Redaktionsassistenten Paquet und Doderer und das *Lexikon meiner Mitmenschen*. Bei dem *Lexikon meiner Mitmenschen* handelt es sich um ein alphabetisch angelegtes Manuskript von Schäfer über seine Zeitgenossen. Dabei befinden sich unter den ca. 300 Namen berühmte Schriftsteller wie Heinrich und Thomas Mann, Alfred Döblin und Hermann Hesse, aber auch heute völlig unbekannt Personen aus Schäfers näherem Umfeld. Die Einträge im *Lexikon* umfassen jeweils ein bis zwei Seiten, auf denen Schäfer die

175 Eine Übersicht über den Gesamtbestand der Sammlungen des Heinrich-Heine-Instituts geben Bernd Kortländer und Joseph A. Kruse: *Das Archiv des Heinrich-Heine-Instituts. Geschichte und Bestand*. In: *Heine-Jahrbuch* 32, Hamburg 1993, S. 158-170.

176 Im Nachlaß Schäfer haben sich fast 80 Briefe und Karten sowie zahlreiche Manuskripte Hesses erhalten.

Person kurz charakterisiert und sein Verhältnis zu ihr beschreibt.¹⁷⁷ Das *Lexikon meiner Mitmenschen* erwies sich im Kontext der Arbeit über die Zeitschrift *Die Rheinlande* als besonders wichtig, da über viele der unbekanntesten Beiträger heute kaum noch biographische Daten zu ermitteln sind und das *Lexikon meiner Mitmenschen* oftmals als einzige Informationsquelle diente.¹⁷⁸

Trotz dieses reichhaltigen und interessanten Quellenmaterials war die Aufbewahrung des Nachlasses Schäfer schon immer umstritten.¹⁷⁹ Der Disput hierüber erreichte 1971 seinen Höhepunkt, als das PEN-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland sich auf seiner Jahreshauptversammlung gegen die »skandalöse Tatsache« aussprach, daß in einem Institut, dessen Namenspatron Heinrich Heine sei, Nachlässe »des Verfassers des Nazihetzromans *Horst Wessel*, Hanns Heinz Ewers, sowie des rechtskonservativen Autors Wilhelm Schäfer, dessen [...] *13 Bücher der deutschen Seele* sich besonderen Wohlwollens der Nazi-Führung erfreuten«¹⁸⁰, aufbewahrt würden. Diese Art »der Verewigung nationalsozialistischen Gedankenguts sei eine Verhöhnung des Namens Heinrich Heine, dessen Werke von den Nazis verbannt und verbrannt worden seien«¹⁸¹. Das PEN-Zentrum bat die Stadt Düsseldorf, die Nachlässe Ewers und Schäfer aus dem *Heinrich-Heine-Institut* entfernen zu lassen. Anderenfalls werde man den Schriftstellerkollegen davon abraten, ihre Nachlässe dem Institut zur Verfügung zu stellen. Der damalige Direktor des *Heinrich-Heine-Instituts*, Eberhard Galley, wies die Vorwürfe zurück und bekräftigte gegenüber der Presse, daß die »Aufgabe aller Archive, auch der Literaturarchive«

177 Vom *Lexikon meiner Mitmenschen* sind im Nachlaß vier Versionen erhalten. Die erste stammt von 1940, die letzte läßt sich auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg datieren. Blanche von Fabrice hat nach dem Tod Schäfers eine Publikation des *Lexikons* in der vierten, deutlich »gesäuberten« Fassung angestrebt. Dieses Vorhaben ist aus finanziellen Gründen aber nie in die Tat umgesetzt worden, zumal das *Lexikon meiner Mitmenschen* auch aus Gründen des Persönlichkeitsrechts kaum hätte gedruckt werden dürfen, da in den 1950er Jahren noch viele der erwähnten Personen gelebt haben.

178 Ein Beispiel hierfür ist Schäfers Redaktionsassistent Joachim Benn, der im Ersten Weltkrieg gefallen ist. Er ist in keinem der gängigen Nachschlagewerke verzeichnet und auch nicht mit der Familie Gottfried Benns verwandt.

179 Der gesamte Streit um den Nachlaß Schäfer kann an dieser Stelle nicht nachgezeichnet werden. Immerhin aber kann die Auseinandersetzung im Jahr 1971 als exemplarisch gelten, da von Befürwortern und Gegnern immer wieder ähnliche Argumente vorgebracht worden sind.

180 Pressemitteilung des PEN-Zentrums, die im April 1971 in verschiedenen Zeitungen von lokaler, regionaler, aber auch internationaler Bedeutung abgedruckt wurde. Diese Artikel sind, wie auch der gesamte Disput, im Zeitungsausschnittarchiv (ZAS) des *Heinrich-Heine-Instituts* dokumentiert.

181 *Rheinische Post* (Düsseldorf) v. 7. 4. 1971.

darin bestünde, »nicht nur das positive Gedankengut vergangener Zeiten zu sammeln, sondern auch die Gegenstimmen«¹⁸². Diese öffentliche Auseinandersetzung führte schließlich nicht dazu, daß der Nachlaß Schäfer aus dem *Heinrich-Heine-Institut* entfernt wurde. Bernd Kortländer erinnert in einem Aufsatz an diesen Streit und räumt ein, daß »unter dem Gesichtspunkt des guten Geschmacks« die Kombination Heines mit Ewers und Schäfer denkbar unglücklich sei. Dennoch sieht er keine wirkliche Alternative zur Aufbewahrung der Nachlässe:

Die Nachlässe vernichten? Auch die ausgedehnten Briefwechsel Schäfers mit Hermann Hesse aus der Zeit zwischen 1903 und 1915 oder die Postkartenserie, die Ewers mit Erich Mühsam gewechselt hat? Also vielleicht »Säuberung« des Nachlasses? Ein abwegiger Gedanke. Übergabe der Nachlässe an das Goethe-Museum Düsseldorf oder gar Schaffung eines zentralen Archivs für Nazi-belastete Schriftsteller-Nachlässe (wo dann gleich eine ganze Generation nicht minder belasteter Germanistikprofessoren als Bearbeiter hätte fungieren können)?¹⁸³

Kortländer plädiert, da sich alle anderen Möglichkeiten als »untaugliche Vorschläge« erwiesen haben, für eine Aufarbeitung solcher Nachlässe in den »durch Geschichte und Provenienz legitimierten Archiven«¹⁸⁴.

Allein die Koexistenz solcher Nachlässe in den Archiven könnte, sobald sie von der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Kenntnis genommen und sich im Bewußtsein der Wissenschaftler festsetzen würde, den Weg frei machen für einen »neuen« Blick auf die deutsche Literatur der dreißiger und frühen vierziger Jahre [...].¹⁸⁵

Diese Vorstellung Kortländers ist, zumindest partiell, im jüngeren Forschungsdiskurs zu Wilhelm Schäfer in Erfüllung gegangen, da hier der Nachlaß zunehmend unter kulturhistorischen Fragestellungen fruchtbar ausgewertet wird.

182 *Rheinische Post* (Düsseldorf) v. 10. 4. 1971.

183 Bernd Kortländer: *Gedanken zu einigen Funktionsveränderungen moderner Literaturarchive*. In: Christoph König / Siegfried Seifert (Hrsg.): *Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit*. München u. a. 1996, S. 245-253, hier: S. 252.

184 Ebd.

185 Ebd.

3.2 FORSCHUNGSSTAND

3.2.1 WILHELM SCHÄFER

Das Œuvre Wilhelm Schäfers hat bereits zu seinen Lebzeiten eine beachtliche Resonanz erfahren. Nach seinen gescheiterten dichterischen Anfängen im Berlin der Jahrhundertwende gelangt er schließlich als Herausgeber der Zeitschrift *Die Rheinlande* zu literarisch-kulturellem Ansehen. Während des Erscheinungszeitraums der Zeitschrift *Die Rheinlande*, also zwischen 1900 und 1922, entstehen auch Schäfers bekannteste Werke. 1908, als Schäfer 40 Jahre alt ist, erscheinen ein prachtvoll ausgestatteter Band der *Rheinsagen* und das erste schmale Bändchen seiner *Anekdoten*. Die *Anekdoten* werden, in vielfältigen Ausgaben und Auflagen gedruckt, in der Folgezeit zu einem wahren Verkaufsschlager. In der Zeit vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg schreibt Schäfer zwei weitere Werke, die seinen Bekanntheitsgrad steigern: die romanhaften Biographien *Karl Stauffers Lebensgang* und das Pestalozzi-Buch *Lebenstag eines Menschenfreundes*. Aus dieser literarischen Schaffensperiode Schäfers stammen auch die meisten positiven Kritiken seiner Zeitgenossen. So schreibt Franz Kafka 1911 in seinem Tagebuch, daß ihm das laute Lesen von Schäfers Anekdoten einen ebenso großen Genuß bereite, als ob er sich mit einem Bindfaden über die Zunge führe.¹⁸⁶ Kurt Tucholsky wiederum lobt Schäfer 1914 – damals war die *Unterbrochene Rheinfahrt* erschienen –, weil er der Öffentlichkeit ein gutes Buch nach dem anderen beschere.¹⁸⁷ Auch Thomas Mann bescheinigt Schäfer, mit seinem literarischen Werk einen »treuen und heitersinnigen Dienst an der deutschen Sprache« geleistet zu haben und bezeichnet darüber hinaus Schäfers Weltanschauung als »undüsteren Konservatismus«¹⁸⁸. In seinem Urteil läßt Mann das Hauptwerk Schäfers, die *Dreizehn Bücher der Deutschen Seele*, vermutlich absichtlich unerwähnt. Mit dieser Propagandaschrift will Schäfer 1922 »dem deutschen Volk nach der Niederlage im ersten Weltkrieg und der Demütigung in Versailles eine Stütze in die Hand geben«¹⁸⁹. Von starkem Pathos durchtränkt, präsentiert er in 345 Einzelkapiteln einen geschönten und eklektischen Querschnitt durch die »germani-

186 Franz Kafka: *Tagebücher 1910–1923*. Frankfurt a. M. 1983, S. 97.

187 Vgl. Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke*. Reinbek b. Hamburg 1975, S. 166 ff.

188 Thomas Mann über Wilhelm Schäfer. In: Otto Doderer (Hrsg.): *Bekenntnis zu Wilhelm Schäfer. Zum 60. Geburtstag des Dichters am 20. Januar 1928*. München 1928, S. 61.

189 Bernd Kortländer: *Gedanken zur Wilhelm-Schäfer-Ausstellung*. In: Ders. (Hrsg.): *Wilhelm Schäfer (1868–1952). Eine Dokumentation zu Leben und Werk. Ausstellung aus Anlaß des 40. Todestages vom 19. September – 20. Oktober 1992 im Bürgerhaus der Gemeinde Ottrau*, o. P. [Ottrau 1992].

sche« Geschichte. Diese Aufwertung der eigenen Identität führt dazu, daß Schäfers Schrift zu einem populären Trostbuch für das beschädigte deutsche Selbstbewußtsein wird. Die *Dreizehn Bücher der deutschen Seele* sind aufgrund ihrer breiten Außenwirkung für die »germanische Sache« auch ein willkommenes Vehikel für die Nationalsozialisten und sichern Schäfer »die Eintrittskarte« in ihre Kulturgemeinde. Allein am Beispiel Schäfers wird deutlich, daß das Jahr 1933 keine eigene Epoche generiert, sondern bereits vorhandene Denkstrukturen aufgenommen und verschärft werden. So ist es zu erklären, daß der alternde Schäfer, der vor Beginn des Dritten Reichs sein literarisches Werk fast gänzlich abgeschlossen hat, jetzt dennoch zahlreiche Preise erhält: 1937 den *Rheinischen Literaturpreis*, 1941 den Frankfurter *Goethe-Preis*, 1942 den Düsseldorfer *Immermann-Literaturpreis* und 1943 die *Goethe-Plakette* der Stadt Frankfurt. In diese Zeit der großen öffentlichen Ehrungen fallen auch – sicherlich nicht zufällig – die ersten umfangreichen wissenschaftlichen Arbeiten über Schäfers Werk, etwa von Günther Kurt Ethen¹⁹⁰ und Gerhard von Soos¹⁹¹. Ethen und Soos beschäftigen sich beide auf den ersten Blick intensiv mit dem Sprachstil in Schäfers Novellen und Anekdoten. Dies geschieht aber eigentlich nur, um daraus Schäfers »Volkstümlichkeit« abzuleiten. Dabei kommt den beiden Forschern natürlich auch Schäfers Selbstverständnis entgegen. Er sieht sich als Priester, Verkünder und Erzieher, der die Menschen durch seine Schriften leiten muß. Insbesondere Schäfers national-völkische Reden dienen Ethen und Soos als Belegstellen für ihre These, obwohl sie sich im Titel ihrer Arbeiten primär auf die Novellen bzw. die Anekdoten Schäfers beziehen. Ähnlich wie Sauer und Nadler operieren auch Ethen und Soos mit dem Instrumentarium stammesbiologischer Literaturgeschichtsschreibung, auf deren Zweifelhaftigkeit hier nicht mehr näher eingegangen werden soll. Insgesamt wird Schäfer von der frühen Sekundärliteratur überaus unkritisch dargestellt und sogar zum »Wahrer des Deutschtums« stilisiert. Stellvertretend seien hier zwei Passagen aus der Schlußbemerkung von Soos zitiert:

Wilhelm Schäfer wurzelt im Volk, seine Werke sprechen zu diesem Volk in der Sprache des Volkes. Nichts Gekünsteltes, Erdachtes macht sie schwer, nur aus ihrem innersten Wesen Erfülltes läßt sie alle, auch den einfachsten, ungelehrten Menschen verstehen.¹⁹²

190 Günther Kurt Ethen: *Wilhelm Schäfer. Stil und Weltbild seiner Anekdoten*. Leipzig 1938.

191 Gerhard von Soos: *Die Novellen Wilhelm Schäfers*. Diss. Wien 1939.

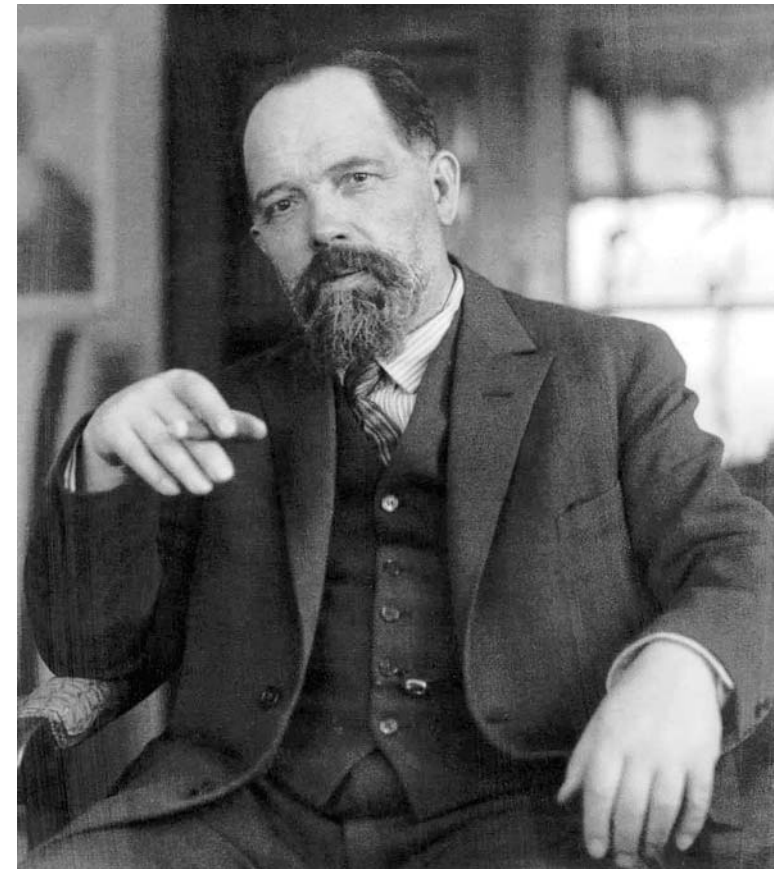
192 Ebd., S. 130.

Und weiter heißt es:

So ist Wilhelm Schäfer, dessen ganzes Wesen im deutschen Volk aufgeht, der ohne die deutsche Volksgemeinschaft nicht vorstellbar ist, der nichts erstrebte, sondern nur lebte, dessen Werk nichts anderes ist als eine grosse Beichte all seines Erlebens, so ist Wilhelm Schäfer, wie wir aus der vorhergehenden Besprechung seiner Novellen erkennen, der wahrhaft volkstümlichste Dichter seines Volkes.¹⁹³

Die letzte umfangreiche Arbeit, die zu Schäfers Lebzeiten entsteht, ist die Dissertation von Josef Hamacher *Der Stil in Wilhelm Schäfers epischer Prosa*.¹⁹⁴ Allein die im Vergleich zu Ethen und Soos ähnliche Themenstellung zeigt an, daß auch von der 1950 verfaßten Dissertation kein Bruch mit der sonst so hagiographischen Schäfer-Forschung zu erwarten ist. Und tatsächlich erweist sich Hamachers Studie als nahtlose Fortsetzung der bisherigen Urteile über Wilhelm Schäfers Werk und Wirken. Zwar hat Hamacher verdächtig »völkisches« Vokabular in seiner Arbeit leicht entschärft, insgesamt kommt aber auch er zu ähnlichen Schlußfolgerungen wie Ethen und Soos. An dieser Stelle sei auf eine weitere, geradezu verblüffende Parallele verwiesen: Als Erstgutachter für Hamachers Arbeit fungiert mit Carl Enders eben jener, der Walter Lindens *Deutsche Dichtung am Rhein* 1957 unter dem Titel *Dichtung und Geistesgeschichte um den Rhein von den Anfängen bis zur Gegenwart* wieder herausgegeben hat. Sowohl Enders selbst als auch sein Schüler Hamacher setzen also die Tradition der stammesbiologischen Literaturgeschichtsschreibung unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg fort. Anfang der 1960er Jahre reißt die Forschung über Wilhelm Schäfer jedoch endgültig ab und wird bis Mitte der 1980er Jahre auch nicht wieder aufgenommen. Wie aber läßt sich diese Unterbrechung von rund 20 Jahren erklären? Sicherlich spielen hier sowohl fach- als auch autorenspezifische Zusammenhänge eine entscheidende Rolle: Erstens führen die stammesbiologischen Ansätze von Sauer und Nadler zu einer allgemeinen Tabuisierung regionaler Fragestellungen im Forschungsdiskurs; zweitens wird auch der Themenkomplex »Autoren im Dritten Reich« erst zeitlich verzögert und mit der nötigen kritischen Distanz von der Literaturwissenschaft bearbeitet.

Die jüngere Forschungsliteratur zu Wilhelm Schäfer zeichnet sich seit den 1980er Jahren durch ein verändertes Erkenntnisinteresse aus. Stehen in der Zeit vor und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg Fragen nach dem rein literarischen Schaffen Schäfers im Mittelpunkt, so versuchen die



Wilhelm Schäfer
Herausgeber der „Rheinlande“

Düsseldorf.

Grafenberger Chaussee 98.

193 Ebd., S. 135.

194 Josef Hamacher: *Der Stil in Wilhelm Schäfers epischer Prosa*. Diss. Bonn 1950.

neueren Arbeiten, ihn im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit zu verorten. Damit tragen diese Ansätze auch den Axiomen der regionalen Literaturgeschichtsschreibung in den 1980er Jahren Rechnung, die maßgeblich vom Diskurs eines »Europas der Regionen« mitbestimmt sind. Insbesondere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler wie Renate von Heydebrand und Norbert Oellers haben damals auf die zentrale Bedeutung des »literarischen Lebens« in einem Kulturraum als Untersuchungsgegenstand hingewiesen. Einziges Negativbeispiel in der Schäfer-Forschung ist der 1981 erschienene Aufsatz von T. C. Hanlin mit dem Titel *The victimization of Wilhelm Schäfer*.¹⁹⁵ Er bezieht sich auf einen Brief von Schäfer an Thomas Mann vom Oktober 1933¹⁹⁶. Hierin fordert Schäfer seinen Schriftstellerkollegen auf, deutlich Stellung gegen die nationalsozialistische Regierung zu beziehen und beklagt die Einsamkeit seines eigenen Schweizer Exils, aus dem er aber nicht zurückkehren wolle: »[L]ieber im Ausland verhungern als dahin zurückkehren, wo täglich diese Verbrechen an der Würde des Menschen geschehen.« Auf diesen Brief baut Hanlin seine These auf, daß Schäfer zu Unrecht der Kooperation mit den Nazis beschuldigt worden sei. Hanlin stellt Schäfer – wie es schon der Titel seines Aufsatzes andeutet – als verkanntes Opfer dar. Damit knüpft er nahtlos an unkritische Forschungen wie die von Ethen, Soos und Hamacher an. Bereits Carsten Würmann hat 1996 zu Recht Zweifel an der Authentizität des Schäfer-Briefes angemeldet. Allerdings läßt Würmann in seinem Forschungsbeitrag noch offen, ob der Brief vielleicht echt sei, dafür aber nicht Schäfers aufrichtige Haltung widerspiegeln.¹⁹⁷ An dieser Stelle kann jedoch aufgrund von Recherchen im Nachlaß festgehalten werden, daß Schäfer niemals im Schweizer Exil gewesen ist. Nachforschungen im *Thomas-Mann-Archiv* haben darüber hinaus ergeben, daß der Brief nicht von Schäfer, sondern von Wilhelm Kiefer stammt und falsch zugeordnet worden ist. Daher ist Hanlins auf schmaler Quellenbasis fußende These vollständig unhaltbar.

Als wesentlich differenzierter und gründlicher recherchiert erweisen sich die Aufsätze von Würmann und Joseph A. Kruse¹⁹⁸, die sich

195 T. C. Hanlin: *The victimization of Wilhelm Schäfer*. In: W. Elfe (Hrsg.): *Deutsche Exilliteratur*. Bern 1981, S. 54-59.

196 Dieser Brief ist erstmals in den *Blättern der Thomas Mann Gesellschaft* 13 (1973) unter der Rubrik *Die ersten Jahre des Exils. Briefe von Schriftstellern an Thomas Mann. Erster Teil: 1933* abgedruckt worden.

197 Vgl. Carsten Würmann: *Vom Volksschullehrer zum »vaterländischen Erzieher«*. Wilhelm Schäfer. Ein völkischer Schriftsteller zwischen sozialer Frage und deutscher Seele. In: Christiane Caemmerer / Walter Delabar (Hrsg.): *Dichtung im Dritten Reich. Zur Literatur in Deutschland 1933-1945*. Opladen 1996, S. 151-168, hier: S. 164 f.

198 Joseph A. Kruse: *Wilhelm Schäfer – Von der Heimatkunst zur großdeutschen Literatur*. In: Kulturamt der Stadt Düsseldorf (Hrsg.): *Musik, Theater, Literatur und Film zur Zeit des Dritten Reiches*. Teubig 1987, S. 76-80.

ebenfalls beide mit Schäfers Rolle im Nationalsozialismus auseinandersetzen. Sie interpretieren Schäfer zu Recht als ideologischen Wegbereiter des Nationalsozialismus und verfolgen seine literarische und weltanschauliche Entwicklung bis zu den *Dreizehn Büchern der deutschen Seele* zurück. In diesem Zusammenhang heißt es bei Kruse:

Die Aufgabe des Individuellen zugunsten des Ganzen durch die Auflösung bzw. Erlösung des einzelnen im »Volk« durch Formen prophetisch-utopischer Literatur bildet die emotionale Grundlage für den späteren Absolutheitsanspruch der Ideologie des Dritten Reiches. Von metaphorischem Charakter ist beispielsweise die Darstellung des Soldatenkönigs, die manche Epitheta und Motive der literarischen Hitler-Verehrung vorwegnimmt, die dann freilich keine Vorbehalte und kritische Einschränkung mehr kannte [...].¹⁹⁹

Auch Würmann arbeitet die konservativ-völkischen Denkstrukturen Schäfers heraus. In seinem Fazit schreibt er:

Aus heutiger Perspektive erscheint der Zustand der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts nur als Durchgangsstadium zur vollausgebildeten Industriegesellschaft, und jeder Versuch, der Entwicklung eine andere Richtung zu geben, absurd. Schäfers Überzeugungen widersprachen dem grundsätzlich. Jedoch repräsentierte er mit seinen Lösungsansätzen eine mehrheitsfähige Ideologie. Wenn sich also heutzutage eine Beschäftigung mit Person und Werk Wilhelm Schäfers lohnt, dann allein hier, im Kontext konservativer Modelle zur Bewältigung der Moderne, gerade auch in ihrem Verhältnis zur NS-Diktatur.²⁰⁰

Dem ersten Teil von Würmanns Schlußfolgerungen ist ohne Einschränkung zuzustimmen. Schäfers industriekritische Weltanschauung kann in mancherlei Hinsicht als stellvertretend für die Haltung seiner Zeitgenossen gesehen werden. Der These, daß Schäfers Werk und Wirken für die heutige Forschung nur noch im Zusammenhang mit dem Dritten Reich relevant sei, ist allerdings zu widersprechen. Dies belegt beispielsweise der Aufsatz *Von Gerresheim nach Düsseldorf. Wilhelm Schäfers literarische Anfänge* von Gertrude Cepl-Kaufmann²⁰¹, in dem die Autorin sich gewinnbringend für die Schäfer-Forschung

199 Ebd., S. 77.

200 Würmann, *Volksschullehrer*, S. 167 f.

201 Gertrude Cepl-Kaufmann: *Von Gerresheim nach Düsseldorf. Wilhelm Schäfers literarische Anfänge*. In: Dies. / Winfried Hartkopf (Hrsg.): *Das literarische Düsseldorf. Zur kulturellen Entwicklung von 1850-1933*. Teubig 1988, S. 165-174.

mit dem Zeitraum 1895–1905 beschäftigt. In ihrem Beitrag zeigt Cepl-Kaufmann auf, daß Schäfers literarische Anfänge seine spätere Entwicklung zu den *Dreizehn Büchern der Deutschen Seele* nicht zwangsläufig forderten, sondern sich gerade in dieser frühen Phase »mögliche qualitativ andere literarische Entwicklungen abzeichneten«²⁰². Dabei verortet sie Schäfer im Umfeld des Jugendstil-Autors Richard Dehmel, den Schäfer als eine Art Geburtshelfer seiner frühen Werke empfindet und mit dem er in seiner Berliner Zeit einen engen Kontakt pflegt.²⁰³ Nach Düsseldorf zurückgekehrt, führt Schäfer mit Dehmel einen intensiven und umfangreichen Briefwechsel, den Cepl-Kaufmann ihrem Forschungsbeitrag zugrunde legt.

Während Würmann, Kruse und Cepl-Kaufmann sich mit einzelnen Abschnitten in Schäfers Werk und Wirken beschäftigen, nimmt 1992 ein Ausstellungsprojekt das ganze Leben Schäfers in den Blick. Anlässlich seines 40. Todestages wird im Bürgerhaus der Gemeinde Ottrau eine Dokumentation gezeigt, die maßgeblich aus den Beständen des *Heinrich-Heine-Instituts* erarbeitet worden ist. Begleitend zur Ausstellung ist auch ein Katalog, herausgegeben von dem Kurator Bernd Kortländer, erschienen.²⁰⁴ Sowohl Kortländers Beitrag als auch der Beitrag von Manfred Bosch²⁰⁵ sind um eine differenzierte Analyse von Schäfers Œuvre bemüht. Beide machen im »Fall Schäfer« etwas Grundsätzliches und »Stellvertretendes« aus und wollen vor dem Hintergrund seines Beispiels ein historisches Tableau des frühen 20. Jahrhunderts entwickeln. Ihre kritische Auf- und Bearbeitung Schäfers möchte »bloßes Verharren in Schuldbekennnissen« vermeiden und »zwanghaftes Rechtfertigungsbemühen« überwinden, um (Literatur-)Geschichte allen Generationen in allen Facetten bewußt vor Augen zu führen.²⁰⁶

202 Ebd., S. 165.

203 So schreibt Schäfer in seiner autobiographischen Schrift *Rechenschaft* (Kempfen a. Ndrh. 1948), er habe in Berlin in einem literarischen »Kleeblatt [gelebt]: der im Ruhm stehende Richard Dehmel, der auf dem Ruhm säuerliche Paul Scheerbart und ich, dem Ruhm und Säuerlichkeit vorläufig gleich unerreichbar waren« (S. 137).

204 Kortländer, *Schäfer* [1992], o. P.

205 Manfred Bosch: »Ich folge dem Ruf meines Volkes ...« *Über Wilhelm Schäfer*. In: Ebd., o. P. – Auch nach der Publikation im Ausstellungskatalog hat Bosch wiederholt Aufsätze über Schäfer veröffentlicht, z. B.: *Wilhelm Schäfer*. In: Bernd Kortländer (Hrsg.): *Literatur von nebenan 1900–1945. 60 Portraits aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. Bielefeld 1995, S. 298–304, und »Ich folge dem Ruf meines Volkes ...«. In: Ders. (Hrsg.): *Bohème am Bodensee. Literarisches Leben am See von 1900 bis 1950*. Lengwilan Bodensee 1997, S. 84–89. Da es sich bei diesen Aufsätzen aber um nur unmaßgeblich oder überhaupt nicht veränderte Nachdrucke aus dem Katalog handelt, seien Boschs Forschungsbeiträge lediglich im Ausstellungszusammenhang erwähnt.

206 Kortländer, *Gedanken*, o. P.

Ob die Ausstellung diesen didaktischen Intentionen im einzelnen gerecht geworden ist, kann hier nicht mehr eruiert werden. Fest steht aber, daß sie ein sehr ambivalentes Presseecho,²⁰⁷ das an die kontroverse Diskussion um den Erwerb des Nachlasses Schäfer für das *Heinrich-Heine-Institut* erinnert, hervorgerufen hat. Die Spannbreite der Zeitungsbeiträge changiert zwischen unkritischer Schäfer-Verehrung bis hin zu starker Empörung über die Präsentation eines »Alt-Nazis« in einer Ausstellung. Insbesondere die Beiträge von Andreas Lages²⁰⁸ sind beispielhaft für eine distanzlose und unreflektierte Berichterstattung. So schreibt er über Schäfer:

Unter dem Strich nur Tage eigentlich, die er in Ottrau verbrachte. Doch die ersten Lebenstage. Und die sind prägend. Sie prägten den Schuhmachersohn scheinbar entscheidend. Wie sonst ist sein letzter Wille zu verstehen, unter den Linden vor der Dorfkirche begraben zu liegen. Es war eine Rückbesinnung zu den Wurzeln. Ein Bekennen zur Heimat. Und dies nach wahren Jahren der Lebenswanderschaft.²⁰⁹

Lages übernimmt hier – vermutlich aus Lokalpatriotismus – einen Ottrau-Mythos, den schon Schäfer selbst in seiner autobiographischen Schrift *Rechenschaft* befördert hat. Dort heißt es:

Als meine Eltern Ottrau verließen, war ich neun Monate alt. So verlor ich das [...], was den Menschen bestimmt: die Heimat; denn in Ottrau wußte ich noch nichts von ihr, und in Gerresheim, wo ich zum Bewußtsein kam, fand ich mich in der Fremde.²¹⁰

Lages stilisiert Schäfer zu einem bedeutenden Heimatdichter, der durch seine Anekdoten und Novellen bekannt geworden ist. Schäfers *Dreizehn Bücher der Deutschen Seele* und seine Verstrickungen im Dritten Reich läßt Lages weitgehend unberücksichtigt. Ebenso bedenkliche wie unkritische Beiträge verfaßt auch Manfred Schaake, beispielsweise unter dem harmlos anmutenden Titel *Der Enkel und die Histörchen*.²¹¹ Hierauf antwortet Helmut Doublier in einem Leserbrief und wirft die Frage auf:

207 Dieses Presseecho ist im Archiv des *Heinrich-Heine-Instituts* im Ordner *Schäfer I* dokumentiert.

208 Gedruckt im September und Oktober 1992 in diversen, regional bedeutsamen Zeitungen.

209 Andreas Lages: *Wilhelm Schäfer-Ausstellung. »Die Welt liegt in Gottes Hand«*. In: Ordner *Schäfer I*, HHI.

210 Schäfer, *Rechenschaft*, S. 12.

211 HNA v. 16. 9. 1992, Ordner *Schäfer I*, HHI.

Ist es politisch verantwortbar oder doch eher peinlich, einem Mann, von dem selbst sein Enkel sagt, er sei teilweise das literarische Aushängeschild der Nazis gewesen, auf diese überzogene Art und Weise zu – sicherlich ungeahntem – Ruhm zu verhelfen?²¹²

Das Kaleidoskop der Reaktionen auf die Ottrauer Ausstellung von Lages und Schaake bis hin zu Doublier zeigt, daß die Diskussion um Schäfers Leben und Werk noch lange nicht abgeschlossen ist. Daher gilt auch weiterhin die Leitlinie Kortländers, selbst eine möglichst differenzierte Position zu beziehen. Diesem Credo sieht sich auch die vorliegende Arbeit zur Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* verpflichtet.

Nach der Ausstellung 1992 sind die Forschungen zu Schäfer nicht wieder abgerissen. Nennenswert ist für den jüngsten Diskurs die Magisterarbeit von Britta Heiland mit dem Titel *Wilhelm Schäfer und die Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste. Über den Einfluß seines Weltbildes auf die Sektion*.²¹³ Heiland gelingt es dabei, die Standardwerke von Werner Mittenzwei²¹⁴ und Inge Jens²¹⁵ über die Sektion für Dichtkunst der *Preußischen Akademie* um die nationalkonservative Position Schäfers maßgeblich zu erweitern. Durch die kritische Auswertung der noch unpublizierten Quellen im Schäfer-Nachlaß, darunter der Briefwechsel mit Oskar Loerke und die Kapsel zur »Notgemeinschaft deutsche Dichtung«, zeichnet Heiland detailliert Schäfers erfolgloses Projekt der Umbenennung in eine »Deutsche Akademie« nach. Ebenfalls wichtige Forschungsleistungen erbringen die Aufsätze von Guido Müller²¹⁶ und Kerstin Glasow²¹⁷. Sie beleuchten Schäfers ambivalentes Verhältnis zu bekannten Zeitgenossen: Mül-

212 HNA v. 19. 9. 1992, Ordner *Schäfer I*, HHI.

213 Magisterarbeit an der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf (1999). Belegexemplar: HHI.

214 Werner Mittenzwei: Der Untergang einer Akademie oder Die Mentalität des Ewigen Deutschen. Der Einfluß der nationalkonservativen Dichter an der Preußischen Akademie der Künste 1918 bis 1947. Berlin/Weimar 1992.

215 Inge Jens: Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste dargestellt nach Dokumenten. Leipzig 1994.

216 Guido Müller: Theodor Heuss und Wilhelm Schäfer. Ein bürgerlicher Dialog über die Anekdote zwischen Schwaben und Rheinland. In: Antje Johanning / Dietmar Lieser (Hrsg.): *StadtLandFluß. Urbanität und Regionalität in der Moderne*. Festschrift für Gertrude Cepl-Kaufmann zum sechzigsten Geburtstag. Neuss 2002, S. 489-500.

217 Kerstin Glasow: »Im spitzen Winkel gegeneinander denken«. Der Briefwechsel zwischen Hermann Hesse und Wilhelm Schäfer. In: Sabine Brenner / Dies. / Bernd Kortländer (Hrsg.): *»Beiden Rheinufern angehörig«. Hermann Hesse und das Rheinland*. Düsseldorf 2002, S. 77-84; dies.: *Hermann Hesse und die Kulturzeitschrift »Die Rheinlande«*. In: Ebd., S. 93-98.

ler erhellt die Parallelen zu Theodor Heuss und dessen Vorliebe für Anekdoten,²¹⁸ Glasow analysiert den umfangreichen Briefwechsel mit dem Literaturnobelpreisträger Hermann Hesse. Ideologisch entfernt sich Schäfer im Laufe seines Lebens immer weiter von Heuss und Hesse, und dennoch bleibt zu beiden ein freundschaftlicher Kontakt bestehen. Was sie nämlich jeweils mit Schäfer eint, ist ihr Rückbezug auf die »Heimat« als identitätsstiftender Topos. Allerdings läßt Schäfer den »Heimatbegriff« anders auf als Heuss oder Hesse, wie auch in Kapitel 3.4.3 zu zeigen sein wird.

Insgesamt kann von einer verstärkten Schäfer-Forschung in den letzten 15 bis 20 Jahren gesprochen werden. Die zentralen Impulse hat sie von der Fülle kulturhistorisch relevanter Quellen im Nachlaß und der viel diskutierten Ausstellung in Ottrau erhalten. Unabhängig davon ist aber bis heute Schäfers literarisches Schaffen vor den *Dreizehn Büchern der Deutschen Seele* – der Beitrag von Cepl-Kaufmann stellt eine Ausnahme dar – von der jüngeren Forschung kaum beleuchtet worden.

3.2.2 DIE ZEITSCHRIFT *DIE RHEINLANDE*

Im Gegensatz zu den vielfältigen Forschungsbeiträgen zu Wilhelm Schäfer und seinem Werk existieren lediglich wenige Aufsätze, die sich explizit mit der Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* auseinandersetzen. Zwar wird die Zeitschrift in den Veröffentlichungen zu Schäfer immer wieder – meist mit dem Hinweis, daß Hermann Hesse einer ihrer wichtigsten Beiträger war – kurz erwähnt, aber nicht genauer in den Blick genommen. Die erste umfangreichere Analyse zur Kulturzeitschrift liefert Marcel Baumgartner 1987 mit seinem Aufsatz *Schweizer Kunst und deutsche Natur. Wilhelm Schäfer, der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Leider erweist sich sein Beitrag – ähnlich wie der Aufsatz von T. C. Hanlin über Schäfer – als unbrauchbar. Statt differenziert das in der Zeitschrift propagierte Schweiz-Bild herauszuarbeiten, gelangt Baumgartner, nachdem er Schäfers Rolle im Nationalsozialismus referiert und aus dessen Reden nach 1933 zitiert hat, zu der pauschalisierenden These: »Und so ist es nicht verwunderlich, dass auch die ›Rheinlande‹ von Anfang an durchsetzt sind mit Gedan-

218 So heißt es bei Müller, Heuss, S. 490: »Beide zogen aus ihrer regionalen Bindung unterschiedlichen professionellen Nutzen; beide hatten ein starkes Interesse an der Regionalliteratur und an Heimatfragen und andererseits an der Anekdote als literarisches Genre.«

kengut, das auf nationalsozialistische Ideen hinweist.«²¹⁹ Eine solche Herangehensweise verstellt gänzlich den Blick auf die unterschiedlichen Nuancen und Entwicklungslinien einer Zeitschrift, die gerade zu Beginn von einem offenen und kunstgewerblich orientierten Kulturbegriff geprägt ist. Dabei hegt Schäfer aber »insgesamt eine Vorliebe für die Schweizer Kultur, die sich auch auf dem Gebiet der Malerei zeigt, wo er vehement für Ferdinand Hodlers Monumentalismus und für die Bilder Albert Weltis und Cuno Amiets eintritt«²²⁰. Gerade weil die Auseinandersetzung mit der Schweiz sich wie ein roter Faden durch alle Zeitschriftenjahrgänge zieht, wäre Baumgartners Themenstellung durchaus interessant und ergiebig gewesen, hätte er nicht selbst durch seine *a priori* formulierte These sämtliche Facetten innerhalb des Zeitschriftenprofils negiert.

Im Unterschied zu Baumgartners Aufsatz erweist sich der Beitrag von Bernd Kortländer *Ein Frankreichbild aus dem konservativen Lager. Wilhelm Schäfer, Die Rheinlande und Frankreich* als ausgewogen. Kortländer verortet die Zeitschrift innerhalb des Koordinatensystems der zeitgenössischen Bewegungen und siedelt ihre Anfänge zwischen Heimatkunst, Jugendstil und Kunstgewerbebewegung an. Dabei unternimmt er keinen ideologischen »Rettungsversuch« und verschweigt auch nicht das nationalistische Gedankengut in der Zeitschrift. Den Ausbruch des Ersten Weltkriegs markiert Kortländer in diesem Zusammenhang deutlich als Einschnitt:

Was mich besonders fasziniert, ist, wie die Verengung und Radikalisierung einer bis 1914 noch relativ offenen ideologischen Position durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges und insbesondere des als Unrecht empfundenen Versailler Friedensvertrages in ungeheurer Weise beschleunigt worden ist.²²¹

Allerdings weist er nicht erst ab 1914, sondern bereits ab 1905 antifranzösische Tendenzen, vor allem in den programmatischen Aufsätzen der Zeitschrift, nach. Jedoch räumt Kortländer eine Varianz zwischen der Programmatik und der Praxis der Zeitschrift ein:

219 Marcel Baumgartner: Schweizer Kunst und deutsche Natur. Wilhelm Schäfer, der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein und die neue Kunst in der Schweiz zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: François de Capitani / Georg Germann (Hrsg.): *Auf dem Weg zu einer Schweizer Identität 1848–1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*. Freiburg i. Br. 1987, S. 291–308, hier: S. 298.

220 Bernd Kortländer: Ein Frankreichbild aus dem konservativen Lager. Wilhelm Schäfer, Die Rheinlande und Frankreich. In: Helga Abret / Michel Grundwald (Hrsg.): *Visions Allemandes de la France (1871–1914) – Frankreich aus deutscher Sicht (1871–1914)*. Bern u. a. 1995 [= *Gallo-Germanica* 15], S. 279–295, hier: S. 290.

221 Ebd., S. 285.

Das ideologische Profil der *Rheinlande* ist in der Praxis weit weniger eindeutig, als die Programme es wollen. Die Zeitschrift versteht sich zwar durchgängig als Förderungsinstrument für eine »deutsche« Kunst, die nicht akademisch erstarrt ist, sondern einem Ideal von »Lebendigkeit« entspricht, die nicht intellektuell-großstädtisch, sondern gemütvoll-naiv, nicht elegant und nervös, sondern schlicht und ergreifend ist. Sie vertritt damit aber keinen rein traditionalistischen Kunstbegriff, ist durchaus in der Lage, neue Entwicklungen zu erkennen und zu akzeptieren.²²²

Als Beispiel führt Kortländer den *Protest deutscher Künstler* (Jena 1911) von Karl Vinnen an, der von 120 Künstlern unterschrieben worden ist. Sie forderten damit eine Aussperrung französischer Kunst aus deutschen Museen und aus dem deutschen Kunsthandel. Wilhelm Schäfer beteiligte sich mit Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Beckmann u. a. in der Broschüre *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«* (München 1911) an dem »Gegen-Protest«. Damit tritt auch Schäfer als Herausgeber der Zeitschrift *Die Rheinlande* explizit für die französische Kunst und Kultur ein, obwohl er die meisten Mitstreiter für diese Broschüre niemals gefördert hat und ihnen auch sonst ideologisch nicht nahestand. Eine gänzliche Verbannung der französischen Kunst hätte Schäfer also – trotz aller Vorbehalte – als Kulturverlust empfunden.

Insgesamt gelangt Kortländer zu drei überaus differenzierten Thesen über das Frankreichbild in der Kulturzeitschrift *Die Rheinlande*:

1. Frankreichs kulturelle Leistung auf dem Gebiet der Malerei wird durchaus anerkannt, ist aber als Vorbild für deutsche Künstler nur mehr dann zugelassen, wenn diese »wieder zurücktreten in ihren eigenen Lebenskreis, in ihre Landschaft«. Denn es besteht ein grundlegender Unterschied zwischen französischer und deutscher Kultur, was sich zwangsläufig aus der zugrundegelegten Hypothese über den Zusammenhang von Kunst und Volkstum ergibt. [...]
2. Frankreich gilt als Land der Moden und -ismen, eine ständig wechselnde und sich verändernde Bühne der Eitelkeiten, dem in Deutschland die Suche nach dem Wahren und Tiefen gegenübersteht [...].
3. Einfallstor für alles Ausländische und vor allem für die französischen Moden ist Berlin. Die großstadtfeindliche, insbesondere anti-

222 Ebd., S. 288.

berlinische Tendenz der *Rheinlande* ergibt sich mehr oder weniger zwangsläufig aus ihrem Programm. Interessant ist in unserem Zusammenhang aber, daß hinter Berlin hier immer Paris auftaucht [...] und die Kritik an Berlin immer zugleich auch auf Paris zielt.²²³

Ein weiterer Aufsatz beschäftigt sich mit den Alteritätsspiegelungen in der Zeitschrift: Dieter Heimböckel und Uwe Werlein untersuchen *Das Niederlande-Bild in Wilhelm Schäfers »Die Rheinlande«*. Damit reihen sie sich in die Forschungsarbeiten zur komparatistischen Imagologie ein, deren Ziel es ist,

Aussagen zum Vorstellungshorizont gegenüber dem anderen Land zu treffen (Heteroimage) sowie das eigene kulturelle und nationale Selbstverständnis in seiner jeweiligen historischen Ausprägung zu analysieren (Autoimage)²²⁴.

Heimböckel und Werlein zeigen einige Parallelen zwischen Julius Langbehn's vielgelesenem Werk *Rembrandt als Erzieher* und Schäfers Rheinland-Vorstellung auf. Langbehn und Schäfer berufen sich auf einen ähnlichen »Volksbegriff« und beide stilisieren entweder das »Rheinische« oder das »Holländische« zum Inbegriff deutscher Kultur.²²⁵ Aber das Thema »Rembrandt« wird über diese strukturidentischen Topoi hinaus auch explizit in der Zeitschrift aufgegriffen. So erhebt der Beiträger Richard Hamann ihn zum »Maler der Seele« und Julius Bab publiziert in der Zeitschrift ein geradezu hymnisches Gedicht auf den holländischen Meister. Hieraus abgeleitet, und durch weitere Beispiele gestützt, weisen Heimböckel und Werlein folgende Heteroimages in der Zeitschrift nach:

Während England als das nach Weltmacht strebende Mutterland der Zivilisation neben Frankreich für die Deformationserscheinungen der Moderne verantwortlich gemacht wurde, standen die Niederlande für Ursprünglichkeit, Bodenständigkeit sowie Bewahrung und Erhaltung traditioneller Werte und nationaler Identität.²²⁶

223 Ebd., S. 292.

224 Dieter Heimböckel / Uwe Werlein: *Das Niederlande-Bild in Wilhelm Schäfers »Die Rheinlande«*. In: Dieter Heimböckel (Hrsg.): *Sprache und Literatur am Niederrhein*. Essen u. a. 1998 [= *Schriftenreihe der Niederrhein-Akademie* 3], S. 105-125, hier: S. 107.

225 Vgl. ebd., S. 110 f.

226 Ebd., S. 116.

Diese pauschalisierenden Ergebnisse schränken Heimböckel und Werlein jedoch, ähnlich wie Kortländer in seinem Aufsatz über Frankreich, zumindest in Ansätzen wieder ein und betonen, daß in der *Rheinlande* »das Bild vom anderen Land nicht starr, sondern durchaus variabel ist«²²⁷. Sie machen dies am Beispiel der positiven van-Gogh-Rezeption fest, die in der Zeitschrift nicht etwa mit dessen Verwurzelung im Volk, sondern mit seinem Außenseitertum begründet wird.

Die vorliegenden Aufsätze von Baumgartner, Kortländer und Heimböckel/Werlein beschäftigen sich allesamt mit den Alteritätsspiegelungen anderer Kulturen in der Zeitschrift. Dieser Umstand ist gewiß auch auf die Konjunktur solcher Themen in der regionalen Literaturgeschichtsschreibung in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren zurückzuführen. Damals begannen Forscher wie Alois Wierlacher, im Kontext eines »Europas der Regionen« die vielschichtigen intraregionalen Wechselwirkungen im Spannungsfeld von Identität und Alterität zu beleuchten. Festzuhalten ist jedoch, daß die Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* ansonsten keine Resonanz in der Forschung hervorgerufen hat. Woran kann dies liegen? Sicherlich nicht daran, daß es sich bei der Zeitschrift um einen uninteressanten Forschungsgegenstand handelt. Schließlich hat *Die Rheinlande* 22 Jahre lang die kulturellen Muster der Region geprägt. Sie versammelt neben so unterschiedlichen Künstlern wie Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich und Theodor Rocholl auch zahlreiche Schriftsteller wie Hermann Hesse, Robert Walser und Alfons Paquet. Vielleicht aber hat gerade diese divergierende und fast schon unüberschaubare Vielfalt der Beiträge (ca. 16.000) und Beiträger (ca. 1.500) dazu geführt, daß die Zeitschrift noch nicht eingehend analysiert worden ist. Allein aufgrund dieser Vielstimmigkeit ist natürlich der Beobachtung von Kortländer und Heimböckel/Werlein zuzustimmen, daß die Alteritätsbilder in der Zeitschrift variabel sind. Die vorliegende Analyse der Zeitschrift möchte aber über diese Erkenntnis einen Schritt hinausgehen und teilt daher die Geschichte der Zeitschrift *Die Rheinlande* in vier entscheidende Phasen ein. Jede Phase ist durch eine bestimmte Entwicklung (Offener Kulturbegriff – Institutionalisierung – Nationalistische Tendenzen – Niedergang) gekennzeichnet. Durch diesen systematischen Zugriff wird das Profil der Zeitschrift erstmals in vollem Umfang deutlich. Dies soll, ebenso wie das im Anhang abgedruckte Quellenmaterial, als Ausgangspunkt für weitere Forschungen über *Die Rheinlande* dienen.

227 Ebd., S. 119.

3.3 ERSTE PHASE (1900–1904): OFFENER KULTURBEGRIFF

3.3.1 »WIR UNGEREIMTEN RHEINLÄNDER WOLLEN ES WIEDER RICHTIG MACHEN.« DIE ZEITSCHRIFTENGRÜNDUNG

Um die Jahrhundertwende, als sich die Vorherrschaft Berlins gegenüber anderen Städten im deutschen Reich immer stärker bemerkbar macht, suchen Künstler aus der preußischen Rheinprovinz Wege, um ein Forum gegen die »kopfloren Zeitungen« aus Berlin zu schaffen. So kommt es in Düsseldorf zu einer Bewegung, deren Ergebnis im Oktober 1900 die Zeitschrift *Die Rheinlande* ist.

Der Schlachten- und Historienmaler Theodor Rocholl betont bereits 1899 die für ein solches Vorhaben notwendige Melange zwischen Industriellen, Bürgertum und Künstlern:

Daß mit [dem] industriellen der künstlerische Aufschwung gleichen Schritt halte, muß nicht nur das eifrigste Bestreben der Künsterschaft sein (denn dies wäre eine Einseitigkeit), sondern es wird ebenso im Interesse aller Gebildeten und Bildungsbedürftigen liegen, wenn ein Mittelpunkt geschaffen wird zur Befriedigung der gesteigerten künstlerischen Bedürfnisse des Westens von Deutschland.²²⁸

Der Zuschnitt der Zeitschrift auf den Westen Deutschlands und damit insbesondere auf die Rheinprovinz ist bereits in dieser frühen Phase zu erkennen und im Umkehrschluß ein Votum gegen Berlin als großstädtische Kulturmetropole. Es wird deutlich, daß sich hier »rheinische« Kultur durch die Abkehr und Abwehr von Berliner Kultur konstituiert und sich die Zeitschrift *Die Rheinlande* deutlich in die Front der *Los von Berlin!*-Bewegung stellt.²²⁹ Um die »rheinische« Kultur zu stärken, soll die zu gründende Kulturzeitschrift nach Rocholl an erfolgreiche »eigene« Traditionen wie die *Düsseldorfer Monatshefte* anknüpfen:

228 Theodor Rocholl: Gründungsaufruf, Düsseldorf (Oktober 1899), NL Schäfer, HHI.

229 Eingewandt werden könnte an dieser Stelle, daß der vorhandene Anti-Berlin-Habitus später von der Zeitschriftenpraxis überholt wird, da durchaus Berliner Künstler in der Zeitschrift *Die Rheinlande* abgedruckt werden. Dieser Umstand ändert jedoch nichts daran, daß die Abgrenzung vom städtischen Berlin die Bildung einer »rheinisch«-landschaftsgebundenen Kultur beförderte.

So soll unsere Monatsschrift der Düsseldorfer Kunst dienen, dann aber auch der Rheinischen Kunst und der Rheinischen Dichtkunst, der Rheinischen Architectur, dem Rheinischen Kunstgewerbe und somit dem ganzen Rheinischen Volke.²³⁰

Schon in dieser Konzeptionsphase werden Kunst, Dichtung, Architektur und Kunstgewerbe als förderungswürdig angesehen und sollen in der Zeitschrift aufgegriffen werden. Festzustellen ist also, daß der Zeitschrift eine umfassende Anschauung von Kunst, besser gesagt Kultur, zugrundeliegt und das eher handwerklich orientierte Kunstgewerbe ebenfalls bewußt integriert wird.

Wenngleich die Gründungsphase der Zeitschrift von einem umfassenden Kulturbegriff Zeugnis ablegt, so wirft sie ebenso ein bezeichnendes Licht auf eine verengte Perspektive ausländische Kunst und Künstler betreffend. Explizit soll die neue Kunstzeitschrift ein »ausreichendes Mittel zur Gegenwehr«²³¹ sein, da, so Rocholl, in »auswärtigen Blättern unsere Kunst in einer Weise verschmäht wurde, wie sie es wirklich nicht verdient«²³². Die Gründung der Zeitschrift *Die Rheinlande* ist somit nicht nur auf die Abgrenzung von Berlin zurückzuführen. Ein weiterer äußerer Faktor, der die Ausbildung einer »rheinischen« Kultur hervorruft, ist die Skepsis gegenüber ausländischen Einflüssen, und hier ist, auch wenn dies nicht explizit genannt wird, in erster Linie Frankreich mit seiner Metropole Paris gemeint. Vielleicht ist es gerade ihre Abwehrhaltung gegen »auswärtige Kultur«, die gleichzeitig den Wunsch der Zeitschriftengründer stärkt, ein typisch »deutsches« Blatt zu generieren. In Theodor Rocholls Aussagen spiegelt sich nämlich ein überaus starker nationaler Impetus²³³:

»Deutsch« nennen wir unser Blatt und treten hiermit in die Reihe der Kämpfer für deutsche Art und deutsches Wesen, auch in der Kunst, sehen wir doch, wie überall in der Welt sich Interesse für nationale Eigenart regt.²³⁴

Die in der Zeitschrift vertretene »rheinische« Kunst wird – wie Rocholls Ausführungen zeigen – als Teilmenge, wenn nicht sogar als Krönung oder besonders typische Ausprägung der »deutschen« Kultur betrachtet. Festzuhalten ist, daß die Ausbildung der kulturellen

230 Rocholl, Gründungsaufruf.

231 Ebd.

232 Ebd.

233 Während des Ersten Weltkriegs bestimmen diese von Beginn an vorhandenen nationalen Züge immer stärker den Inhalt der Zeitschrift.

234 Rocholl, Gründungsaufruf.

Muster der Zeitschrift *Die Rheinlande* sich nicht nur in Abgrenzungsprozessen, sondern auch in Eingrenzungsprozessen vollzieht.

Für die konkrete Gestaltung des Blattes sind in der Gründungsphase folgende Inhalte vorgesehen: Besprechungen von kulturellem Tagesgeschehen, soweit es rheinisches Gebiet berührt, Wiedergaben von Bildern und Studien, künstlerische Abhandlungen sowie Belletristisches.²³⁵ Diese Konzeption wird in der Zeitschrift später umgesetzt, hinzu kommen Notenbeilagen sowie Besprechungen von Ausstellungen und Büchern. Was in der Gründungsphase der Zeitschrift geplant, jedoch nicht verwirklicht wird, ist die Namensgebung: Wie Rocholl betont, soll *Die Rheinlande* noch im Oktober 1899 aus folgenden Gründen *Der Malkasten*. *Düsseldorfer Monatshefte für Deutsche Kunst* genannt werden:

Wie unser »Malkasten« das Bindeglied ist für die gebildeten Stände Düsseldorfs, wie er seine Thore den Gebildeten der Nachbarstädte öffnet [...] – so soll unsere »Kunstzeitschrift« ein Bindeglied werden für alle Ritter von Geist, seien es Künstler oder Beamte, Schriftsteller oder Industrielle.²³⁶

Durch die Bezeichnung »Ritter von Geist« erfahren alle potentiellen Künstler, Förderer und Leser der Zeitschrift eine Nobilitierung, die zum einen den erlesenen Charakter des Projektes, zum anderen die Selbstverortung aller Beteiligten als Vorkämpfer für die Kunst verdeutlichen soll. Auch wenn dies nicht explizit von Theodor Rocholl ausgeführt wird, grenzt er das elitäre, wohlgebildete »wir« gleichzeitig gegen das Volk ab, das eben seiner Meinung nach nicht von »Geist« beseelt ist. Die Idee, die *Düsseldorfer Kunstzeitschrift* nach dem *Malkasten* zu benennen, liegt aus verschiedenen Gründen auf der Hand. Erstens ist der Künstlerverein *Malkasten*, 1848 gegründet, einer der ältesten und traditionsreichsten Vereine bildender Künstler.²³⁷ Zweitens bestimmen seine Mitglieder das *Düsseldorfer Kunst- und Kulturleben* um die Jahrhundertwende auf maßgebliche Weise, sei es durch die Ausrichtung spektakulär-pompöser Frühlingsschmest, sei es in ihrer Funktion als finanzkräftige Kunstmäzene oder als Professoren der *Düsseldorfer Kunstakademie*. Gerade die Künstler der *Akademie* produzieren schon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts historische Monu-

235 Vgl. ebd.

236 Ebd.

237 Vgl. Hans-Werner Langbrandtner / Sabine Schroyen: Quellen zur Geschichte des Künstlervereins *Malkasten*. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf. Köln 1992 [= *Landschaftsverband Rheinland, Archivberatungsstelle Archivheft* 24], S. 1.

mentalbilder, deren Zielsetzung es ist, den öffentlichen Raum zu verschönern. Die repräsentative Funktion der Kunst wird damals auch unterstützt durch die Aktivitäten des *Malkastens*, der als Verbindungsglied zwischen dem zahlenden Publikum und den Künstlern fungiert. Anhand der Geschichte des *Malkastens* ist eine starke Verbürgerlichung der Kunst der *Düsseldorfer Malerschule* um die Jahrhundertwende zu erkennen.

Der künstlerische Beirat der Zeitschrift *Die Rheinlande* (1. Ausgabe, Oktober 1900), bestehend aus Prof. Clemens Buscher (Maler), Heinrich Hermanns (Maler), Dr. Fritz Koegel (Industrieller, Schriftsteller), Prof. Christian Kröner (Maler), Wilhelm Lohe (Rechtsanwalt), Hans Lücke (Buchhändler), Walter Petersen (Maler), Wilhelm Pfeiffer (Bankier), Theodor Rocholl (Maler), Prof. Willy Spatz (Maler), Hermann v. Wätjen (Regierungsrat a. D.), läßt auf eine enge Verbindung mit dem *Malkasten* schließen. Alle Mitglieder des künstlerischen Beirats der ersten Ausgabe der *Rheinlande* werden nämlich mit einer einzigen Ausnahme (Fritz Koegel) in den Mitgliederverzeichnissen des *Malkastens* zeitgleich mit der Zeitschriftengründung in den Jahren 1899 und 1900 geführt.²³⁸ Die Idee, die Zeitschrift *Der Malkasten* zu nennen, wird jedoch verworfen.

Als Redakteur und Herausgeber der Zeitschrift gewinnen die *Düsseldorfer Gründerväter* durch Vermittlung von Fritz Koegel den Schriftsteller Wilhelm Schäfer. Der kulturell vielseitig interessierte Koegel hatte in seiner Funktion als Bevollmächtigter der Brüder Mannesmann und als Fabrikant von *Doktor Thompsons Seifenpulver* Schäfer im Berlin der Jahrhundertwende kennengelernt, wo sich letzterer aus Geldmangel als Werbetexter verdingen mußte. Durch das Angebot, die Zeitschrift *Die Rheinlande* federführend zu übernehmen, gab Koegel, so schreibt Schäfer im Rückblick, ihm die Möglichkeit, »die Brücke [zu] bauen, auf der ich zurück zum Rhein fand: zum Rhein und aus dem verhehlten Leben meiner Berliner Zeit in ein Dasein zurück, das meinen Namen trug.«²³⁹

Mit welchen Symbolgehalten und Vorstellungen das »Rheinische« in der Zeitschrift gefüllt wird, läßt sich anhand des programmatischen Vorworts zur ersten Ausgabe erkennen, das unverkennbar Wilhelm Schäfers Handschrift trägt. Darin wird versucht zu begründen, warum die deutsche Zeitschriftenlandschaft gerade um eine »rheinische« Zeitschrift erweitert wird oder sogar erweitert werden muß. Indirekt ist das Vorwort zur ersten Ausgabe allerdings nicht nur eine Veror-

238 Vgl. *Ordentliches Mitgliederverzeichnis* des *Malkastens*, Januar 1899, und *Ordentliches Mitgliederverzeichnis*, Januar 1900.

239 Schäfer, *Rechenschaft*, S. 167.

tung des eigenen Standpunktes, sondern ebenfalls eine Verteidigung gegen das (Vor-)Urteil, durch den regionalen Schwerpunkt verliere die gezeigte und besprochene Kunst an literarischer und bildnerischer Qualität.

Im Vorwort wird deutlich, daß sich *Die Rheinlande* sowohl vom Epigontum der »Wein, Weib und Gesang«-Lyrik als auch von dem damals gemeinhin als »rheinisches« Kulturgut akzeptierten Karneval abgrenzen möchte. Ernsthaftigkeit und »Geist« der »rheinischen« Künstler sollen indes gefördert werden:

Wir ungereimten Rheinländer wollen es wieder richtig machen, indem wir den rheinischen Geist auch noch heute bei der ernsten Arbeit zeigen. Es kann nicht ganz unwichtig für das Ganze sein, wie die reichsten und bevölkertesten Landschaften deutscher Zunge künstlerisch und geistig sich geltend machen.²⁴⁰

Die Formulierung »Landschaften deutscher Zunge« deutet ebenso wie die Titelgebung der Zeitschrift als *Die Rheinlande* auf ein erweitertes Verständnis des »rheinischen« Gebietes hin. Zugrunde liegt hier die mittelalterliche Vorstellung einer Kulturgemeinschaft von Chur bis Lüttich. Der Rhein wird in der Zeitschrift als kulturprägender Faktor empfunden und avanciert so zum länderübergreifenden und ländervereinenden Symbolträger. Sämtliche Gebiete von der Quelle bis zur Mündung des Stroms werden in das Konzept der »rheinischen« Region eingebunden, also auch niederländische, schweizerische und elsäßische Gegenden. Alle drei Kulturen sind in die grenzüberschreitende Rheinland-Definition eingeschlossen und halten daher für das Rheinland zahlreiche identitätsstiftende Momente bereit. Nicht verwunderlich ist es daher, daß beispielsweise ein gesamtes Themenheft über die Schweiz erscheint. Aber auch über den Rhein selbst wird 1903 ein Themenheft veröffentlicht. Dort heißt es im Vorwort:

Dieses Heft ist tendenziös gemeint. Wir möchten eine Anregung geben gegenüber den süßlichen Bildern, Photographien, Ansichtskarten, Liedern und Rheinbüchern des Reisegeschäfts der künstlerischen Darstellung dieser »hochgesegneten Gebreite« nachzugehen. Es sind natürlich nur wenige Proben, die wir in diesem Heft vereinigen konnten, aber wir erhoffen den Eindruck einer kräftigen Poesie.²⁴¹

240 Vorwort. In: *Die Rheinlande*, Jg. 1, Bd. 1, H. 1 (1900), o. P.

241 Vorwort. In: *Die Rheinlande*, Jg. 3, Bd. 7, H. 4 (1904), S. 241.

Am 1. Oktober beginnt zu erscheinen:

„Die Rheinlande“

Monatsschrift für deutsche Kunst.

Herausgegeben

im Auftrage der „Rheinischen Kunstzeitschrift“ G. m. b. H.
durch Wilh. Schäfer.



„Die Rheinlande“, welche es sich zur Aufgabe machen, die heimatliche Kunst und die bedeutsame Entwicklung des Kunstgewerbes in Wort und Bild eingehend zu würdigen, werden, wie wir hoffen dürfen, ihrem Leserkreise, dem gebildeten und begüterten, also auch kaufkräftigen Publikum, ein Ratgeber sein in allen Fragen, welche die Kunst und das Kunstgewerbe betreffen.

Es liegt dabei wohl klar auf der Hand, dass durch ständiges Inseriren in unserm Blatte ein guter Erfolg für den Inserenten zu erzielen ist. Wir haben uns demzufolge entschlossen, einem jeden Hefte der „Rheinlande“ einen Inseratenanhang beizugeben, dessen Umfang, dem vornehmen Charakter der Zeitschrift entsprechend, allerdings ein eng begrenzter bleiben muss.

Um nun auch Ihnen Gelegenheit zu geben, Ihre Erzeugnisse in den „Rheinlanden“ anzuzeigen, machen wir Ihnen folgenden Vorschlag:

Die Aufnahme Ihres Inserates in den ersten beiden Heften (Oktober- und Novemberheft) erfolgt **gratis**.

Vom dritten Heft an würden alsdann die Insertions-Bedingungen in Kraft treten, welche wir Ihnen mittelst Rundschreiben in Kürze mitteilen werden.

Wir bitten um umgehende Einsendung des Inserattextes für Heft 1/2, behalten uns dabei aber in Anbetracht des beschränkten, uns zur Verfügung stehenden Raumes event. Kürzung desselben vor.

Hochachtungsvoll

Rheinische Kunstzeitschrift, G. m. b. H.

Commissions-Verlag von A. Bagel, Düsseldorf.

Werbeblatt für die Zeitschrift »Die Rheinlande«

(HHI Düsseldorf, NL Schäfer)

Johann Wolfgang von Goethe ist in diesem Heft der am häufigsten abgedruckte Autor. So sind nicht nur seine Verse »Zu des Rheines gestreckten Hügeln, / [...] Möget mit Gedankenflügeln / Ihr den treuen Freund begleiten«²⁴² als Motto dem Heft vorangestellt, sondern auch an zahlreichen anderen Stellen werden immer wieder Zitate und Gedichte von ihm eingefügt. Wilhelm Schäfer schreibt in eben jenem Themenheft: »Unter den Dichtern des Rheins ist Goethes Name zuerst zu nennen [...]«²⁴³ Immer wieder wird Goethe in der Zeitschrift *Die Rheinlande* als Vorbild und typisch »rheinische Ikone« gefeiert. Bereits im zweiten Heft des ersten Jahrgangs wird Goethe vom Beiträger Wilhelm Holzamer als »größter Deutscher«²⁴⁴ bezeichnet und »im Freundschaftsbund mit Schiller«²⁴⁵ als gemeinsame literarische Leit- und Identifikationsfigur verstanden. Nicht der rebellierende, stürmende und drängende Goethe wird als Vorbild rezipiert, sondern der bürgerlich-klassische. Holzamer reklamiert Goethe explizit für »das deutsche Bürgertum«²⁴⁶, und über dessen Elternhaus schreibt er emphatisch:

[...] kurzum ein echtes deutsches Bürgerhaus. Mit einem Schuß Hausbackenheit wohl, aber doch darin rheinische Gemütlichkeit, rheinischer Frohmuth und biedere Gastfreundschaft. Wie viele Jahre, die vergangen sind, [aber] dies ist geblieben, dieser Grundcharakter, dieser Grundton: deutsch! rheinisch!²⁴⁷

Offensichtlich ist, daß durch die eklektische Reklamation Goethes als typischer »Rheinländer« nachgewiesen werden soll, daß die »rheinische« Landschaft die bedeutendste deutsche Literatur hervorgebracht hat. Goethe dient dabei als Legitimation für die »rheinischen« Dichter des 20. Jahrhunderts, die nach der Interpretation der Zeitschrift *Die Rheinlande* in Goethes Nachfolge schreiben. Holzamer ruft Goethe als Galionsfigur für bürgerliches (Selbst-)bewußtsein in den Zeugenstand und stilisiert ihn zu einem Autor mit messianischen Zügen:

Zu seinen Füßen sitzen wir, im Glauben an ihn [...], im stärksten Bewußtsein dieser Pflicht, daß wir ihn in uns aufnehmen, in uns als Einzelwesen und Persönlichkeit und in unsere Kultur [...], weil er ein Erfüller war und weil, wenn die Zeiten über uns fortgeschritten

242 Ebd.

243 Wilhelm Schäfer: Bilder und Bücher vom Rhein. In: Ebd., S. 278 f., hier: S. 278.

244 Wilhelm Holzamer: In Goethes Geburtshaus. In: *Die Rheinlande*. Jg. 1, Bd. 1, H. 2 (1900), S. 32-38, hier: S. 32.

245 Ebd., S. 33.

246 Ebd., S. 34.

247 Ebd., S. 37.

sind, und das Leben seinen Weg genommen hat [...], für den neuen Erfüller, er von der Höhe seiner Kultur ihm die Hand reicht.²⁴⁸

Insgesamt findet in der Zeitschrift also kein expliziter Bruch mit den literarischen Traditionen des 19. Jahrhunderts statt. Ganz im Gegenteil. Im Themenheft der Zeitschrift über den Rhein sind die zeitgenössischen Autoren unter anderem durch Schäfer selbst mit der Rheinsage *Der wilde Kedrich* und dem Anfang der in Fortsetzungen gedruckten Erzählung *Der tapfere Maruck. Eine Erzählung aus den Befreiungskriegen*, Wilhelm Schmidt – der als persönliches Bekenntnis zu seiner Heimat seinen schlichten Geburtsnamen später in Wilhelm Schmidtbonn umwandelte – mit *Eisgang* aus dem Buch *Uferleute, Geschichten vom unteren Rhein* und Alfons Paquet mit dem Gedicht *Am Rhein* vertreten. Obwohl die Unterschiede zwischen den Autorenpersönlichkeiten größer kaum sein könnten, zeichnen sich alle hier abgedruckten Texte durch zwei Charakteristika aus: Zum einen legen sie Zeugnis ab für ihren starken Landschaftsbezug, und zum anderen sind die Texte allesamt meilenweit entfernt von naturalistischen oder expressionistischen Experimenten. In Schäfers Sage wird die Rheinlandschaft zur Burgenkulisse einer märchenhaft anmutenden Jungfrauenrettung; Schmidtbonn personifiziert den Rhein und das Rheineis und verleiht ihm eine geheimnisvoll-gefährliche Dimension, und Paquet schildert eine pittoresk-idyllische »rheinische« Landschaft. Insgesamt ist festzuhalten, daß im Themenheft über den Rhein versucht wird, das Rheinland als naturbelassene Landschaft der Märchen und Burgen darzustellen, wohingegen das Thema »Industrie« fast gänzlich ausgespart wird. Diese Zusammenhänge verdeutlichen verschiedene Funktionen und Zielvorstellungen aus der Gründungsphase der Zeitschrift: Zum einen dient sie in den Anfangsjahren als Werbeblatt für den stagnierenden Düsseldorfer Kunstmarkt, zum anderen soll sie die Wertigkeit »rheinischer« Kunst in Deutschland steigern, um so das kulturelle Selbstbewußtsein der Region zu (be-)fördern.

3.3.2 DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM JUGENDSTIL AM BEISPIEL DER DARMSTÄDTER AUSSTELLUNG AUF DER MATHILDENHÖHE 1901

Inspiziert von der englischen *Arts and Crafts*-Bewegung kommt es um 1900 auch in Deutschland zu einer tiefgreifenden Kunsterneuerung, von der die Zeitschrift *Die Rheinlande* nicht unbeeinflusst bleibt. Als Reaktion auf die »seelenlose Kopiermanie althergebrachter Stilfor-

248 Ebd., S. 34.

men«²⁴⁹ wird um die Jahrhundertwende eine neue Formensprache angestrebt. Im Sinne der »Gesamtkunstwerkidee« sollen sich alle Künste zu einer neuen, gesteigerten »Meta-Kunst« vereinigen. Henry van de Velde entwickelt in diesem Kontext beispielsweise seine Theorie von der »Synthese der Kunst« und propagiert damit die Ästhetisierung des Lebens durch eine Amalgamierung von Kunst und Leben. Van de Velde geht davon aus, daß alle Künste mit einer Nabelschnur verbunden sind und daß ihnen durch diese Nabelschnur allen zu gleichen Teilen die »Nährlösung« des Lebens zufließt. Auch andere Vertreter dieser Kunstreform treten für ähnliche Vorstellungen und Denkmuster ein. Der Protagonist der englischen Bewegung, William Morris, nimmt an, daß es früher einmal eine idealtypische Einheit von Kunst und Leben gegeben hat, die jedoch durch die degenerative Entwicklung des Menschen im Zeitalter der Industrialisierung zerbrochen ist. Daher strebt auch Morris, genau wie van de Velde, die Zusammenführung von Kunst und Leben an. Als große Vorbilder fungieren bei Morris etwa die Gilden des Mittelalters mit ihrer florierenden Buchkunst, der er nacheifern will.

Auch in Deutschland führt die Reformbewegung zu einer verstärkten Beschäftigung mit der Buchgestaltung. Der Buchschmuck soll nicht länger einen illustrativen Charakter haben, sondern zusammen mit dem Wort zu einem künstlerischen Ausdruck verschmelzen. Dies macht auch das Vorwort der Redaktion zur ersten Ausgabe der *Zeitschrift für Bücherfreunde* deutlich:

Lange, lange hat das Kunstgewerbe ein armseliges Dasein gefristet; auf die herrlichen Leistungen des Mittelalters folgte eine Zeit des Niedergangs und der Versumpfung. Aber in unseren Tagen beginnt es sich wieder fröhlich zu regen; ein neues Blühen hebt an [...]. Es ist nur natürlich, dass das Kunstgewerbe sich auch dem Buchschmuck zuwandte. Der wieder erwachende Schönheitssinn konnte der flachen, charakterlosen Eleganz der fabrikmässig hergestellten Einbände keinen Geschmack mehr abgewinnen; noch öder und langweiliger erwies sich der innere Schmuck [...]. In jüngster Zeit ist in dieser Beziehung vieles besser geworden. Buchhändler und Buchbinder, graphische und artistische Anstalten, die Schriftgießereien und die Papierfabriken – die ganze Arbeitswelt, die dem Äusseren des Buchs Prägung gibt, fängt – wenn auch erst langsam und allgemach an, sich mit künstlerischen Ideen zu befreunden.²⁵⁰

249 Willem-Jan Pantus: *Jugendstil in Wort und Bild. Illustrierte Dichtkunst um 1900.* Köln 2000, S. 9.

250 Redaktion: Zur Einführung. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde*, Jg. 1, H. 1 (1897/1898), S. 3 f.

Zu diesen neu erwachten ästhetischen Ansprüchen kommen drucktechnische Fortschritte und neue Vervielfältigungsmöglichkeiten. Beide Entwicklungen führen zu einer immer größer werdenden Zahl von Kunstzeitschriften. Sie fördern »die Bekanntheit von Kunstwerken schlagartig«, und »viel mehr Menschen als noch Jahrzehnte zuvor haben die Möglichkeit, Kunst in großteils schon sehr guten Reproduktionen zu sehen und sich daraus eine eigene Meinung zu bilden«²⁵¹. Diese neuen Kunst- und Kulturzeitschriften um 1900 spiegeln in zentraler Weise den Diskurs um die »Gesamtkunstwerkidee« und die »Synthese der Kunst« wider. Der Weg zu einer »neuen« Kunst erweist sich jedoch nicht als lineare Entwicklung, sondern als ein diachrones Nebeneinander von vielen, teilweise entgegengesetzten Strömungen, die auch durch die Vielzahl der Kunstzeitschriften aufgegriffen und dokumentiert wird. Dabei geht es, wie bereits erwähnt, nicht mehr um eine objektive Berichterstattung, sondern – neben einem ästhetischen Anspruch – vor allem um die Formulierung grundlegender Kunst- bzw. Kulturperspektiven. Allein in der kurzen Periode zwischen 1895 und 1910 existieren parallel so divergierende Strömungen wie Historismus, Naturalismus, Jugendstil und Expressionismus. Die Kunstzeitschriften dieser Zeit geben seismographisch Aufschluß über Stimmungen, Ideen und Überzeugungen, und mit ihrer Hilfe lassen sich die kulturellen Entwicklungen grundlegend nachzeichnen. Besonders wertvoll ist dabei, daß die Zeitschriften von führenden Schriftstellern und Künstlern mitgestaltet werden. Fritz Schlawe kategorisiert die neuen Zeitschriften um 1900 zu Recht als »literarisch-künstlerische Blätter«²⁵². Eines der wichtigsten neuen Publikationsorgane ist die 1894/1895 in Berlin gegründete Zeitschrift *Pan*. Ihre Redakteure Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe setzen sich gegen den tradierten Akademismus und für eine »allseitige Pflege der Kunst im Sinne einer organischen Kunstauffassung«²⁵³ ein. Auch Wilhelm Schäfer, der spätere Herausgeber der Zeitschrift *Die Rheinlande*, publiziert bereits 1898/1899 Gedichte, Novellen und Dramenauszüge in der Zeitschrift *Pan*.²⁵⁴ Eine weitere Kunstzeitschrift der Jahrhundertwende von zentraler Bedeutung ist die *Jugend*, die der Verleger Georg Hirth ab 1896 in München herausgibt. Sie avanciert zur Namensgebe-

251 Maria Rennhofer: *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914.* Wien/München 1987, S. 21.

252 Vgl. Fritz Schlawe: *Literarische Zeitschriften 1885–1910.* Stuttgart 1965.

253 Vorwort. In: *Pan*, Jg. 1 (1894/1895), o. P.

254 Beispielsweise das Gedicht *Es ging ein Mann durch Nacht und Sterne*. In: *Pan*, Jg. 4, H. 1, S. 24; die Novelle *Ambrosius Fastbender*. In: Ebd., S. 21 (diese Novelle wird 1901 in den Band *Gottlieb Mangold* aufgenommen) und der Dramenauszug *Lerma*. In: *Pan*, Jg. 4, H. 3, S. 151.

rin der neuen Kunstrichtung Jugendstil. Darüber hinaus erscheinen in München noch der *Simplizissimus* (seit 1896) und die *Insel* (seit 1899); für Österreich spielt beispielsweise die Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler *Ver Sacrum* eine große Rolle. Alle von Fritz Schlawe als »bildnerisch-künstlerisch« bezeichneten Blätter zu erwähnen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Wichtig ist jedoch, daß auch die Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* bei Schlawe in diese Kategorie fällt. Diese erste Einstufung gilt es im folgenden zu präzisieren. Anhand der Auseinandersetzung in der Zeitschrift *Die Rheinlande* mit der Darmstädter Ausstellung auf der *Mathildenhöhe* 1901 sollen Affinität und Distanz zum Jugendstil und der Kunstgewerbebewegung herausgearbeitet werden.

Die Gründung der Künstlerkolonie auf der *Mathildenhöhe* steht in engem Zusammenhang mit den Aktivitäten des Verlegers und Publizisten Alexander Koch.²⁵⁵ Sein Ziel ist es, den »neuen Stil« in Deutschland zu etablieren und damit das Kunsthandwerk und die heimische Industrie zu fördern. Angeregt durch die Entwicklung im Ausland, die den »Fließbandarbeiter wieder zum Handwerker [macht], der das von ihm hergestellte Produkt bejaht«²⁵⁶, will Koch auch in Deutschland eine Künstlerkolonie ins Leben rufen. Für die Umsetzung seiner Ziele gründet er die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, fördert die technische Mustersammlung des Landesgewerbevereins, nutzt den *Hessischen Kunstverein* als Organ und versucht den Großherzog von Hessen und bei Rhein für die Gründung einer Künstlerkolonie zu gewinnen. In einer Denkschrift von 1898 appelliert Koch an den Großherzog:

Außer München gibt es für diese Kunst, die so mächtig aufblüht und, wie das Beispiel von England, Belgien, Holland, Frankreich zeigt, schon in naher Zukunft eine große Rolle im Leben der Nationen spielen wird, keinen Mittelpunkt. Wer hier rechtzeitig den maßgebenden Künstlern und den jüngeren Talenten, die sich ausbilden wollen, das bietet, was sie suchen, der wird eine Institution von bleibendem Wert und großer idealer und materieller Nützlichkeit gewinnen.²⁵⁷

Die Bemühungen Kochs werden belohnt. Der Mäzen Ernst Ludwig fördert mit der *Mathildenhöhe* eine Künstlerkolonie, die in ihrer Komplexität

255 Vgl. Sigrid Randa: *Alexander Koch, Publizist und Verleger in Darmstadt*. Worms 1990.

256 *Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976*. Mathildenhöhe / Hessisches Landesmuseum / Kunsthalle 22. 10. 1976 – 30. 1. 1977, Bd. 1, S. 9.

257 Ebd.

viele Projekte der zur gleichen Zeit entstehenden Kunstverbände und Künstlergemeinschaften bei weitem übertrifft. Zunächst werden sieben Künstler vom Großherzog zur Verwirklichung des Konzeptes verpflichtet: der Maler Hans Christiansen, der Bildhauer und Medailleur Rudolf Bosselt, der Maler und Graphiker Paul Bürck, der Innenarchitekt Patriz Huber, der Architekt Joseph Maria Olbrich, der Kunstgewerbler und spätere Architekt Peter Behrens sowie der Bildhauer Ludwig Habich. Die Darmstädter Aktivitäten werden bereits sehr früh in der Zeitschrift *Die Rheinlande* wahrgenommen und rezipiert. Die kritische Auseinandersetzung mit dem Wirken der nach Darmstadt berufenen Künstler beginnt in der Zeitschrift *Die Rheinlande* mit einer Abhandlung anlässlich der Pariser *Weltausstellung* von 1900. Die Teilnahme an der Ausstellung ist eine der ersten Aufgaben, die den Künstlern der *Mathildenhöhe* zufällt. In seiner Stellungnahme mit dem Titel *Ein Dokument deutscher Kunst* kritisiert Benno Rüttenauer den deutschen Beitrag aufs schärfste:

Nichts hat auf der großen Pariser Ausstellung einen so ruhigen und wohlthuenden Eindruck erregt, als das englische Haus, während das deutsche vor ihm den Vorzug besaß, vom Pöbel der ganzen Welt bewundert zu werden. [...] Seine Innenräume, schon an sich mehr schreiend als würdig, mehr geputzt als schön, mehr aufdringlich als eindringlich in ihrer Wirkung, wurden noch besonders dadurch unerquicklich, daß die Räume und die Dinge dann nichts miteinander zu thun hatten, einander nichts angingen.²⁵⁸

Aber nicht nur dem deutschen, sondern auch dem englischen Haus, obwohl »in seiner Ganzheit ein Kunstwerk«, spricht Rüttenauer ab, ein bleibendes »Dokument« zu sein. Seiner Auffassung nach repräsentiert nur die organisch wirkende Innenausstattung »die Sprache der neuen Kunst«, wohingegen er die Gestaltung der Außenfassaden als mißlungen erachtet. Damit formuliert Rüttenauer, zeitweise Redaktionsassistent der Zeitschrift *Die Rheinlande* und treuer Mitarbeiter Schäfers, seine generelle Kritik an der Ausstellung in Paris. Diese zielt im wesentlichen darauf ab, daß für ihn die gezeigten Kunstwerke keine organisch-harmonische Einheit bilden:

Gibt es diese überhaupt in der heutigen Welt? Das Hervorstechendste an unserer Zeit ist Disharmonie; harmonische Menschen sind Fremdlinge in ihr und harmonische Werke scheinen unmöglich.²⁵⁹

258 Benno Rüttenauer: *Ein Dokument deutscher Kunst*. In: *Die Rheinlande*, Bd. 1, H. 4 (1901), S. 5-13, hier: S. 5.

259 Ebd.

Hiermit verleiht Rüttenauer einer um 1900 gängigen Haltung Ausdruck. Auch er geht von einer Zersplitterung des Lebens durch die fortschreitende Industrialisierung aus, ohne jedoch in dieser gesellschaftskritischen Einstellung zu verharren. Diese »Disharmonie« soll mittels eines neuen Stils überwunden werden. Die Kunst fungiert dabei – wie es Wilhelm Bölsche ausdrückt – als »Dolmetscherin und Einigerin der im Wissen geschiedenen und zersplitterten Menschheit«²⁶⁰. Das Vokabular Rüttenauers in seiner Rezension *Ein Dokument deutscher Kunst* gleicht frappierend programmatischen Äußerungen von exponierten Vertretern des Jugendstils und der Lebensreformbewegung. Rüttenauer fordert eine neue Kunst, deren Ziel es sein soll, »Harmonie« und »einen schönen Rhythmus« herzustellen, um den Menschen mit sich selbst, dem Leben und der Natur wieder in Einklang zu bringen. In diesem Zusammenhang weist er auf die geplante Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt hin. Er unterstreicht, daß Kunst nicht »willkürlich empfundener Luxus sein« darf, sondern vielmehr »Ausdruck lebendigen Bedürfnisses sein« muß und damit konsequenterweise ein »symbolischer Ausdruck des Lebens selber sei«²⁶¹. Insgesamt wird anhand von Rüttenauers programmatischem Aufsatz deutlich, daß er der Kunst in hohem Maße einen erzieherischen Stellenwert zuschreibt. Er appelliert sogar an die Leserschaft der Zeitschrift *Die Rheinlande*: »An die erzieherische Kraft der Kunst muß jeder glauben, der an die wahre Kunst glaubt.«²⁶² Nicht verwunderlich ist in diesem Kontext daher die Aufgabe, die er den Darmstädter Künstlern zuweist. Sie sollen »das Bekenntnis dieses Glaubens öffentlich vor der Welt ablegen«²⁶³.

Denselben volkserzieherischen Anspruch vertritt auch Wilhelm Schäfer in seiner Rezension *Ein Dokument deutscher Kunst. Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901*.²⁶⁴ Am 15. Mai 1901 wird die Ausstellung auf der *Mathildenhöhe* mit einer spektakulären Feier eröffnet. Georg Fuchs verfaßt zu diesem Anlaß das Festspiel *Das Zeichen* und Willem de Haan komponiert die Musik dazu. Das Festspiel schildert das Zwiegespräch zwischen einem Mann und einer Frau. Beide warten gemeinsam mit einem Chor auf die Enthüllung eines Zeichens, das ihnen den Weg zum Tempel der neuzeitlichen Kunst weisen soll. Diese ästhetische Inszenierung der Eröffnungsfeier wird in Schäfers Erinnerung zu einem Ereignis mit religiösem Charakter verklärt:

260 Wilhelm Bölsche: *Selbstanzeige zu Das Liebesleben in der Natur*. In: *Die Zukunft*, Jg. 25 (1898), S. 91.

261 Rüttenauer: *Dokument*, S. 6.

262 Ebd., S. 7.

263 Ebd.

264 Wilhelm Schäfer: *Ein Dokument deutscher Kunst. Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901*. In: *Die Rheinlande*, Jg. 1, Bd. 2, H. 9 (1901), S. 38-40.

Wie von der Musik entzaubert öffnete sich das Portal [des Ernst-Ludwig-Hauses]: Eine Schar weißgekleideter Frauen mit bunten Blüten mit grünen Kränzen im Haar wallte hernieder. Ihr Gesang mischte sich mit der Musik.²⁶⁵

Die Darsteller des von Peter Behrens inszenierten Festspiels avancieren zu engelhaften Lichtgestalten, die zur wartenden Menge herabsteigen, um Erlösung zu bringen. Dramatischer Höhepunkt des Festspiels ist die Überbringung eines Zeichens durch die Figur des Verkünders: »Mit mächtiger Fanfare begrüßt erscheint der Verkünder mit den Worten: ›Euch beginnt ein neues Leben, faßt es und ihr seid beglückt‹.«²⁶⁶ Schäfer interpretiert diese symbolträchtige Szene folgerichtig und setzt das Zeichen sowohl mit der neuen Kunst als auch mit der Hoffnung gleich:

Im Gesang und in der Musik wurde die Hoffnung zu einem strahlenden Jubel, strahlend wie der blaue Morgenhimmel. Und jubelnd zogen sie ein in das Haus, das ein Fürst seinen Künstlern bereitete.²⁶⁷

Auch an dieser Stelle drängt sich eine religiöse Metaphorik auf. Die Kunstinteressierten werden zu einer Jüngerschar stilisiert. Sie ziehen in das »Gotteshaus« ihrer Ersatzreligion – der Kunst – ein wie die Israeliten in das gelobte Land. Das Festspiel enthält unverkennbar Jugendstilelemente, die an Richard Dehmels *Lebensmesse* erinnern. Diese wird später auch in Darmstadt aufgeführt und in der Zeitschrift *Die Rheinlande* abgedruckt. Wilhelm Schäfer und Dehmel verbindet um die Jahrhundertwende eine enge Freundschaft, da sie sich bereits aus der Zeit kennen, als Schäfer noch in Berlin lebt.²⁶⁸ Dehmel hat seine reformerische Kunstauffassung in dem prägnanten Zweizeiler »Das Leben läßt sich stets nur stückweis fassen / Kunst will ein Ganzes ahnen lassen«²⁶⁹ zusammengefaßt.

Aber nicht seine Freundschaft mit Dehmel, der ähnliche Festspiele schreibt, motiviert Schäfer dazu, das Darmstädter Festspiel zu loben. Zutiefst geprägt von einer antizivilisatorischen Einstellung, entwickelt Schäfer ebenfalls eine priesterliche Attitüde wie die symbolische Figur des Verkünders in *Das Zeichen*. Auch Schäfer will durch die Kunst pädagogisch auf das »Volk« einwirken. Bei Schäfer fungieren dabei

265 Ebd., S. 38.

266 Zit. n.: Manfred Knodt: *Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen und bei Rhein. Sein Leben und seine Zeit*. Darmstadt 1985, S. 299.

267 Schäfer, *Dokument*, S. 38 f.

268 Diese Zeit hat Schäfer später in seiner Autobiographie *Die Rechenschaft* in dem Kapitel *Das verhehlte Leben* beschrieben.

269 Richard Dehmel: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Berlin 1913, S. 99.

die Gegensatzpaare »Volk« versus »Masse«, »Kultur« versus »Zivilisation« als zentrale Begriffe einer Abgrenzungsbewegung gegen Berlin. Wie auch die alten Burgen und Dome am Rhein versteht Schäfer die Darmstädter Bauten als »Dokumente«, die auf »haltbares Material geschrieben« werden. Die Bauten der Ausstellung werden für Schäfer zu »deutschen« Erinnerungsorten und weiteren Meilensteinen einer dezidiert »deutschen« Kultur. Die Reanimation der »rheinischen« Geschichte – und Darmstadt zählt für Schäfer kurzerhand zum Rheinland – erhält bei ihm immer einen nationalen Unterton, der von den Künstlern auf der *Mathildenhöhe* gar nicht intendiert war.

Insbesondere lobt Schäfer dabei das Haus von Behrens, der später eng mit dem *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* assoziiert sein wird: »Wenn nichts in Darmstadt zu sehen wäre als dieses einzige Haus: Es würde für einen Mann von Geschmack die Reise lohnen.« Nach dieser positiven Beurteilung in Heft 9 des ersten Jahrgangs der Zeitschrift *Die Rheinlande* ist es nicht verwunderlich, daß Schäfer nur zwei Hefte später dem Behrens-Haus einen eigenen Artikel widmet. Hierin bescheinigt Schäfer seinem Künstlerkollegen Behrens, ein idealtypisches Beispiel für die neue Kunst zu sein:

In Behrens scheint sich das Gefühl dieser Kunst zum Selbstbewußtsein verdichtet zu haben, und seine Ornamentik ist eine Entwicklung kristallischer Formen.²⁷⁰

Der Vergleich von Behrens' Kunst mit einem Kristall durchzieht Schäfers Artikel leitmotivisch. Daher ist der Kristall in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Zum einen trägt auch der Verkünder im Darmstädter Festspiel einen Kristall als Zeichen der neuen Kultur, zum anderen ist er durch seine klare Form- und Farbgebung eine Metapher für Behrens' Stilbewußtsein:

Die Lebensverhältnisse eines Bauwerks gibt die Landschaft, in der es steht. Und von allen Bauten der Kolonie sitzt allein das Behrenshaus in Form und Farbe organisch auf dem Boden, aus dem es gewachsen ist. Nicht bunt erblüht wie eine Blume, sondern – der künstlerischen Person seines Erbauers entsprechend – herb in der Struktur wie ein Kristall.²⁷¹

Hierdurch läßt sich auch erklären, daß Schäfer alle übrigen Häuser der Darmstädter Ausstellung, die vom Architekten J. M. Olbrich stammen,

270 Wilhelm Schäfer: *Das Haus Peter Behrens in Darmstadt*. In: *Die Rheinlande*, Jg. 1, Bd. 1, H. 11 (1901), S. 28-31, hier: S. 28.

271 Ebd., S. 31.

ablehnt. Sie sind ihm nicht »deutsch und nicht authentisch« genug, da sie seiner Meinung nach in zu divergierenden Stilen gebaut worden sind. Am radikalsten äußert Schäfer diese Kritik in dem Artikel *Noch einmal in Darmstadt*:

Es hat sich in Darmstadt trotz der hohen Worte und verrückten Gebäude zunächst um eine kunstgewerbliche Ausstellung gehandelt. Dazu sollte der Ausstellungsarchitekt Olbrich möglichst absonderliche und mannigfaltige Räume schaffen. [...] Zum Schaden der ganzen Ausstellung, die dadurch für ein einfaches Gemüt ein sehr undeutsches, verrücktes Gewand erhielt, in dem die geschickten ehrlichen Arbeits Hände eines soliden Kunsthandwerks kaum noch sichtbar sind.²⁷²

Schäfer assoziiert also eine »deutsche Kunst« mit Eigenschaften wie »ehrlich« und »solide«. Damit nimmt er stereotype Zuweisungen vor, die er in zentraler Weise an die Fertigkeiten eines Kunsthandwerkers knüpft. Nach diesem schon fast vernichtenden Urteil über Olbrich scheint es auf den ersten Blick daher umso erstaunlicher, daß Schäfer ihn in seinem Artikel *Die Dreihäusergruppe in Darmstadt*, der einige Jahre später erscheint, lobt. Was Schäfer zuvor noch als Nachteil der Bauwerke Olbrichs bemängelt, wird in diesem Artikel plötzlich positiv hervorgehoben:

Also auch hier die Idee, in möglichst widersprechenden Elementen eine ganz besondere Harmonie zu geben, die sich schon im Grundriß andeutet und alle scheinbare Willkür einem klug überlegten Plan dienstbar macht.²⁷³

Über die Gründe der widersprüchlichen Ansichten Schäfers kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Zum einen könnte der gestiegene Bekanntheitsgrad Olbrichs zu einer besseren Beurteilung geführt haben, zum anderen befindet sich die Zeitschrift *Die Rheinlande* zum Zeitpunkt des Artikels über die Dreihäusergruppe schon unter dem Protektorat von Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen und bei Rhein. Somit mag der Meinungsumschwung Schäfers auch auf diesen Umstand zurückzuführen sein. Insgesamt kann an dieser Stelle aber resümiert werden, daß Schäfer die Darmstädter Künstlerkolonie für ein überzeugendes Projekt hält. Auch in der Zeitschrift *Die Rheinlande* lassen sich zahlreiche Vertreter des Jugendstils, darunter Richard

272 Ders.: *Noch einmal in Darmstadt*. In: *Die Rheinlande*. Jg. 1, Bd. 2, H. 12 (1901), S. 44-45, hier: S. 44.

273 Ders.: *Die Dreihäusergruppe in Darmstadt*. In: *Die Rheinlande*. Jg. 4, Bd. 8 (1904), S. 525-529, hier: S. 525.

Dehmel und Peter Behrens, als Beiträger finden. Die erste Phase der Zeitschrift zeugt also von einem überaus offenen Kunst- und Kulturbegriff, der dem der Lebensreform ähnelt. Das Projekt der Künstlerkolonie auf der Darmstädter *Mathildenhöhe* findet bei Schäfer aber nicht zuletzt deshalb derart großen Anklang, weil er das hier betriebene Mäzenatentum als vorbildhaft ansieht. Aus diesem Grund schreibt Schäfer in seinem Aufsatz *Großherzog Ernst-Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie* fast schon etwas neidisch:

Ich denke oft, was hätte aus einer solchen Sache, z. B. in Düsseldorf, werden können, unter der Schwungkraft eines wahrhaft kunstsinnigen Hofes, der unserer Kunststadt leider fehlt.²⁷⁴

3.3.3 ALFONS PAQUET ALS ERSTER REDAKTIONSSASSISTENT DER ZEITSCHRIFT

Zu den wichtigsten Mitarbeitern der Kulturzeitschrift *Die Rheinlande* zählt der gebürtige Wiesbadener Alfons Paquet (1881–1944). Er ist zugleich, wenn auch nur für kurze Zeit, im Jahr 1902 der erste Redaktionsassistent Schäfers. Über die erste Begegnung mit ihm notiert Schäfer in seinem *Lexikon meiner Mitmenschen*:

In den ersten Zeiten meiner Rheinlande kamen mir flott geschriebene Skizzen aus London in die Hände. Als ich dann einen Adjunkten suchte, schrieb ich dem Verfasser, der, wie ich erfuhr, in Mülhausen i. Th. für ein klägliches Entgelt Lokalreporter war. Statt einer Antwort kam er selber, ein kleiner Jüngling mit einer Melone [...].²⁷⁵

Mit seiner Redaktionserfahrung bei der Zeitschrift *Die Rheinlande* legt Paquet einen Grundstein für seine lebenslange journalistische Tätigkeit. Noch im selben Jahr ist Paquet auf Vermittlung Schäfers als Redakteur des *Düsseldorfer Ausstellungs-Tageblattes* für die große Industrie- und Gewerbeausstellung, verbunden mit einer deutsch-nationalen Ausstellung, tätig. Ab 1904 schreibt Paquet für die *Frankfurter Zeitung*, in den 1930er Jahren sogar als zuständiger Redakteur des Kulturressorts der Stadtausgabe.²⁷⁶

274 Ders.: *Großherzog Ernst-Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie*. In: *Die Rheinlande*, Jg. 2, Bd. 4 (1902), S. 41-43, hier S. 43.

275 Schäfer, *Lexikon*.

276 Allein die Bibliographie von Paquets Werken verzeichnet über 1.500 Titel, die in Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind. Vgl. Paquet-Archiv Frankfurt a. M.: *Bibliographie Alfons Paquet*. Bearb. v. Marie-Henriette Paquet, Henriette Klingmüller, Sebastian Paquet, Wilhelmine Woeller-Paquet. Frankfurt a. M. 1958.



Alfons Paquet, Porträtaufnahme 1903