

CHRISTIAN A. BACHMANN

GUSTAV KÖNNECKES SCHILLER.
EINE BIOGRAPHIE IN BILDERN (1905)

Zur Deutungsmacht illustrierter Literaturgeschichten

In seiner berühmten Antrittsvorlesung hat Hans Robert Jauß 1967 insinuiert, Literaturgeschichten seien »allenfalls noch in Bücherschränken des Bildungsbürgertums zu finden«.¹ Ihren Einzug in diese Schränke (oder Vitrinen) halten sie bereits über 100 Jahre vorher, beginnend mit der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert und der einsetzenden Schwemme von deutschen Literaturgeschichten.² Den ästhetischen und wissenstheoretischen Prämissen des achtzehnten Jahrhunderts entsprechend, verzichteten diese historiographischen Darstellungen überwiegend auf bildliches Anschauungsmaterial.³ Doch spätestens seit der Märzrevolution erfreuen sich illustrierte Publikationen im Deutschen Bund großer Beliebtheit.

Infolge dieser wachsenden Nachfrage, jedoch erst seit 1870,⁴ erscheinen im deutschen Kaiserreich auch mehrere illustrierte Literaturgeschichten. Michael S. Batts hebt in seiner Geschichte deutschsprachiger Literaturgeschichten vor allem zwei hervor:⁵ Robert Königs (1828–1900) *Deutsche Literaturgeschichte* (1879)⁶ und Otto Leixner von Grünbergs (1847–1907) *Illustrierte Geschichte des*

- 1 Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: ders., Literaturgeschichte als Provokation, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1974, S. 144–207, hier S. 144.
- 2 Zur Literaturgeschichtsschreibung im neunzehnten Jahrhundert vgl. insgesamt Michael S. Batts, *A History of Histories of German Literature. 1835–1814*, Montreal u. a. 1993.
- 3 Vgl. Barbara Maria Stafford, *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge/MA und London 1994.
- 4 Vgl. Günter Hess, *Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert*, in: *Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2011, S. 105–152, hier S. 138ff.
- 5 Vgl. Michael S. Batts, *Histories of German Literature*, S. 47.
- 6 Robert Koenig, *Deutsche Literaturgeschichte*. Mit 160 Bildnissen und erläuternden Abbildungen im Text und 35 zum Theil farbigen Beilagen außerhalb des Textes. Fünfte, mit der dritten und vierten gleichlautende Aufl., Bielefeld und Leipzig 1879.

deutschen Schriftthums in volksthümlicher Darstellung (1880/1881).⁷ Mit dem *Bilderatlas zur Geschichte der Deutschen Nationallitteratur* gibt Gustav Könnecke (1845–1920) bei Elwert in Marburg 1887 ein Buch heraus, das umgekehrt – angelehnt an den *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexikon von Brockhaus* (Leipzig 1849–1851)⁸ – den Bildteil in den Vordergrund stellt. Günther Hess erscheint dieses »imaginäre[] Museum[] deutscher Literatur und Literaturgeschichte« als »Dokument totaler Dokumentation«, dessen »Monumentalität [...] den Denkmalcharakter des Buches« unterstreiche.⁹ Der *Bilderatlas zur Geschichte der Deutschen Nationallitteratur* entsteht vor dem Hintergrund der Arbeit des Archivars Könnecke.¹⁰ Sein *Atlas*, schreibt er im Vorwort, »will keine neue Litteraturgeschichte sein«.¹¹ Vielmehr handele es sich um eine »nach den Quellen gearbeitete Sammlung von gleichzeitigen Abbildungen, welche eine *Ergänzung zu jeder Litteraturgeschichte* bilden soll.«¹² Dass Könnecke dieser Anschluss an die germanistische Literaturgeschichtsschreibung von Bedeutung ist, zeigt darüber hinaus, dass er die erste Abteilung des Buches den deutschsprachigen Literaturhistorikern und Sprachwissenschaftlern widmet und zu den Schriftstellern erst in der zweiten, allerdings deutlich längeren Abteilung kommt.¹³ Könnecke entscheidet sich für eine weitgehend chronologische Anordnung, die mit von Tacitus bezeugten »Schlachtgesängen der alten Germanen« beginnt und mit dem Philosophen und Nietzsche-Gegner Eduard von Hartmann (1842–1906) schließt. Dabei folgt er vorgeblich »keinem der von den zahlreich vorhandenen Litteraturgeschichten angewendeten Systeme«.¹⁴ Die Erstausgabe des *Bilderatlases* verzeichnet immerhin 1675 Abbildungen,¹⁵ die zweite, erweiterte Auflage von 1895 beinhaltet 2200

7 Otto von Leixner, *Illustrierte Literaturgeschichte der vornehmsten Kulturvölker*, 4 Bde., Leipzig und Berlin 1880–1883.

8 Vgl. hierzu sowie zum historischen Kontext Günther Hess, *Bildersaal des Mittelalters*, S. 110f.

9 Günther Hess, *Bildersaal des Mittelalters*, S. 150.

10 Zum Leben und Wirken Könneckes vgl. insgesamt Gerhard Menk, *Gustav Könnecke (1845–1920). Ein Leben für das Archivwesen und die Kulturgeschichte*, hg. vom Hessischen Staatsarchiv Marburg in Verbindung mit dem Verein für hessische Geschichte und Landeskunde e. V. Zweigverein Marburg, Marburg 2004.

11 Gustav Könnecke, *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte*. Enthaltend 1675 Abbildungen. Nach den Quellen bearbeitet, Marburg 1887, S. III.

12 Ebd.

13 Könnecke führte eine größere Zahl einschlägiger Philologen auf, darunter auch Georg Gottfried Gervinus und Wilhelm Scherer.

14 Ebd.

15 Ebd., S. XVI.

und die letzte Elwert'sche Ausgabe von 1912 sogar 2233.¹⁶ Der einschlägige Mediävist Gustav Roethe würdigt 1900 Könnecks *Bilderatlas* anlässlich der zweiten Auflage als Pionierwerk, das »die sinnliche anschauung befördert« habe, »die jeder geschichtlichen disciplin dringend not tut«.¹⁷ Obschon Könnecke den *Bilderatlas* als Ergänzung versteht, soll doch eine gewisse Eigenständigkeit bewahrt bleiben, um »die Benutzer des Bilderatlas nicht zu zwingen, ihre Litteraturgeschichte immer zum Nachschlagen bei der Hand zu haben«.¹⁸ Die »nothwendigsten Angaben«¹⁹ zur Bild-Historiographie der betreffenden Personen gibt Könnecke den Bildern daher bei. Quantitativ variiert dieses »Notwendigste« von wenigen Zeilen bis zu ausführlichen Einlassungen zu den auch dadurch herausragenden Lebensgeschichten von u. a. Lessing,²⁰ Goethe²¹ und Schiller.²²

Jochen Vogt erinnert in seiner *Einladung zur Literaturwissenschaft* an Albrecht Schönes Diktum, Literatur sei »das Menschheitsgedächtnis der Wörter«.²³ Literaturgeschichten ihrerseits, so Vogt, halten – mit allen Einschränkungen und Vorbehalten, die sich damit zwangsläufig verbinden – »eine gewisse Zahl von Werken im *Gedächtnis* der kulturellen Gemeinschaft [...]. Und sie tun dies, indem sie jene Werke nennen, charakterisieren, in Beziehung zueinander setzen und mehr oder weniger positiv bewerten.«²⁴ In diesem Sinne kann man Könnecks *Bilderatlas* als den Versuch sehen, ein kulturelles Bildgedächtnis zur Literatur und als Bildergedächtnis der Literatur – im weiten Sinne – zu verankern.

- 16 Vgl. Gustav Könnecke, *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte. Nach den Quellen bearbeitet. Zweite verbesserte und vermehrte Aufl. enthaltend 2200 Abbildungen und 14 blattgroße Beilagen, wovon 2 in Heliogravüre und 5 in Farbendruck. Siebentes bis elftes Tausend, Marburg 1895*; Gustav Könnecke, *Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte. Nach den Quellen bearbeitet. Zweite verbesserte und vermehrte Aufl., enthaltend 2233 Abbildungen und 14 blattgroße Beilagen, wovon 2 in Heliogravüren und 5 in Farbendruck. Elfte Tausend in neuer, bis zur Gegenwart ergänzter Ausgabe, Marburg 1912.*
- 17 Gustav Roethe, *Bilderatlas zur geschichte der deutschen nationallitteratur. Eine ergänzung zu jeder deutschen litteraturgeschichte*, in: *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* (1900), H. 1, S. 1–29, hier S. 1.
- 18 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. III.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S. 164–171.
- 21 Ebd., S. 194–215.
- 22 Ebd., S. 216–236.
- 23 Jochen Vogt, *Einladung zur Literaturwissenschaft. Mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet*, 3., durchges. und aktual. Aufl., München 2002, S. 218.
- 24 Ebd., S. 220, Hervorhebung im Original. Zur Kritik der Literaturgeschichtsschreibung vgl. ebd., S. 220f.

Wie Gervinus' Literaturgeschichte, die den zu vereinigenden deutschsprachigen Fürstentümern eine gemeinsame literarisch-kulturelle Basis geben will, ein Projekt, das bei Erscheinen des *Bilderatlases* bereits abgeschlossen ist,²⁵ hat auch Könneckes Vorhaben eine politische Dimension, auf die Gerhard Menk hingewiesen hat: »Könnecke sprach mit beiden Bänden« – dem *Bilderatlas* und dem 1909 als dessen preisgünstige ›Volksausgabe‹ erschienenen *Deutschen Literaturatlas* – »bewußt den Nerv eines Volkes an, das sich vor allem seit dem militärischen und politischen Sieg über Frankreich in einer Hochstimmung befand und ganz überwiegend alles Nationale geradezu verschlang«.²⁶ Seit Königs *Deutscher Literaturgeschichte* kann von einer zumindest bis zum Ersten Weltkrieg weiterentwickelten »Ikonographie des Dichterischen in Literaturgeschichten« gesprochen werden, wie Peter Goßens konstatiert.²⁷ Die Literaturgeschichtsschreibung entwickelt sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu einem »portativen Archiv«, so Goßens, das »sein Material in einem volksbildenden Sinne [popularisiert], wobei das Hauptanliegen nicht mehr unbedingt die wissenschaftliche Darstellung bestimmter historiographischer Narrative ist«.²⁸ Hier ist Könneckes *Bilderatlas* zu verorten, der sich von der Literaturgeschichtsschreibung zu Gunsten einer Ikonographie entfernt und diese dezidiert »nicht für den Fachgelehrten und Germanisten allein bestimmt«,²⁹ sondern »allen, welche Freude an der Geschichte unserer Litteratur haben«.³⁰ Menk zufolge stößt die »plastische Darstellungsart«, die »Art der Präsentation von Literaturgeschichte in Form der Verbindung von Text und Bildern«, beim zeitgenössischen Publikum in der Tat auf positive Resonanz. Der Erfolg des *Bilderatlas* reicht laut Menk »bis tief in das deutsche Bildungsbürgertum«, also in der Tat dahin, wo Jauß die Literaturgeschichte beheimatet sieht.³¹ Christoph Grube hat darauf hingewiesen, dass die illustrierten Literaturgeschichten von Könnecke und anderen die zeitgenössische »Kanonauswahl auf bildlicher Ebene«³² wiederholen und verfestigen,

25 Vgl. Horst Albert Glaser, Methoden der Literaturgeschichtsschreibung, in: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus, Bd. 1: Literaturwissenschaft, München 1973, S. 413–431, hier S. 414–416.

26 Gerhard Menk, Gustav Könnecke, S. 17.

27 Peter Goßens, Artefakt und Repräsentation. Zur Funktion von Abbildungen in Weltliteraturgeschichten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Literaturgeschichte und Bildmedien, hg. v. Achim Hölter und Monika Schmitz-Emans, Heidelberg 2015, S. 125–139, hier S. 127.

28 Ebd., S. 128.

29 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. III.

30 Ebd., S. IV.

31 Gerhard Menk, Gustav Könnecke, S. 12.

32 Christoph Grube, Warum werden Autoren vergessen? Mechanismen literarischer Kanonisierung am Beispiel von Paul Heyse und Wilhelm Raabe, Bielefeld 2014, S. 156.

wobei sie selbst als Bücher mit prachtvoller Ausstattung zu Gegenständen bürgerlicher Verehrung werden.³³ Schon Jürgen Fohrmann, der Könnecke nur einmal am Rande erwähnt, hat hervorgehoben, dass es im deutschen Kaiserreich vielfach nicht mehr um die Konstruktion einer deutschen Literaturgeschichte geht, sondern primär darum, eine »*Konversationskultur* zu befriedigen, deren Interesse am ›Allgemein-Menschlichen‹ die poetische Kultur nur noch in frivoler Weise auf das Pikante absucht [...]. Der Leser nähert sich dem Autor als *Voyeur*«. ³⁴

Könnecke bedient sich seines Werkes gleich mehrfach bei neuen Buchprojekten als ›Gedächtnis‹, um diesen Voyeurismus zu bedienen. »Zum 28. August 1886« druckt Elwert für eine kleine Zahl namentlich genannter Forscher einen »vermehrte[n] Separatdruck der Goethe betreffenden Seiten«. Der Sonderdruck enthält zusätzlich zu dem Auszug aus dem *Bilderatlas* u. a. einige Verse Johann Caspar Lavaters über Goethes Eltern.³⁵ 1894 gibt Könnecke zum 400. Geburtstag des Dichters Hans Sachs vorab einen Sonderabdruck der ihn betreffenden Teile aus der zweiten Auflage des *Bilderatlas* heraus. 1899 bzw. 1900 erscheint in zwei Auflagen anlässlich dessen 150. Geburtstags *Goethe. Eine Biographie in Bildnissen* als »Sonderdruck aus der zweiten Auflage von Könneckes Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur«³⁶ mit 165 Abbildungen und einer Heliogravüre. 1901 setzt Könnecke die Sonderdrucke mit einem Buch zum Nibelungenlied fort. Es folgt 1905, wiederum in zwei Auflagen, *Schiller. Eine Biographie in Bildern* als »Festschrift zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr seines Todestages am 9. Mai 1905« und »[v]ermehrter Sonderabdruck aus dem Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur« mit »208 Abbildungen und einem Titelbilde«. ³⁷

Diese Schiller-Biographie soll hier hinsichtlich ihrer Konzeption als »Biographie in Bildern« beleuchtet werden. Dabei soll es nicht darum gehen, Könneckes

33 Vgl. Christoph Grube, Warum werden Autoren vergessen?, S. 157. Vgl. hierzu auch Lynne Tatlock, Introduction: The Book Trade and »Reading Nation« in the Long Nineteenth Century, in: Publishing Culture and the »Reading Nation«. German Book History in the Long Nineteenth Century, hg. v. Lynne Tatlock, Rochester 2010, S. 1–21, hier S. 10.

34 Jürgen Fohrmann, Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich, Stuttgart 1989, S. 203.

35 Vgl. Bibliographie, in: Goethe-Jahrbuch VIII (1887), hg. v. Ludwig Geiger, S. 270–326, hier S. 276.

36 Gustav Könnecke, Goethe. Eine Biographie in Bildnissen. Sonderdruck aus der zweiten Auflage von Könneckes Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur, zweite Aufl., Marburg 1900, Titelseite.

37 Gustav Könnecke, Schiller. Eine Biographie in Bildern. Festschrift zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr seines Todestages am 9. Mai 1905, Marburg 1905, Titelseite.

Buch als Teil eines allgemeinen Trends zu verstehen, sondern seiner individuellen ästhetischen Einrichtung Aufmerksamkeit zu widmen.

Schiller. Eine Biographie in Bildern

Für *Schiller. Eine Biographie in Bildern* übernimmt Könnecke den größten Teil des betreffenden Kapitels aus dem *Bilderatlas*, erweitert die Auswahl von Bildern und Faksimiles aber um mehr als das Doppelte. Dazu schöpft er u. a. aus dem übrigen *Bilderatlas*, um Portraits von Schillers Zeitgenossen einzustreuen.³⁸ Die Schiller-Biographie setzt Könnecke aus verschiedenen Typen von Bildern zusammen, die sich aus dem Vorrat des zeitgenössisch Üblichen speisen, worin sie den Bildprogrammen von Königs und Leixners illustrierten Literaturgeschichten entspricht. Den Hauptteil der 208 Abbildungen machen Portraits aus, insgesamt 96, davon 20 von Schiller, die als Stiche, Silhouetten, Gemälde oder Zeichnungen ausgeführt bzw. nach solchen Vorlagen reproduziert sind. Dazu kommt ein aquarelliertes Historienbild von Karl Alexander Heideloff (1789–1865) nach einer Skizze von dessen Vater Viktor Wilhelm Peter Heideloff (1757–1817), das Schiller »vertrau-

38 Vgl. z. B. die Seite zur »Romantischen Schule«, die Könnecke weitgehend aus dem *Bilderatlas* übernimmt (Gustav Könnecke, *Bilderatlas*, S. 261; Gustav Könnecke, *Schiller*, S. 33). Die Zahl der ausgetauschten Bilder ist dagegen gering. So ersetzt Könnecke das Portrait Christian Gottfried Körners, einen Stich nach dem Ölbild von Anton Graff (1736–1813; vgl. Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 224; ders., *Schiller*, S. 17), durch eine Kreidezeichnung von Friedrich Erhart Wagener (1759–1813) aus dem Jahr 1790. Die »Ansicht von Schillers Gartenhaus bei Jena« vertauscht er mit Goethes Zeichnung desselben, die Könnecke auf 1819 datiert (vgl. Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 226; ders., *Schiller*, S. 34). In veränderter Form bringt er die Ansicht der »Fürstengruft auf dem neuen Friedhofe zu Weimar, wohin Schillers Gebeine den 16. Dezember 1827 überführt wurden«: War im *Bilderatlas* zusätzlich zur Fassade auch der Grundriss wiedergegeben, verzichtet Könnecke in der Schiller-Biographie darauf (vgl. Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 236; ders., *Schiller*, S. 46). Das Portrait Schillers vor der Büste von Homer, das Ludovike Simanowiz 1794 gemalt hat, ist im *Bilderatlas* als Ausschnitt wiedergegeben; für die Bilder-Biographie löst Könnecke es aus der Lebensgeschichte heraus und stellt es ihr vollständig als Photogravüre voran (vgl. Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 229). »Schillers Familienbild aus dem Jahre 1797« wird dagegen ersatzlos gestrichen (ebd., S. 234), ebenso wie der »Ausschnitt aus Schillers eigenhändiger Niederschrift des ›Tell«« (ebd.). Über die Gründe für diese Änderungen lässt sich in den meisten Fällen allenfalls spekulieren, sie können technischer, praktischer oder auch ästhetischer Natur gewesen sein. Für den *Deutschen Literaturatlas* von 1909 wurden Bildauswahl und -layout erneut verändert, worauf hier nicht weiter eingegangen werden braucht (Gustav Könnecke, *Literaturatlas*. Mit einer Einführung von Christian Muff, 826 Abbildungen und 2 Beilagen. Marburg, Wien und New York 1909).

ten Kameraden im Bopserwalde aus den ›Räubern‹ vor[lesend]« zeigt.³⁹ Unter 31 der Portraits präsentiert Könnecke Signaturen der dargestellten Personen. Einen geringeren Anteil haben 24 Architektur- und Landschaftsdarstellungen von Orten, die in einem Bezug zu Schillers Leben und Wirken stehen. Von einem Teil der Schiller'schen Werke sind darüber hinaus Reproduktionen der Titelseiten und in kleiner Zahl auch von ›Titelkupfern‹ enthalten. Während die Auswahl in der Schiller-Biographie unkommentiert bleibt, hat Könnecke sie im *Bilderatlas* begründet: »Neben den Bildnissen der Schriftsteller sind auch namentlich die Titel der ersten Ausgaben ihrer Hauptwerke gebracht [...]. Es ist hierdurch nicht nur die Entwicklung des Buchdruckes und des Geschmacks, welcher bei Ausführung der Druckwerke herrschend war, zur Anschauung gebracht, es sollte auch auf die *Hauptwerke unserer Litteratur überhaupt* dadurch aufmerksam gemacht werden.«⁴⁰ Dazu stellt Könnecke zwölf Faksimiles von Manuskripten, auch von solchen, die Schiller mittels Durchstreichung ausgesondert hat, sowie zwei Zeichnungen aus der Bildergeschichte *Aventuren des neuen Telemachs*. Inhaltliches aus Schillers Werken findet sich in 18 Szenenbildern von Daniel Chodowiecki (1726–1801) u. a. zu den *Räubern*.⁴¹

Zwischen Robert König und Otto Leixners illustrierten Literaturgeschichten und Könneckes Büchern gibt es diverse Überschneidungen und Unterschiede hinsichtlich der Auswahl der repräsentierten Personen und der dazu ausersehenen Bilder. Bezogen auf Schiller sind die Berührungspunkte von Leixner und Könnecke insgesamt zahlreicher als die von König und Könnecke. So bringen beide Reproduktionen von Doris Stocks (1759–1832) Zeichnung des Dichters aus dem Jahre 1787. König verzichtet auf einen Bildnachweis, Könnecke dagegen gibt Johann Friedrich Moritz Schreyer (1768–1795) als Urheber an. Das Blatt, das Schreyer unter der Anleitung von Christian Gottfried Schul(t)ze (1749–1819) gestochen hat, hatte der Verleger Johann Gottfried Dyck 1791 in Leipzig auflegen lassen; es handelt sich um jenes Porträt, das Jean Paul zu einer psycho-physiognomischen Interpretation von Schillers Charakter angeregt hatte,⁴² was literaturhistorisch durchaus von Interesse sein könnte, jedoch weder von Könnecke noch von König angesprochen wird.

39 Gustav Könnecke, Schiller, S. 5.

40 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. III–IV, Hervorhebung im Original mittels Sperrung.

41 Für den *Bilderatlas* wählt Könnecke vereinzelt auch noch andere Bildtypen aus, etwa die Darstellung eines Puppenhauses (ebd., S. 195), von Theaterbühnen (S. 196) oder Partituren (S. 124).

42 Vgl. Werner Gerabek, Jean Paul und die Physiognomik, in: Sudhoffs Archiv (1989), H. 1, S. 1–11, hier S. 8f. Vgl. Robert König, Deutsche Literaturgeschichte, S. 457; Gustav Könnecke, Schiller, S. 19.

Alle drei Literaturgeschichten, Königs, Leixners und Könneckes, drucken das gleiche kleine Portrait der Charlotte von Lengefeld in blauer Tunika von Ludovike Simanowiz (1759–1827), allerdings in verschiedenen Reproduktionen, von denen Könneckes fraglos dem Original am nächsten kommt, was darauf zurück zu führen ist, dass er, anders als seine Vorgänger, Bilder nicht nachstechen, sondern photographisch reproduzieren lässt.⁴³ Es mögen solche Abweichungen sein, die Könnecke im Vorwort zum *Bilderatlas* kritisiert hatte: »der erste beste manirierte späte Stich, welcher weitab von seinem Vorbilde liegt, wird von den Meisten immer noch für ein echtes gutes Bild der dargestellten Persönlichkeit gehalten«.⁴⁴ Andere Überschneidungen der Bildauswahl, die hier nur erwähnt seien, sind Reproduktionen der Titelseite des *Historischen Calenders für Damen für das Jahr 1791*, die sich bei König und Könnecke finden. Aus Chodowickis *Kabale- und-Liebe-Zyklus* wählt König eine Szene aus (»Mir vertraue dich ...«), während Könnecke alle zwölf Stiche drucken lässt. Überhaupt spielt Chodowieckis Œuvre bei der illustrativen Ausstaffierung von Literaturgeschichten aus naheliegenden Gründen eine wichtige Rolle, ihm räumt Könnecke besonders im *Bilderatlas* viel Platz ein.⁴⁵ Könneckes Schiller-Biographie schreibt sich mit ihrem Erscheinungsjahr 1905 nicht vordringlich in den philologischen Diskurs ein, sondern primär in den der Schiller-Idealisierung. An diesem haben viele weitere illustrierte Buch-Publikationen davor und danach Anteil, zum Beispiel anlässlich des Schiller-fests 1859, zu dem u. a. eine Prachtausgabe von Johannes Scherrs illustriertem Opus *Schiller und seine Umwelt* erscheint, in dem, wie Klaus Fahrner schreibt, die Abbildungen als »essentieller Teil der Darstellungen und nicht bloß als illus-

43 Vgl. Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. IV.

44 Ebd., S. III. – Allerdings ist auch Könnecke nicht frei von Fehlern. So zeigt er wie Leixner Charlotte von Kalb (1761–1843) im Nachstich des 1785 entstandenen Ölbildes von Johann Heinrich Schmidt (1757–1821), wobei ihr Portrait bei Leixner auf einen Ausschnitt beschränkt ist, während Könnecke das ganze Bild reproduzieren lässt (Otto von Leixner, *Illustrierte Literaturgeschichte*, S. 301; Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 223). Bei Könnecke fallen hier dennoch durchaus signifikante Deviationen gegenüber dem Original auf; so fehlt im Hintergrund eine musikalische Partitur. Zudem schreibt Könnecke das Bild fälschlich Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812) zu, der zwar auch ein Portrait der Charlotte von Kalb gemalt hat, aber nicht dieses. Die fehlerhafte Zuweisung des Bildes ist auch in der Schiller-Biographie nicht korrigiert worden (vgl. Gustav Könnecke, *Schiller*, S. 15) und auch im *Deutschen Literaturatlas* findet sie sich noch (Könnecke, *Deutscher Literaturatlas*, S. 103). – Tischbeins Portrait entstand um 1785 und befindet sich heute im Besitz des Deutschen Literaturarchivs. – Eine erhebliche Zahl von Mängeln des *Bilderatlas* diskutiert Roethe in seiner umfangreichen und detaillierten Rezension (vgl. insgesamt Gustav Roethe, *Bilderatlas zur geschichte der deutschen nationalliteratur*).

45 Roethe kritisiert dieses Vorherrschen von Illustrationen aus Chodowieckis Feder, des »alleinherrschers [sic]« (ebd., S. 11; vgl. auch ebd., S. 10).

tratives Dekor» einzuschätzen sind.⁴⁶ Zu diesem zeigt Könneckes Schiller-Biographie jedoch nur eine einzige direkte Überschneidung (»Die Karlsschule in Stuttgart. Holzschnitt etwa aus dem Jahre 1840«⁴⁷), während Leixner und König sichtbar auf Scherr zurückgreifen. Indirekte Berührungspunkte hinsichtlich der dargestellten Personen und Orte sind aber erwartungsgemäß auch zwischen Scherr und Könnecke zahlreich. Das bürgerliche Schiller-Bildprogramm ist zum Zeitpunkt der Zusammenstellung des *Bilderatlas* und noch viel mehr zum Jubiläum des 100. Todestages 1905 etabliert, denn verstärkt seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird Schiller (gemeinsam mit Goethe) vom deutschen Bürgertum zur mythischen Figur stilisiert, wobei eine biographische Aufarbeitung seines Lebens in bis dahin unbekannter Quantität und Qualität behilflich war.⁴⁸

Könnecke folgt bei der Auswahl seines Materials dem zeitgenössischen Biographieverständnis, demzufolge der Biograph auch heranzuziehen habe, »was ein Mensch selbst leistete u. dauernd in seinen Schöpfungen, Schriften od. auch in Briefen, Tagebüchern, schriftlichen Aufsätzen, Kunstwerken etc. hinterließ«, wie es Pierer's *Universal-Lexikon* darstellt.⁴⁹ Besonders die »Lebendigkeit« der Schilderung wird dort hervorgehoben – gemäß des »in der Geschichte der Biographie immer virulente[n] Dualismus von Lebendigkeit und Monumentalität«:⁵⁰

Die B[iographie] beschränkt sich nicht allein auf die Erzählung äußerer Umstände u. Begebnisse des Menschen (das ist ein *Curriculum vitae*, *Lebenslauf*), sondern stellt seine geistige Entwicklung durch jene äußeren Umstände u. Begebnisse dar [...]. Der *Biograph* muß es also verstehen, in lebendiger Darstellung auch das Innere eines Menschen zur Schau zu legen [...].⁵¹

Dem korrespondiert Könneckes Versprechen (im Vorwort des *Bilderatlasses*), dass in den ausgewählten Bildern die »Züge der einzelnen Dichter und Schrift-

46 Johannes Scherr, Schiller und seine Zeit. Festschrift zur Säcularfeier seiner Geburt, Leipzig 1859; Klaus Fahrner, Der Bilddiskurs zu Friedrich Schiller, Stuttgart 2000, S. 293.

47 Gustav Könnecke, Schiller, S. 5; vgl. Johannes Scherr, Schiller, S. 99.

48 Vgl. Klaus Fahrner, Bilddiskurs, S. 290.

49 Art. Biographie, in: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes enzyklopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Vierte, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage, 8 Bde., Altenburg 1857, Bd. 2, S. 802–803, hier S. 802.

50 Bernhard Fetz, Der Stoff aus dem das (Nach)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen, in: Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, hg. v. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger, Berlin 2009, S. 103–154, hier S. 145.

51 Art. Biographie, in: Pierer's Universal-Lexikon, S. 802.

steller [...] lebendig vor die Augen der Betrachtenden [treten]«. ⁵² Könnecke betont noch ein weiteres Mal im Vorwort die »große[] Bedeutung« der »lebendige[n] Anschauung«, ⁵³ die Fohrmann als Primat der Literaturgeschichtsschreibung im ästhetischen Historismus benannt hat. ⁵⁴ Könnecke geht davon aus, dass dadurch »ihre Werke [...] erst verständlich [werden], daß man auch ein treues Bild ihrer [d. i. der Schriftsteller] äußeren Erscheinung bekommt«. ⁵⁵ Eine Begründung bleibt Könnecke zwar schuldig, er kann sich aber auf den zeitgenössischen Diskurs verlassen. So schreibt Heinrich Kurz' *Geschichte der deutschen Literatur* schon 1856 ganz ähnlich wie später Könnecke:

das geistige Bild, welches wir uns aus den Werken eines Schriftstellers zusammentragen müssen, erscheint uns in den Zügen seines Gesichts in lebensvoller Wahrheit, und es wird uns aus ihnen manche seiner Eigenthümlichkeiten erst recht verständlich. Soll aber die Absicht solcher Illustrationen nicht ganz verfehlt werden, so ist es vor Allem nöthig, nur gute und ächte Porträte zum Grunde zu legen. ⁵⁶

Einen Hinweis zu Könneckes eigener, der Kurz'schen eng verwandten Einschätzung gibt unabhängig davon der *Bilderatlas*-Eintrag zu Georg Christoph Lichtenberg: »Sein körperliches Leiden – er war seit seinem achten Jahre buckelig – nährte seinen Hang zur Satyre, die er vielfach in den Dienst der Aufklärung stellte.« ⁵⁷ Könnecke scheint sich hier im Speziellen an Kants Urteil zu orientieren, der Lichtenbergs satirisches Talent auf dessen Buckel zurückgeführt hat, und im Allgemeinen auf Kants physiognomische Anthropologie zu bauen. ⁵⁸ In diesem Sinne kann in »lebendiger Darstellung« auf den Charakter der dargestellten Schriftsteller geschlossen werden, denn, so heißt es bei Kant, die Physiognomik »ist die Kunst, aus der sichtbaren Gestalt eines Menschen, folglich aus dem Aeußeren, das Innere desselben zu beurtheilen; es sey seiner Sinnesart oder Denkungsart

52 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. IV.

53 Ebd.

54 Vgl. Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*, S. 208.

55 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. IV.

56 Heinrich Kurz, Vorwort, in: Heinrich Kurz, *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Mit vielen nach den besten Originalen und Zeichnungen ausgeführten Illustrationen in Holzschnitt. Vierte Auflage*, Leipzig 1864, Bd. 1, S. V–VIII, hier S. VI.

57 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 252.

58 Vgl. Immanuel Kant, *Menschenkunde oder philosophische Anthropologie, nach handschriftlichen Vorlesungen hg. von Fr. Ch. Starke [d. i. Johann Adam Bergk]*, Leipzig 1831, S. 236.

nach«. ⁵⁹ So erklärt sich auch, dass es Könnecke durchaus darauf ankommt, die ›richtigen‹ Bilder auszuwählen, nicht den »erste[n] beste[n] manirierte[n] späte[n] Stich«. ⁶⁰ Dafür, dass sich Könnecke zumindest auch für Lavaters Physiognomik interessiert hat, lassen sich zumindest Indizien finden. Im *Bilderatlas* weist der Archivar darauf hin, dass die von Lavater zu den *Physiognomischen Fragmenten* entstandenen Sammlungen »eine wichtige Quelle gleichzeitiger Bildnisse seiner berühmten Zeitgenossen« seien. ⁶¹ Zudem gibt er der erwähnten Goethe-Sonderausgabe einige Lavater'sche Verse bei und auch die große Zahl von Silhouetten lässt sich als Hinweis verstehen. Allerdings erfreuen sie sich in der Goethezeit schon aufgrund von Lavaters Einfluss großer Beliebtheit; dass Könnecke viele Beispiele aufnimmt, kann also auch dem ihm zugänglichen Material geschuldet sein. ⁶²

Könneckes Schiller-Biographie impliziert nicht nur eine physiognomische Lesart der Schiller-Bildnisse, sie leistet zugleich – und das ist bemerkenswert bei einer literaturhistorischen Darstellung – trotz der weitgehend chronologischen Anordnung einer enthistorisierenden und dekontextualisierenden Anschauung Vorschub, wie sich am ersten zur Publikation bestimmten Portrait Schillers von Friedrich Kirschner (1748–1789) zeigen lässt, das Könnecke in der Schiller-Biographie prominent wiedergibt. ⁶³

Zum einen schreibt Schiller darüber 1785 in einem Brief an Körner, in dem er zwar der Möglichkeit einer physiognomischen Lesart durchaus folgt, dieses spezielle Portrait aber disqualifiziert: ⁶⁴

Ums Himmelswillen aber, beurtheilen Sie mich nicht nach einem Kupferstich, den man kürzlich von mir in die Welt gesetzt hat – sonst können sie zwar die Räuber, aber den Schiller nicht mehr begreifen; denn jener Kupferstich ist finster wie die Ewigkeit, und der Kupferstecher hat mir fünfzehn Jahre mehr auf die Rechnung gesetzt, als ich mich erinnere gelebt zu haben. ⁶⁵

59 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* abgefaßt, zweyte verbesserte Aufl., Königsberg 1800, S. 270. – Die Probleme der Physiognomik müssen hier nicht diskutiert werden, es sei aber nicht verschwiegen, dass das von Könnecke ausgewählte Lichtenberg-Portrait einen Buckel kaum auch nur erahnen lässt.

60 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. III.

61 Ebd., S. 183.

62 Roethe klagt darüber in seiner Rezension (vgl. Gustav Roethe, *Bilderatlas zur geschichte der deutschen nationalliteratur*, S. 20).

63 Gustav Könnecke, *Schiller*, S. 9.

64 Zu diesem Bild vgl. Klaus Fahrner, *Bilddiskurs*, S. 47–50.

65 Friedrich Schiller, Brief an Körner vom 10./22. Februar 1785, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begr. von Julius Petersen. Fortgef. von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese

Wenn Könnecke es unkommentiert seinen Leserinnen und Lesern zur Beurteilung überlässt, geschieht dies also trotz Schillers expliziter Ablehnung des Bildes. Indem Könnecke eine Unterschrift Schillers unter das Bild setzt, impliziert er vielmehr dessen Autorisierung. Damit soll nicht behauptet werden, dass Schiller Deutungshoheit über sich selbst gehabt habe oder hätte – seine Ablehnung des Bildes sagt aber womöglich mehr über ihn und sein Selbstbild aus als eine physiognomische Betrachtung zu Tage fördern könnte. Nivelliert wird durch die unkommentierte Präsentation der Bilder auch, dass es bereits zeitgenössisch sehr unterschiedliche Portraits von Schiller gab, die »grosse Verschiedenheit in den Zügen [auf]weisen«, wie Constant Wurzbach von Tannenberg bereits 1859 in seinem (reich illustrierten) *Schiller-Buch* angemerkt hat.⁶⁶ Es ist also offenkundig nicht davon auszugehen, dass man in irgendeinem Schiller-Portrait des »wahren« Schillers ansichtig würde. Zum anderen überlässt Könnecke die Betrachterinnen und Betrachter – die ja nicht nur Fachleute, sondern bildungsbürgerliche Laien sein sollen – angesichts der Bilder sich selbst bzw. der angenommenen Evidenz. Dabei ist das hier herangezogene Beispiel auch wegen des unter dem eigentlichen Portrait eingesetzten Bilds durchaus erklärungsbedürftig. Es zeigt Karl Moor im Dialog mit dem Pater (II. Akt, 3. Szene). Klaus Fahrner erläutert:

Die Kombination aus dem trotzig und kühn wirkenden Profilbildnis mit dieser Schlüsselszene des Stücks forciert das dichterische Image zum radikalen Skandalon. Schiller wird nicht allein zum Urheber der rasch für ihre theatralischen Effekte berühmt gewordenen »Räuber« gestempelt, sondern die sozialkritisch-polemischen Spitzen des Erstlingsstücks charakterisieren mithin den rebellischen Autor persönlich.⁶⁷

Kirschners Kupferstich ist insofern ein schlagendes Beispiel dafür, wie Portraits die dargestellten Personen als Fremdbilder »interpretieren«, ihnen Rollen und Kontexte zuschreiben oder diese zuspitzen, mit ihnen also bestimmte historische und hochgradig kontextabhängige Intentionen verbunden sind.

Ein ähnlich problematischer Fall ist Könneckes Doppelseite zu den besagten *Räubern* in der Schiller-Biographie.⁶⁸ In der oberen Hälfte der beiden Seiten sind in dieser Reihenfolge die Titelseite der Erstausgabe, das »Personenverzeichnis

und Siegfried Seidel. Hg. von Norbert Oellers, Stuttgart und Weimar 1943ff., Bd. 23, 174–179, hier S. 176 (Schiller-Nationalausgabe, im Folgenden zitiert: NA).

66 Constant Wurzbach von Tannenberg, *Das Schiller-Buch*. Festgabe zur ersten Säcular-Feier von Schiller's Geburt 1859, Wien 1859, S. XXIII. Vgl. auch Klaus Fahrner, *Bilddiskurs*, S. 45.

67 Klaus Fahrner, *Bilddiskurs*, S. 48.

68 Gustav Könnecke, *Schiller*, S. 6f.

aus der Mannheimer Bühnenausgabe« und beide Versionen der Titelseiten der »zwote[n] verbesserte[n] Auflage« von 1782 abgedruckt. Diese Titeltupfer – ein nach links gewandter Löwe bzw. ein nach rechts gewandter Löwe – stehen in einer spiegelbildlichen Beziehung zueinander, die von der *mise en page* hervorgehoben wird. Die Faksimiles der Titelseiten sind so nicht nur jeweils für sich genommen als Bild zu betrachten, sondern bilden bei Könnecke ein Diptychon. Bemerkenswert ist daran wiederum, dass Könnecke (oder der zuständige *metteur-en-page* bei Elwert⁶⁹) den Titelillustrationen Geltung verschafft, obwohl Schiller damit unzufrieden war. Als Vorlage diente dem anonymen Graphiker zumindest des »nach links springenden Löwen« Johann Elias Ridingers (1698–1767) Stich eines »Löwen in vollem Zorn«, der zwar das Katzengesicht anatomisch nicht ganz korrekt wiedergibt, immerhin aber technisch kompetent ausgeführt ist und durchaus eine zornige Erregtheit des Tieres spüren lässt.⁷⁰ Die Titelillustration der Räuber zeigt dagegen eine Raubkatze mit zu klein geratener Tatze und zu breitem Gesicht, die dadurch stumpfsinnig und kraftlos wirkt. Der zweite Löffler'sche Löwe, vermutlich ein erneut gespiegelter Nachstich des ersten, verbessert und verschlimmert den Eindruck gleichermaßen. Zwar hat der Löwe nun einen »zornigeren« Gesichtsausdruck, die Vordertatze ist aber noch kleiner gezeichnet und das Tier wirkt insgesamt schwächer – der Despot, als dessen Metapher der Löwe verstanden werden muss, mag zornig lauern, erscheint aber zugleich ausgezehrt und machtlos. Schiller spricht angesichts des Löwen zu Recht von einer »Stümperarbeit«, die das (wohl auch von Löffler hinzugesetzte) berühmte Motto »in Tirannos« geradezu ad absurdum führt.⁷¹ Könnecke lässt auch das unkommentiert und präsentiert stattdessen die Titelseiten in einer Weise, die dazu geeignet ist, eine ästhetische Wirkung zu begünstigen. Die Spiegelbildlichkeit ergibt sich allerdings nicht als Ergebnis einer künstlerischen Intention, sondern als Konsequenz aus der technischen Herstellungsweise und der buchgestalterischen Präsentation durch Könnecke, womit der eigentliche Gegenstand der folgenden Diskussion angesprochen ist.

69 Es darf wohl ausgeschlossen werden, dass der streitbare Archivar Könnecke nicht zumindest autorisierend an der Einrichtung des Buches beteiligt war.

70 Vgl. Johann Elias Ridinger, Entwurf Einiger Thiere, Wie solche nach ihren unterschiedlichen Arten, Actionen und Leidenschafften, nach dem Leben gezeichnet, samt beygefügeten Anmerckungen. Zweyter Theil, Augsburg 1738, Nr. 30.

71 Friedrich Schiller, Zur Ausgabe Tobias Löfflers, in: NA 22, S. 131. Vgl. auch Walter Müller-Seidel, Friedrich Schiller und die Politik. »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«, München 2009, Anm. 54, S. 350–351.

Könneckes Schiller-Biographie als Bild-Erzählung

Schiller. Eine Biographie in Bildern erhebt im Untertitel den Anspruch, Schillers Lebensgeschichte »in Bildern« zu schreiben, mithin mehr zu leisten als ein bloßes Addendum zu einer andernorts schriftlich dargelegten Biographie zu sein. Es stellt sich daher die Frage, wie es dies leistet oder zu leisten sich anschickt.

Bildergeschichten basieren prinzipiell auf der Sequentialisierung von für sich abgeschlossenen und gleichzeitig aufeinander verweisenden Bildern. In der Tendenz zeigen die Einzelbilder Akteure, Objekte und Handlungen. Um Bilder als Bildfolge zu »lesen«, müssen sie zunächst insgesamt als Sequenz erkannt werden, wofür u. a. Kriterien wie formale, ästhetische und stilistische Ähnlichkeit, physische Nähe und Narrativität⁷² ausschlaggebend sind. Die von Könnecke ausgewählten Bilder gehen zum Großteil miteinander allenfalls die lose Verbindung eines Zyklus ein, sie bilden keine sinnfälligen narrativen Sequenzen: Schillers Geburtshaus ist nicht das Davor des Portraits von Schillers Vater, dieses nicht das Davor des Portraits von Schillers Mutter – zumindest nicht in einem narratologischen Sinne. Eine Ausnahme, die dies deutlich hervorhebt, ist die szenische Bildfolge aus den *Räubern*, die Daniel Chodowiecki (1726–1801) für den von Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828) herausgegebenen, 1782 gedruckten *Theater-Kalender auf das Jahr 1783* angefertigt hat.⁷³ Als Interpretationen bestimmter Momente der *Räuber* formen diese Bilder eine Bildergeschichte mit »weiter Bildfolge«. ⁷⁴ Ohne Kenntnis der Handlung des Schiller'schen Stücks ist Chodowieckis Zyklus zwar kaum verständlich, die Präsentation in Könneckes Bilder-Biographie hebt aber die gestalterische Geschlossenheit der Bildsequenz hervor. Eine ebensolche Ausnahme sind die ebenfalls von Chodowiecki stammenden Szenenbilder zu *Kabale und Liebe*. Hatte Könnecke die zwölf Stiche in der Erstausgabe des *Bilderatlasses* noch auf zwei Seiten verteilt,⁷⁵ obendrein so, dass man zwischen den ersten acht und den letzten vier umblättern muss, zeigt

72 Zur Narrativität vgl. Werner Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, hg. v. Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 23–104, hier S. 96.

73 Zum *Theater-Kalender* vgl. Wolfgang F. Bender, Siegfried Bushuven und Michael Huesmann, Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographische und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Teil 1: 1750–1780, 2 Bde., München, New Providence und London 1994, Bd. 1, S. 22–25, bes. S. 23.

74 Vgl. Dietrich Grünewald, Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform, in: Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung, hg. v. Dietrich Grünewald, Essen 2010, S. 11–31.

75 Gustav Könnecke, Bilderatlas (1887), S. 222–223.

er sie in der zweiten Auflage zusammen auf einer Seite und hebt so ihren narrativen Charakter hervor.⁷⁶ Für die Schiller-Biographie löst Könnecke dieses Arrangement wieder auf, nun stehen die Bilder auf einer Doppelseite, ergänzt um das Titelblatt des Schwan'schen Drucks des Stücks (Mannheim 1784), das sie teilweise rahmen.⁷⁷ In der der Lesbarkeit der Bildsequenz entgegenstehenden mise en page deutet sich bereits an, dass für Könnecke die Seitengestaltung das Primat über die Bilder hat, zumindest aber über ihre narrative Verkettung.

Schillers Leben wird denn auch nicht von den Bildern erzählt, wie in Horus' Comic *Schiller! Eine Comic-Novelle* (2005), sondern in kurzen eingeschalteten Texten, in Bildunterschriften und den Kapitelüberschriften wiedergegeben. Letztere stehen als lebender Kolumnentitel im Kopfsteg jeder Seite und fassen Schillers Lebenslauf *en miniature* zusammen. Auf »Geburtshaus, Eltern« und »Schillers Schwestern«, die einen familiären Rahmen eröffnen und als Folie für die folgende Erzählung von Schillers Leben fungieren, folgen die Kapitel »1759–1773 Marbach, Lorch, Ludwigsburg«, »1773–1775 in der Solitüde«, »Die Räuber« 1781. 1782.« usw. Die Chronologie schließt mit »Tod. Ruhestätten«, bevor mit »Schillers Kinder[n]« der familiäre Rahmen wieder geschlossen wird. Die so überschriebenen Seiten und Doppelseiten bilden eine chronologische narrative Sequenz, die sich mit anderen Schiller-Biographien hinsichtlich der Einteilung der Abschnitte überschneidet,⁷⁸ aber auch eigene Akzente setzt, insbesondere, wenn es darum geht, einzelne Schiller-Bildnisse hervorzuheben. Jedes dieser Seiten- und Doppelseiten-Tableaus präsentiert mittels der Kombination eher geschichtenindizierender Bilder und eher geschichtendarstellender Texte einen Aspekt oder kurzen Abschnitt aus Schillers Leben. Aus dem hohen Anteil geschichtsindizierender Bilder ergibt sich, dass die Leserinnen und Leser einen vergleichsweise hohen Aufwand treiben müssen, um Schillers Leben zu rekonstruieren und die Bilder in diese Lebensgeschichte zu integrieren.

Die mise en page der Schiller-Biographie zeigt deutlich das Bestreben, die Tableaus ästhetisch »gefällig« zu machen, geht also über die beliebige Übermittlung von Quellen hinaus. Sie folgt nicht einer einzigen Vorlage, einem einzigen Raster, dem sich alle Texte und Bilder unterzuordnen hätten, zeigt aber zumindest einige Muster, die mehrfach zur Anwendung kommen. So weist schon die erste Inhaltsseite, die Schillers »Geburtshaus, Eltern« gewidmet ist,⁷⁹ ein Layout auf, das als Dreieckskomposition bezeichnet werden kann (Abb. 1). In der oberen Bildhälfte ist auf der Seitenmittelachse die Reproduktion einer Photographie von

76 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1895), S. 307.

77 Gustav Könnecke, *Schiller*, S. 12–13.

78 Vgl. z. B. die Einteilung in Johannes Scherr, *Schiller und seine Zeit*, S. XI–XVI.

79 Gustav Könnecke, *Schiller*, S. 1.

Geburtshaus, Eltern.

Johann Kaspar Schiller, der Vater des Dichters, ist geb. 27. October 1733 zu Wittenfeld bei Walldingen, Sohn des Schultheisen Joh. Schiller und der Eva Maria Schay. Er erlernte die Wundarzneikunst und bildete sich in Sprachen und Wissenschaften eifrigst aus. Seit 1745 nahm er Kriegsdienste und erlebte teils als Soldat, teils als Feldscherer mancher Abenteuer, namentlich in Holland. 1749 (11. Juli) bestand er das Examen in der Wundarzneikunst, wurde nach seiner Verehrung Bürger in Marbach (29. September 1749) und blieb hier Wundarzt, bis er 1753 württembergische Kriegsdienste nahm. 1757 (16. September) wurde er bei seinem Regimente (König Louis) Fähnrich und Adjutant, zog in den Krieg gegen Preußen, wurde 1758 (21. März) Feutnant, kam am 1. Mai zum Regimente Romann, wurde 1761 (17. August) Hauptmann. Sein Regiment kam 1762 nach Ludwigsburg, dann nach Stuttgart und wieder zurück nach Ludwigsburg. 1763 (Dezember) wurde er auf Vererbung nach Schwäbisch-Gmünd



gelegt, stationierte aber in Lorch und kam im December 1766 nach Ludwigsburg in Garnison (im Regimente Stein). 1770 (10. September) erhielt er eine eigene Kompanie und kam 1775 (5. Dezember) als Vorgelegter der Gärtnerei nach der Solitude. Hier hat er besonders um die Baumzucht, welche er schon mit besonderem Eifer in Ludwigsburg pflegte, große Verdienste. Am 26. März 1794 wurde er Oberstwachsmesser und starb auf der Solitude den 7. September 1796. Er hat folgende Werke geschrieben: „Betrachtungen über landwirtschaftliche Dinge“ (1767—1769), „Gedanken über die Baumzucht im Großen“ (1793), „Die Baumzucht im Großen nach zwanzigjähriger Erfahrung im Kleinen“ (1795).

Seine Frau, Elisabeth Dorothea Rodweis, geboren 13. December 1732 in Marbach, Tochter des dortigen Bäckers, Fövenwirts und herrschaftlichen Holzmeisters Georg Friedrich Rodweis, heiratete er den 22. Juli 1749. Sie starb den 29. April 1802 zu Clever-Eulbach.

Geburtshaus Schillers in Marbach am Neckar.

Hier wurde Schiller am 10. November 1759 geboren. Demnach schätzte das Land von Ulmer Ulrich Schöllkopf, 1800 wurde es von Marbacher Gutsbesitzern für 4000 R. angekauft und bis es im Jansen sehr vertheilt und im Jansen sehr verkauft war, für sechs 2000 R. in der Gemarkung wieder hergestellt, in welcher es war, als Schiller es besaß. Es gehört jetzt der Gmünd. Im Jahre 1812 war durch das Marbacher Cession an die Preussensache aller Marbacher Feudal, nach Zeitgenossen Schillers, ungenügend festgestellt, doch das sein Geburtshaus ist.



Vater Schiller.

Schillers Vater.

Gemalt 1763 von Johann Simon, geb. Weidenbach.



Mutter Schiller.

Schillers Mutter.

Gemalt nach einem 1763 gemalten Simonischen Bild.

Abb. 1

Schillers Geburtshaus in Marbach platziert, dessen Dach das imaginäre Dreieck gleichsam vorzeichnet. Flankiert wird das Bild von Kurzbiographien der Schillereltern. In der unteren Seitenhälfte sind nebeneinander oval gerahmte Reproduktionen von Bruststücken der Eltern Schillers platziert. Links befindet sich, im Halbprofil nach rechts gewandt, der Vater Johann Caspar Schiller (1723–1796), rechts daneben im Halbprofil nach links gewandt die Mutter Elisabeth Dorothea Schiller, geb. Kodweiß (1732–1802). Beide Bilder sind von gleicher Größe und mit identischen Linien gerahmt, beide Figuren sind einander zugewandt und auf die Betrachterinnen und Betrachter ausgerichtet, mit denen sie Blickkontakt aufnehmen. Unter den Bildern befinden sich jeweils Reproduktionen der Handschriften der Dargestellten. Die folgende Verso-Seite – »Schillers Schwestern« – ist ebenso arrangiert und zeigt Reproduktionen von Porträts der Schiller-Schwestern, die in der gleichen Größe wiedergegeben und in der gleichen Weise gerahmt sind wie die elterlichen Porträts, so dass ihre familiäre Zusammengehörigkeit auch formalästhetisch und paratextuell markiert wird. Zuoberst steht hier Christophine, darunter Schillers jüngere Schwestern Luise Dorothea und Karoline Christiane (Nannette); die früh gestorbenen jüngsten Schwestern Maria Charlotte und Beata Friederike werden nur in den biographischen Texten erwähnt, bildlich sind sie nicht dargestellt (was allerdings auf einen Mangel an Bildern zurückgehen dürfte). Während Christophine aus dem nach links gewandten Halbprofil die Betrachterinnen und Betrachter ansieht, schauen Luise (im Profil) und Nannette (im Halbprofil mit abgewandtem Blick) zum Außensteg der Seite, also gewissermaßen zu den Eltern auf der vorangegangenen Recto-Seite. Ähnlich konstruierte Seiten finden sich noch mehrfach in Könneckes Bilder-Biographie.⁸⁰ Eine Variante dieser mise en page ist das »umgekehrte Dreieck«, bei der in der oberen Seitenhälfte zwei Bilder über einem einzelnen in der unteren angeordnet sind.⁸¹

Damit verwandt, aber komplexer ist der Aufbau des Seitentableaus zum Lebensabschnitt »1783–1785 in Mannheim; Schauspieler« (Abb. 2).⁸² Die Seite ist wiederum in sechs Felder aufgeteilt, drei in der oberen und drei in der unteren Seitenhälfte, die jeweils ein Portrait enthalten. Die Dargestellten sind Sophie Albrecht (1757–1840), August Wilhelm Iffland (1759–1814), Johann Michael Boeck (1743–1793) und Johann David Beil (1754–1794). Dabei bilden Albrecht, Boeck und Beil ein Dreieck und die drei Darstellungen von Iffland ein zweites. Etwa im

80 Z.B. die Seiten »1782 (bis September) in Stuttgart« (ebd., S. 9), »1783–1785 in Mannheim« (ebd., S. 14), mit Anwandlungen z. B. Seite »1773–1775 in der Solitüde« (ebd., S. 4).

81 Z. B. die Seite »1782, 1783 in Bauerbach« (ebd., S. 11), wo Henriette von Wolzogen und ihre Tochter Charlotte über der Titelseite der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* (Mannheim 1783) zu sehen sind.

82 Gustav Könnecke, Schiller, S. 16.



SOPHIE ALBRECHT
geb. zu Erfurt 1753

Sophie Albrecht.
Gezichnet von D. Neuge nach J. Tischbein 1782.

Sophie Albrecht, geb. in Erfurt am 17. Nov. 1753, verheiratete sich 1772 mit dem Schriftsteller Albrecht. Schiller lernte sie in Frankfurt kennen (Sept. 1782). Schon hier hatte sie tiefen Eindruck auf ihn gemacht. Als sie 1784 an das Mannheimer Theater kam, erbat man sie nicht erwiderte Neigung zu schwärmerischer, idealer Liebe. Er traf sie wieder in Tredten (1785 bis 1787) und blieb hier mit der talentvollen Tragödin noch in lebhaftem Verkehr. Sie starb in Hamburg am 16. Nov. 1840.



a. w. Iffland

August Wilhelm Iffland.
Gezeichnet von W. Koch, gezeichnet von H. Kasper.

August Wilhelm Iffland, geb. 29. April 1759 zu Hannover, ging 1777 zu Erford, dessen bedeutendster Schüler er wurde, kam 1779 an das Braunschweiger Hof- und Nationaltheater, wurde am 14. Nov. 1786 Direktor des Berliner Nationaltheaters, kurz als Generaldirektor der Königl. Schauspiele in Berlin am 22. Sept. 1814. Er ist nicht nur der größte Schauspieler seiner Zeit, sondern auch der vornehmste Vertreter seines Standes. Bei der ersten Aufführung der „Männer“ am 13. Jan. 1783 spielte er den Franz Moor; er war der Hauptrolle Vertreter dieser Rolle.



Johann David Veil.
Gezeichnet von G. Herne.

Johann David Veil, geb. 1754 in Chemnitz, kam, nachdem er verschiedenen Wandtruppen angehört und 1777 am Gothaer Hoftheater seinen Fuß gefestigt hatte, 1780 nach Mannheim, wo er als bedeutendster Charakterdarsteller bis zu seinem Tode agierte. Er starb am 13. August 1794. — In der ersten Aufführung der „Männer“ spielte er den Schweizer.



Johann Michael Wäd
als laufender Dreßk.

Gezeichnet von Geiler nach Zeichnung von Kasper.

Johann Michael Wäd — der Karl von Moor in der ersten Aufführung der „Männer“ — zu den besten Darstellern von Spitzentrödlern in der Zeit unseres kaiserlichen Epochen gehörig, war die letzte Zeit seines Lebens, 1779 bis zu seinem am 18. Juli 1798 erfolgten Tode, Mitglied der Mannheimer Bühne. Er war 1749 in Wien geboren und hatte 1778 die Gothaer Bühne geleitet. Vorher war er bei der Kärntnerischen Gesellschaft gewesen und hatte auch in Weimar gespielt.



Iffland als Franz Moor in Schillers „Männern“.
Blt. I, Szene 1: „Morgen mußte sie (die Maria) mit diese Worte von Kästlichkeit auflösen?“
Gezeichnet von H. Gatzel, gezeichnet von Weiss nach 1806.



Iffland als Franz Moor in Schillers „Männern“.
Blt. V, Szene 1: „Bildet denn jemand wieder über den Ehren? — Nein.“
Gezeichnet von H. Gatzel, gezeichnet von Weiss nach 1806.

Mittelpunkt der Seite steht Ifflands Autograph, darüber – größer als die anderen Bilder auf der Seite – Matthias Klotz' (1748–1821) Iffland-Portrait von 1801. In der unteren Bildhälfte komplettieren das ›Iffland-Dreieck‹ zwei Radierungen von ›Iffland als Franz Moor in Schillers ›Räubern‹«, die Franz Ludwig Catel (1778–1856) für Ifflands *Almanach für Theaterfreunde auf das Jahr 1807* angefertigt hat. Alle drei Iffland-Bilder sind fett umrahmt, wodurch sie gleichzeitig hervorgehoben und miteinander verknüpft werden. August Wilhelm Iffland war, so Könnecke, »nicht nur der größte Schauspieler seiner Zeit, sondern auch der vornehmste Vertreter seines Standes«. ⁸³ Diese besondere Stellung begründet die Seitengestaltung: Sie bringt Ifflands Bedeutung zum Ausdruck, indem sie ihn gegenüber Albrecht, Boeck und Beil durch Quantität und Qualität hervorhebt. Die Einrichtung der Seite ist nicht bloß harmonisch, sondern kommuniziert die Relevanz der dargestellten Personen. So gesehen, erscheint die Anordnung der Bilder als fernes Echo der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive, das Oval, das Klotz' Iffland-Portrait begrenzt, als Wiederhall einer Mandorla und die Gesamtanlage der Seite als leiser Nachklang des Majestas Domini-Schemas. Im mittelalterlichen Bild wird vielfach das Bildpersonal in *einem*, von der Relevanz der Dargestellten strukturierten Raum platziert: Wichtige Personen werden groß und zentral, weniger wichtige kleiner und marginal repräsentiert. Auf der Iffland-Seite sind dagegen die Personen jeweils in für sich abgeschlossenen Bildern mit eigenem Bildraum repräsentiert, es ist der Seitenraum, in dem sie vereint sind und innerhalb dessen sie Plätze gemäß der Bedeutung der Dargestellten einnehmen.

Besonders aufschlussreich hinsichtlich Könneckes ästhetischer Prämissen ist Seite 3 der Schiller-Biographie, die hier als letztes Beispiel angeführt sei. Sie zeigt mittig ein Faksimile des den Eltern gewidmeten Neujahrsgedichts von Schiller aus dem Jahr 1769. ⁸⁴ Die mit Feder geschriebene Handschrift weist vergleichsweise große Stichstärkenunterschiede auf, die sich auf die noch ungeübte Hand des Schreibers – Schiller war am Neujahrstag 1769 gerade neun Jahre alt – zurückführen lässt. Durch die Reproduktionstechnik wird der Eindruck noch verstärkt. Schillers Handschrift ist hier, anders als im *Bilderatlas* (sowohl 1887 als auch 1895), einspaltig gesetzt und dominiert die Seite. So sehr die daher noch deutlicher zutage tretenden unterschiedlichen Linienstärken der Handschrift einen unruhigen Duktus geben, harmonisieren sie doch mit der von Könnecke gewählten Silhouette des jungen Schiller, die als geschlossene schwarze Fläche ein Gegengewicht zu den dunklen Partien des Manuskripts bildet (Abb. 3). Gleichwohl stellt dieser auf das Gedicht blickende Schattenriss Schiller als Vierzehnjährigen dar und überbrückt so immerhin einen Abstand von vier Jahren. Bemerkenswert ist

83 Ebd.

84 Gustav Könnecke, *Bilderatlas* (1887), S. 216–217.

1759—1773 Marbach, Cord, Ludwigsburg.



Schiller etwa vierzehnjährig.
Gemeinte Silhouette aus dem Nachlaß seiner Schwester
Christophine. Höchst erhaltener Bildnis Schillers.

Herzgeliebte Eltern.

I
 Eltern die ich zärtlich ehre.
 Mein Herz ist full voll Jan Kathrit
 Ihr trauri 20 14 den Jahr vorumben
 Hab Ich nequitt zu mach Jahr.



Karl Gutz (1788).
Gemeinte Gutzmer.

Karl Philipp Gutz, der
 Dichter, geb. am 28. Oktober 1782
 in Vöckl, emigrierte im Sept. 1781 in
 Stuttgart mit Schiller die „vorüber-
 gehende (Vorlese-) Jugend- oder
 Knabenlesenschaft“ und bewährte
 ihm treue Freundschaft. Er starb als
 Professor der klassischen Literatur in
 Tübingen am 20. Juni 1827. —
 Er hat pietätvolle Mitteilungen über
 Schiller verfaßt.

Wichtige Daten aus Schillers
 Leben 1759—1773.
 (Zu Seite 1—3.)

Johann Christoph Fried-
 rich Schiller ist geboren den
 10. November 1759 in Mar-
 bach. 1762 ging die ganze Fa-
 milie zu dem nach Ludwigs-
 burg veretzten Vater, 1764
 nach Vöckl; hier erzog den Knaben
 der Pfarrer Moser (Vorbild
 des ehrenwürdigen Pfarrers Moser
 in den „Räubern“). 1766 Rück-
 kehr nach Ludwigsburg, wo er bis
 Ende 1772 (sein Magister Jahn)
 verblieb und die dortige Vorlesung,
 sodann die dreifachjährige Lateinschule
 (seit 1768) durchmachte; unter
 den Mitschülern: F. W. von
 Hoven. Seine Absicht war, Theo-
 loge zu werden; in diese Zeit
 fällt der Entwurf des Trauers-
 pieces „Die Christen“.

II
 Ihr Herr die Quelle aller Gnade
 Vorbrich sich Jahr Trost und Freud
 Von dem ich Ihres Herzens wärde
 Und Ich will Ihr anerkennen hül.

XIII

Ich dank vor alle liebe Hohen:
 Moralle Vorfall und Gedult,
 Mein hartz soll alle Euer Loben,
 Und trösten sich selbst Euer Gult.

XIV

Achhorjam fleiß und zartn Lieb
 Ihr sprachen ich auf den 14 Jahr
 Der Herr seien dem wir gütlich Freude
 Und mach all mein Wunsch fast. amen



Friedrich von Hoven
 (um 1780).
 Gemeinte Gutzmer.

Friedrich Wilhelm von
 Hoven, geboren in Stuttgart am
 11. März 1759, seit 1768 Schillers
 Schulfreund in Ludwigsburg, 1768
 Jünger der Solitude, verließ die
 Militärakademie 1780 als Kapitän, einer
 der Vertrautesten Schillers (siehe S. 5).
 Im Winter 1793—1794 wohnten
 Schiller bei ihm in Ludwigsburg. Er
 starb am 6. Februar 1838. — Seine
 „Biographie“ (Rürnberg 1840) ist
 eine wichtige Quelle für Schillers
 Jugendgeschichte.

Johann Christoph Friedrich Schiller.
 Jan 1 Januarii Anno 1769.

Gratulationsgedicht Schillers an seine Eltern auf Neujahr 1769.

Eigenhändige Niederschrift des Knaben. Das Original ist nach auf demselben Wege die lateinische Übersetzung
 des Gedichtes in Prosa. (Dieses Gedicht ist wahrscheinlich ein von Schiller nur nichtgedichtetes, nicht nach
 ihm verfaßtes, sondern höchst Wahrscheinlich Schillers eigenes.)

darüber hinaus, dass Könnecke Schiller zwei weitere Silhouetten gegenüberstellt, die eine von Karl Philipp Conz (1762–1827) aus dem Jahr 1783 (oben) und die zweite von Friedrich Wilhelm von Hoven (1759–1838) von um 1780 (unten). Beide sind als Jugendfreunde Schillers durchaus in den richtigen Kontext eingeordnet, die wiedergegebenen Schattenrisse stammen jedoch aus ihrem jeweiligen 21. Lebensjahr, namentlich aus der Zeit, in der Schiller sie in seiner Zeit in Stuttgart wiedertrifft. Sie fügen sich also offenkundig nicht nahtlos in den gesetzten Zeitraumen der Seite (1759–1773) ein. Umso besser passen sie jedoch zur Ästhetik der Seite und ergänzen deren graphische Wirkung, weshalb es zumindest wahrscheinlich scheint, dass für Könnecke die Ästhetik der Bilder für ihre Aufnahme ausschlaggebend war. In den *Bilderatlas* hatte er weder Conz noch von Hoven aufgenommen, sodass ihre Relevanz für den Privatmann Schiller alleine nicht das wichtigste Kriterium gewesen sein kann.

Resümee

Könnecks Schiller-Biographie ist nicht als Bildergeschichte im engeren Sinne zu verstehen, denn weder die Bilder für sich noch ihre Zusammenstellung ist in nennenswerter Weise narrativ. An den wenigen hier skizzierten Beispielen wird jedoch deutlich, dass Könnecks *Schiller. Eine Biographie in Bildern* nicht nur durch die Auswahl der Bilder (jede Auswahl ist immer auch eine Interpretation) und die beigefügten Texte wirkt, sondern auch durch deren buchmediale Präsentation. Das großformatige Buch erfüllt nicht nur die Repräsentationsfunktion als Teil der bildungsbürgerlichen Selbstdarstellung. Die Schiller-Biographie zeigt darüber hinaus einen Willen zur ästhetischen Überformung, der eine auch nur im Ansatz »neutrale«, ⁸⁵ gleichsam archivarische Ausstellung der Bilder bei Weitem überschreitet. Vielmehr folgt Könnecke einem Standpunkt, den er in dem illustrierten Buch *Aus Alt-Marburg* in einem fiktiven Dialog mit dem Marburger Künstler Otto Ubbelohde entwickelt. ⁸⁶ Die beiden intradiegetischen Alter Egos sind sich nicht nur darüber einig, dass die Zeichnungen von Marburg, die in dem Buch als Illustrationen enthalten sind, als bildliches »Gedächtnis« fungieren, ⁸⁷ sondern stimmen auch darin überein, dass eine ästhetische Überhöhung der künstlerischen Repräsentation Marburgs wünschenswert ist. Folgerichtig zeigen Ubbelohdes Bilder ein idealisiertes Marburg, so wie es aus der Sicht der beiden

85 Dass es keine medienneutrale Präsentation geben kann, muss hier nicht diskutiert werden.

86 Otto Ubbelohde, *Aus Alt-Marburg. 33 Federzeichnungen*, 8. Aufl., Marburg 1979.

87 Ebd., S. 10.

Figuren sein sollte, indem sie »ästhetische[] Verbrechen«⁸⁸ wie das Aufstellen von »Galgen mit [...] Telephondrähnen«⁸⁹ ungeschehen machen.

Die ästhetischen Möglichkeiten der Buchgestaltung überlagern in der Schiller-Biographie in einzelnen Fällen deutlich die Eigenheiten der Bilder, etwa wenn Könnecke Chodowieckis Szenenbilder so arrangiert, dass ihr narrativer Charakter geschwächt wird. Aber auch alle anderen Seitentableaus stellen eine Inszenierung des Personals der Literatur – der Produzentinnen und Produzenten, Rezipientinnen und Rezipienten aber auch der Figuren – dar, die nicht nur auf der Textebene, sondern eben auch auf der Bildebene eine Interpretation vornimmt und den Leserinnen und Lesern Deutungsräume vorgibt, indem sie u. a. die angenommene literarhistorische Bedeutung der jeweiligen Person durch buchgestalterische Mittel hervorhebt, wie dies beispielhaft bei der Iffland-Seite geschieht – von der ohnehin deutlichen Behauptung der Relevanz Schillers durch die Bilder-Biographie als Ganzes einmal abgesehen. So steuert Könnecke mittels der *mise en page* die Interpretation der Bilder und damit der Personen, die sie darstellen und über deren Charakter sie – im Lavater'schen Sinne – Auskunft zu geben vorgeben. Die Seitengestaltung fungiert in Könneckes Schiller-Biographie, mit Christof Windgätter gesprochen, als »epistemischer Agent«:⁹⁰ Buch und Buchgestaltung sind nicht »außerhalb« des Textes verortet, sondern so eng damit verwoben, dass sie das (Bild-)Wissen über Schillers Leben bedingen.

Könnecke fügt nicht bloß einen Bild-Appendix an die Literaturgeschichten des neunzehnten Jahrhunderts an, er liefert damit auch ein Deutungsangebot, das gängige nationale Vorlieben seiner Zeit bedient. Und er schreibt sich nicht nur in den literaturhistorischen Bilddiskurs um 1900 ein, sondern gestaltet diesen wirkmächtig mit, denn Könneckes *Bilderatlas* – über den man Analoges sagen kann, da er nach den gleichen ästhetischen und funktionalen Prämissen eingerichtet ist, wenn sie auch gestalterisch nicht in der Qualität ausgeführt sind wie in der Schiller-Biographie – wird bis heute als Fundgrube von Dichterbildern herangezogen. Entsprechend wurden in das Online-Nachschlagewerk *Wikipedia* zahlreiche der von Könnecke ausgewählten Abbildungen aufgenommen und werden nach dem *Bilderatlas* nachgewiesen. In dieser Weise erlebt die illustrierte Literaturgeschichte ein Nachleben auch jenseits von Jauß' »Bücherschränken des Bildungsbürgertums«. Dort leben womöglich auch bis heute Bücher wie Bernhard Zellers *Friedrich Schiller. Eine Bildbiographie* (1958), Ursula Wertheims *Fried-*

88 Ebd., S. 44.

89 Ebd.

90 Vgl. Christof Windgätter, Vom »Blattwerk der Signifikanz« oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung, in: Wissen im Druck: zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung, hg. v. Christoph Windgätter, Wiesbaden 2010, S. 6–50, insbes. S. 23.

rich Schiller. *Dichter der Nation* (1959) oder Rose Unterbergers *Friedrich Schiller. Orte und Bildnisse. Ein biographisches Bilderbuch* (2008), die die von Könnecke begründeten Buchtypen weiterführen.⁹¹ Diese »Bildbiographien« jüngeren Datums rechtfertigen typologische, genetische sowie historische Vergleiche, die einstweilen Desiderat bleiben.

91 Bernhard Zeller, *Friedrich Schiller. Eine Bildbiographie*, München 1958; Friedrich Schiller. *Dichter der Nation. 1759–1805. Sein Leben. Sein Werk. Seine Zeit*. In *Bildern und Dokumenten*, hg. v. Ursula Wertheim, Berlin (Ost) 1959; Rose Unterberger, *Friedrich Schiller. Orte und Bildnisse. Ein biographisches Bilderbuch*, Stuttgart 2008. Selbst mit Bezug zur Literaturwissenschaft ist mit Fritz Behrends *Geschichte der deutschen Philologie in Bildern* von 1927 eine direkt als »Ergänzung zu dem Deutschen Literatur-Atlas« ausgewiesene Weiterführung von Könneckes Projekt erschienen (*Geschichte der deutschen Philologie in Bildern. Eine Ergänzung zu dem Deutschen Literatur-Atlas von Könnecke-Behrend*. Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens der Gesellschaft für Deutsche Philologie, hg. v. Fritz Behrend, Marburg 1927).