

STEPHAN KRAFT (Bonn)

Koproduzierter Klassizismus. Sigmund von Birken, Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel und die Integration des hohen Barockromans in das System der Poetik

I

Wenn sich die Forschung mit frühneuzeitlichen Aussagen zur Gattung des Romans beschäftigt, so werden dabei regelmäßig vor allem diejenigen Elemente hervorgehoben, die auf ein spezifisch modernes Konzept der Gattung vorauszuweisen scheinen. Leicht zu vereinnahmen ist auf diese Weise etwa Christian Thomasius, wenn er betont, dass er ausgerechnet den von ihm so hoch geschätzten *Großmüthigen Feldherrn Arminius* Daniel Caspers von Lohenstein nicht in die von ihm entworfene Romantypologie einordnen könne:

Zu welcher Classe aber wollen wir nun des Herrn von Lohenstein seinen *Arminium* rechnen? Gewiß zu keiner von allen diesen/ denn sein Werck hat was sonderliches und *irregulaires*; Aber ich tadele selbiges hiermit nicht/ denn was auch vortrefflich ist/ weicht von der gemeinen Regel ab.¹

Hier bietet es sich geradezu an, eine direkte Linie zu Friedrich Schlegels Diktum zu ziehen, nach dem jeder eigentliche Roman „eine Art für sich“² sei und mit dem das Genre gerade durch die Unmöglichkeit, es

-
- 1 Christian Thomasius: *Freimütige, lustige und ernsthafte, jedoch vernunftmässige Gedanken oder Monatsgespräche über allerhand, fürnehmlich aber neue Bücher*. 5 Bde. Bd. 4: *Juli–Dezember 1689*. Frankfurt a. M. 1972 [Nachdruck der Ausgabe Hall 1689/90], darin zu Lohensteins *Arminius* im August 1689, S. 646–686, hier S. 664.
 - 2 Friedrich Schlegel: *Philosophische Fragmente*. Erste Epoche. II. [1796–1798]. In: F. S.: *Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler. 22 Bde. Bd. 18: *Philosophische Lehrjahre 1796–1806*. München, Paderborn, Wien 1963, S. 17–120, hier S. 24. Vgl. auch Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland*. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg. Stuttgart 1973, S. 7.

poetologisch zu fixieren, als die paradigmatische Gattung der Moderne hervorgehoben wird.

Eine Serie romantheoretischer Stellungnahmen aus dem späten 17. Jahrhundert, mit der eine derartige Anbindung nach vorn zumindest auf den ersten Blick hingegen kaum gelingen will, hat Sigmund von Birken hinterlassen. Auch wenn er derjenige ist, der dem Roman in Deutschland als erster einen umfänglichen Platz im Rahmen einer Regelpoetik eingeräumt hat,³ liegt genau hier auch schon das Problem verborgen. Denn gerade der Umstand, dass er dieses Genre in sein System zu integrieren versucht hat, dürfte eine nicht geringe Mitschuld daran tragen, dass seine Ideen schon so bald darauf auch wieder weitgehend vergessen wurden. Er scheint – aus der Rückschau betrachtet – eben mit dem richtigen, weil zukunftssträchtigen Genre genau das Falsche gemacht zu haben.

Birken hat sich zweimal ausführlicher zum Genre des Romans geäußert – zum einen 1669 in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“⁴ zu der von ihm redigierten *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena* seines Schülers, Förderers und Freundes Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel⁵ und dann nochmals in seiner 1679 im Druck erschienenen

-
- 3 Vgl. dazu Voßkamp, *Romantheorie* (wie Anm. 2), insbes. S. 69–72; Stefanie Stockhorst: *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*. Tübingen 2009, S. 285–295; Volker Meid: *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740*. München 2009, S. 532; vgl. auch die Zusammenstellung von poetologischen Texten in: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880*. Hrsg. von Eberhard Lämmert, Hartmut Eggert, Karl-Heinz Hartmann [u. a.]. Köln, Berlin 1971.
 - 4 [Sigmund von Birken:] Vor-Ansprache zum Edlen Leser. In: Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel: *Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena. Der Erste Theil: Der Erwehlten Freundschaft gewidmet*. Hrsg. von Blake Lee Spahr. Bern, Frankfurt a. M. 1975 [Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1669], unpag.
 - 5 Vgl. zu Anton Ulrichs erstem Roman u. a. Clemens Heselhaus: *Anton Ulrichs Aramena. Studien zur dichterischen Struktur des deutschbarocken „Geschichtgedicht“*. Würzburg 1939; sowie Blake Lee Spahr: *Anton Ulrich and Aramena. The Genesis and Development of a Baroque Novel*. Berkeley, Los Angeles 1966; vgl. zur Person Étienne Mazingue: *Anton Ulrich Duc de Braunschweig-Wolfenbuettel (1633–1714). Un Prince Romancier au XVIIème Siècle*. 2 Bde. Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1978. Zum Verhältnis Birkens zu Anton Ulrich vgl. zusätzlich noch John Roger Paas: Parallel Lives: Sigmund von Birken and Duke Anton Ulrich. In: *Early Modern German Literature 1350–1700*. Hrsg. von Max Reinhart. Rochester 2007, S. 853–867.

Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst.⁶ Die Forschung hat bisher fast durchgehend die ältere „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ mit ihren weitausgreifenden Reflexionen zu Faktentreue und Fiktionalität in Geschichtsschreibung, Epos und Roman in den Vordergrund gestellt. Sie scheint vor allem durch ihre Privilegierung des Romans vor dem Epos noch am ehesten einen Anschluss Birkens an die spätere Romandiskussion zu ermöglichen.⁷ Dadurch ist aber ebenso regelmäßig die spätere Fassung in der Poetik in den Hintergrund geraten,⁸ wodurch wiederum

-
- 6 Sigmund von Birken: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*. Nürnberg 1679 [Nachdruck der Erstausgabe. Hildesheim, New York 1973]. Teile von Birkens Poetik sind offensichtlich schon sehr viel früher entstanden und auch handschriftlich verbreitet worden. Vgl. dort gegen Ende der unpaginierten Vorrede: „Ich schriebe/ fast vor 30 Jahren/ auf gnädiges Ansinnen eines hohen Cavalliers/ ein halb-hundert LehrSätze von dieser Wissenschaft/ welche/ als nur in einem paar Bögen bestehend/ ohne mein Wissen/ vielfältig abgeschrieben und endlich gar in die Schulen einzuführen mir abgeheischet worden.“ Dies gilt allerdings mit großer Wahrscheinlichkeit vor allem für die umfangreichen metrischen Anweisungen und nicht für die hier im Zentrum stehenden gattungstheoretischen Reflexionen zu Roman und Drama. Vgl. zur Vorgeschichte der Poetik Birkens Hermann Stauffer: *Sigmund von Birken (1626–1681). Morphologie seines Werks*. 2 Bde. Tübingen 2007, Bd. 2, Nr. 590, S. 1038–39.
- 7 Vgl. dazu paradigmatisch Voßkamp, *Romantheorie* (wie Anm. 2), S. 7–28. Vgl. zur Ersetzung der Kategorie der ‚Poesie‘ mit dem Verskriterium im Zentrum durch die der ‚Literatur‘, mit der ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit in den Mittelpunkt gerückt wird, Olaf Simons: *Marteaus Europa oder der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720*. Amsterdam 2001. Simons’ Basisthese besteht darin, dass der Roman erst, nachdem das Kunstsystem auf die Literarizität als sein Kernkriterium umgestellt hatte, Teil desselben werden konnte.
- 8 Die gemeinhin als eher konventionell eingeschätzte Regelpoetik Birkens hat bisher in der Forschung nur ein eher geringes Interesse hervorgerufen. Vgl. Julius Tittmann: *Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörfer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*. Wiesbaden 1965 [Nachdruck der Erstausgabe von 1847]; Theodor Verwey: *Daphnes Metamorphosen. Zur Problematik der Tradition mittelalterlicher Denkformen im 17. Jahrhundert am Beispiel des „Programma Poeticum“ Sigmund von Birkens*. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570–1730. Festschrift Günther Weydt*. Hrsg. von Wilhelm Rasch, Hans Geulen, Klaus Haberkamm. Bern, München 1972, S. 319–379; ders.: *Dichtungstheorie und Dichterverständnis bei den Nürnbergern*. In: *„der Franken Rom“. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. von John Roger Paas. Wiesbaden 1995, S. 178–195 (beide Texte beschränken sich allerdings weitgehend auf das Vorwort und das beigegebene lateinische „Programma Poeticum“, in: Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* [wie Anm. 6], S. 517–530); Stauffer, *Sigmund von Birken*, Bd. 2 (wie Anm. 6), Nr. 590, S. 1029–39. Im umfangreichen Sammelband mit den Aufsätzen von Hartmut

einige durchaus interessante Aspekte von Birkens Romankonzepten nie recht in den Blick gekommen sind. Der vorliegende Beitrag soll hier als Korrektiv dienen und den seltsam konservativen und poetologisch-traditionalistischen Romanpassagen aus der *Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst* ein besonderes Augenmerk schenken.

Erweitert wird diese Revision und Neugewichtung der poetologischen Anmerkungen Birkens durch einen vergleichenden Blick auf seine zentralen Referenztexte – eben die Romane Anton Ulrichs, an deren Entstehung er ja selbst mitgewirkt hat. Deutlich wird in dieser Zusammenarbeit das Bemühen der beiden, gemeinsam so etwas wie einen klassizistischen Barockroman zu schaffen, der in einer großen Zahl von Aspekten an Modelle der traditionellen Regelpoetik anschließt.

Überraschenderweise etabliert sich gerade dabei – und hier tritt das zuvor Ausgeschlossene durch die Hintertür dann doch wieder in die Darstellung ein – trotz der offensichtlichen Rückwärtsgeandtheit dieser Gesamtkonzeption doch wieder ein zumindest partiell zukunftsfähiges und in einigen Elementen geradezu visionäres Modell der Gattung.

II

Birkens Poetik liefert über weite Strecken eine *Dicht-Kunst* im ganz traditionellen Sinne. So heißt es etwa in der programmatischen Vorrede:

Ich nenne es die Teutsche RedebindKunst/ gleichwie im Latein die Poeterei *Ligata Oratio* genannt wird: wie sie dann darinn von der *Prosâ* oder RedeKunst unterschieden ist/ daß sie die Wörter in Zeilen und die Zeilen in ganze Redgebände/ zusammen bindet/ da hingegen die andere frei daher fließet.⁹

Auf über drei Vierteln des knapp vierhundert Seiten umfassenden Werks geht es dann auch ausdrücklich und ausschließlich um die Lyrik.

Laufhütte zu Birken befindet sich keiner, der die Poetik ins Zentrum stellte. Vgl. Hartmut Laufhütte: *Sigmund von Birken. Leben, Werk und Nachleben. Gesammelte Studien*. Passau 2007. In allgemeinen poetikgeschichtlichen Studien wird Birkens *Rede-bind- und Dicht-Kunst* erwartungsgemäß nie als ganzer Text, sondern immer nur punktuell in den Blick genommen. Vgl. etwa zuletzt Stockhorst, *Reformpoetik* (wie Anm. 3), S. 286–289.

9 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), gegen Ende der unpaginierten Vorrede.

Birkens *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* ist hier kaum als besonders innovativ zu bezeichnen – und wenn sie aus der Masse vergleichbarer Schriften heraussticht, dann allenfalls durch den breiten Raum, den sie erwartungsgemäß den schäferlichen Genres und den Casualcarmina einräumt.¹⁰

Dann allerdings wird gegen Ende der Poetik im XI. und XII. Abschnitt, in denen es zuerst um „Feld-Helden und Straff-Gedichte“,¹¹ also um die erzählenden Genres, und anschließend um die „Schauspiele“¹² gehen soll, dieses altehrwürdige Prinzip der Dichtkunst als Verskunst doch recht unvermittelt aufgegeben. Beispielhaft lässt sich dies an Birkens Ausführungen zu den Schauspielen studieren.¹³

Im XII. Abschnitt unternimmt er eine vollständige Neusortierung des dramatischen Spektrums mit seiner traditionellen Zweiteilung in Tragödie und Komödie, wobei er an den bereits seit der italienischen Renaissance geläufigen Diskussionen über Modelle der Tragikomödie einfach vorbeigeht. Sein Ausgangs- und Anstoßpunkt ist das zwangsläufig schlechte Ende der Tragödie. Will man ein Drama über Könige schreiben, so muss man diese nach geläufigen Konzeptionen des Trauerspiels am Ende umkommen lassen – eine Aussicht, die verständlicherweise weder dem Panegyriker noch dem überzeugten Christen Sigmund von Birken wirklich behagen konnte. Der Tyrann, dem der Untergang nach dem Prinzip von Tugendlohn und Sündenstrafe durchaus zukommt, sei, so argumentiert er, vorzugsweise eine Figur der heidnischen Antike, während die christliche Gegenwart auch eine große Zahl vorbildhafter Herrscher aufzuweisen habe. Birkens Lösung besteht in der Etablierung eines auf die sozial höheren Stände beschränkten

10 Vor allem das Letztere stellt sicher auch einen Grund dar, warum sie in der Folgezeit kaum noch beachtet worden ist. Zur Revision des traditionellen Birken-Bildes, nach dem er zumeist als wenig innovativer Auftragspoet verstanden wurde, vgl. Hartmut Laufhütte: Ein Schriftstellerleben im 17. Jahrhundert. Überlieferung und Wirklichkeit. Zur bevorstehenden Publikation der Autobiographie Sigmund von Birkens. In: H. L., *Sigmund von Birken* (wie Anm. 8), S. 51–62; sowie ders.: Ein frühneuzeitlicher Autor als Redakteur: Sigmund von Birken. In: H. L., *Sigmund von Birken* (wie Anm. 8), S. 140–152. Vgl. auch Stauffer, *Sigmund von Birken*, Bd. 1 (wie Anm. 6), S. XIII–LV.

11 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 293–314.

12 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 314–340.

13 Vgl. zu Birkens Dramenpoetik Karl-Bernhard Silber: *Die dramatischen Werke Sigmund von Birkens (1626–1681)*. Tübingen 2000, S. 22–44; sowie die entsprechenden Abschnitte in meiner demnächst erscheinenden Studie zur Theoriegeschichte der Komödie.

„Heldenspiels“ gegenüber einem durchschnittliche Menschen thematisierenden „Tugendspiel“, wobei „in beiden von Freud und Leid gehandelt werden [mag]/ weil beiderlei Personen beides widerfahren kan.“¹⁴ Diese Aufhebung der Finalregel als eines Kerns der traditionellen Bühnengattungen führt nun dazu, dass bei ihm die Lizenz, Theaterstücke auch in Prosa zu verfassen, die neuzeitlich erst nur für die Komödie eingeführt worden ist,¹⁵ nun eine Verallgemeinerung erfährt.¹⁶ Die Prosa ist hier also zuerst über eine innerhalb der älteren Poetiktradition notorisch marginalisierte Subgattung etabliert worden und konnte sich dann über die Aufhebung der traditionellen Grunddifferenz zwischen Tragödie und Komödie innerhalb des gesamten Bereichs der Dramatik etablieren.

Birken nutzt an dieser Stelle also Verschiebungen in dem von ihm neu konzipierten literarischen Feld zu Weiterentwicklungen innerhalb der Poetik, wobei die nicht zu leugnende historische Differenz angelehnt an Translatio-Modelle durch den Übergang vom Heidentum zum Christentum legitimiert wird. Dadurch erhalten die späteren Versionen zugleich einen positiven Index. Und abgesehen von diesem systematischen Zugriff spricht auch das rhetorische Kriterium der Natürlichkeit, so Birken, für die Verwendung der Prosa im Drama: Wer redet in Wirklichkeit schon in Versen?

Sonsten werden sie [die Schauspiele] bei uns/ meist in ungebundner freyer Rede/ geschrieben/ welches auch der Sache anständiger scheint: maßen ja auch dieje-

14 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 329.

15 Vgl. dazu etwa Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*. 5 Bde. Bd. 1. Übersetzt und hrsg. von Luc Deitz. Stuttgart 1994, S. 128–129: „Primus Crates Athenis dempto metro comoediam in soluta ostendit oratione“ („Als erster hat Krates in Athen die Komödie vom Verszwang befreit und Stücke in Prosa aufgeführt“). Hierbei handelt es sich übrigens um die Fehllektüre eines Hinweises im fünften Kapitel der aristotelischen Poetik, der keinesfalls eine Aufhebung des Verszwangs meint: „in Athen begann Krates als erster, die jambische Art aufzugeben und zusammenhängende Handlungen von allgemeiner Bedeutung zu erfinden“ (Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Aufl. Stuttgart 1994, S. 17).

16 Birken selbst hat dann auch in den verschiedensten dramatischen Genres mit Vers, Prosa und Mischformen experimentiert. Vgl. zu Birkens Dramen allgemein nochmals Silber, *Die dramatischen Werke* (wie Anm. 13).

nigen/ so durch solche Personen/ Reden und Thaten vorgestellt werden/ nicht Poetisch geredet.¹⁷

Alleinige Norm ist die Prosa damit allerdings noch längst nicht. Weiterhin stellt sie lediglich eine Möglichkeit neben der Versform dar. Und bei dem Schauspiel *Psyche*, das Birkens Poetik zu Illustrationszwecken abschließt, handelt es sich dann bezeichnenderweise doch wieder um ein reines Versdrama.¹⁸

Aber nicht nur im dramatischen, sondern auch im erzählenden Genre werden von Birken Lockerungen der grundlegenden Versregel verkündet. Allerdings ist das Verhältnis von Vers und Prosa hier ein etwas anderes als bei den Schauspielen. Es geht hierbei weniger um die Entscheidungsfreiheit als vielmehr um Möglichkeiten der Mischung innerhalb ein und desselben Textes:

Mit diesen HirtenGedichten [über deren prosimetrische Variante Birken zuletzt gehandelt hat; S. K.] vergleichen sich die HeldenGedichte/ oder *Carmina Heroica*: wann man/ von einem Helden/ zwar keine Historie/ aber doch ein solches Werk schreibt/ das dessen Grosthaten mit Belusten erzehlet. Solches geschihet/ entweder in lauter Versen/ oder in ungebundener Rede/ die mit Versen untermängt ist.¹⁹

Dieses formale Entweder-oder zwischen reinen Verserzählungen auf der einen und Mischungen von Vers und Prosa auf der anderen Seite markiert dann auch die wichtigste Grenze zwischen dem in der klassischen antiken Poetik bereits definierten Epos und dem erst später neu hinzugekommenen Roman. Der Roman, unter dem Birken in seinen theoretischen Schriften übrigens ausschließlich den hohen Roman versteht, wird hier also nicht als ein reines Prosagenre, sondern ganz ausdrücklich als eine prosimetrische Mischgattung eingeführt. Gegenüber dem Epos soll er damit lediglich eine formale, nicht jedoch eine inhaltliche Weiterentwicklung darstellen.

Anknüpfungspunkt ist dabei mit der Prosaekloge eine nachantike Neuentwicklung, die in Deutschland seit Opitzens *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* als eine Mischform von Prosa und Vers gängig geworden war und die natürlich auch von den Nürnbergern und damit auch von Birken selbst gepflegt worden ist: „Eine andere Art von HirtenGe-

17 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 332–333.

18 Vgl. Sigmund von Birken: *Psyche*. In: Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 389–516.

19 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 301–302.

dichten ist/ wann man in ungebundener Rede schreibet/ und GebärdReden untermänget“.²⁰ Wie im Fall des Dramas dient also auch hier ein in der antiken Poetik nicht oder nur in geringem Maße normiertes Genre gleichsam als ‚Einfallstor‘ für eine formale Innovation.²¹ Der Roman und die pastorale Mischform, die Birken hier mit dem Terminus „Schäfergedichte“ meint, verbinden sich ihm zufolge auch nochmals untereinander. Konkret verweist er dabei unter anderem auf Anton Ulrichs *Durchleuchtige Syrerinn Aramena* und vor allem deren fünften Band, die *Mesopotamische Schäferei*:²²

Daß die Schäfergedichte dieserlei Schriften verwandt seyen/ erhellet/ weil sie mit denselben gewöhnlich vermänget werden. Also findet man/ im letzten Theil der Aramena/ die Mesopotamische Schäfer und Schäferinnen/ in der Arcadia die Diana und ihre HirtenGesellschaft/ im Amadis die Silvia mit dem Darinel: gleichwie hingegen die Diana ein Schäfergedicht ist/ und gleichwol von vielen HeldenGeschichten redet.²³

Die in Birkens *Dicht-Kunst* hervorgehobene Vermengung von Vers und Prosa findet übrigens auch schon in der „Vor-Ansprache“ zur hier erwähnten *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena* am Rande Erwähnung. Dort greift Birken zum Bild der Perlenstickerei:

Die edle Poesy und Dichtkunst/ mit deren/ vor anderen Schriften/ die Gedichtgeschichten und Geschichtgedichte pflegen untermängt/ und gleich als mit perlenreihen gestickt zu werden/ hat heut zu tag mit dem Teutschen Sprachfleiß einerley widrigen Gestirn-einfluß [...].²⁴

20 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 300.

21 Die Verbindung zwischen Birkens neuer Dramenform und dem Roman wird von ihm übrigens auch noch durch den Hinweis auf eine weitere Parallele augenfällig gemacht. Beide Gattungen zeichnen sich durch eine ähnlich freie Mischung der dargestellten Schicksale und Emotionen aus: „Es sind auch keine bässere Staats Lehrschriften/ als die Geschichtbücher [die hier auch die Romane umfassen; S. K.]. Die Welt/ ist eine Spiel-büne/ da immer ein Traur- und Freud-gemischtes Schauspiel vorgestellt wird: nur daß/ von zeit zu zeit/ andere Personen auftreten.“ (Birken, *Vor-Ansprache* [wie Anm. 4], unpag.).

22 Vgl. Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg: *Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena. Der Fünfte Theil: Die Mesopotamische Schäferei*. Hrsg. von Blake Lee Spahr. Bern, Frankfurt a. M. 1983 [Nachdruck der Erstausgabe Nürnberg 1673].

23 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 304.

24 Birken, *Vor-Ansprache* (wie Anm. 4), unpag.

Auf das Verhältnis von ‚gemeiner‘ Prosatextur und ‚erhabenem‘ Versschmuck wird später bei der Diskussion der konkreten Umsetzung dieser Konzepte in die Romanpraxis noch näher einzugehen sein.

Eine wertende Differenzierung zwischen den älteren epischen Modellen des Erzählens und den neueren romanhaften gibt es in Birken *Dicht-Kunst* nicht. Werden im Bereich des Schauspiels die alten Genera von den modernen in einer Geste der Überbietung abgelöst, so treten hier die neuen Formen anscheinend gleichberechtigt neben die überlieferten. Das war in der zehn Jahre zuvor erschienenen „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ durchaus noch anders. Dort wurde von den Historien über die Epen hin zu den Romanen eine Klimax aufgebaut, bei der im modernen Genre einer sinkenden Bindung an äußere Fakten eine gestiegene innere Wahrheit gegenüberstehen sollte. Ohne dass diese ausdrücklich zitiert würde, klingt hier natürlich auch Aristoteles' Unterscheidung aus dem neunten Kapitel seiner *Poetik* an, nach der eine in sich geschlossene erfundene Fabel philosophischer zu sein pflegt als ein die oftmals krude erscheinende Realität schlicht reproduzierender Bericht.

Im Gegensatz zur „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ wird der Roman in der *Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst* von 1679 also tendenziell wieder stärker an die traditionellen Formen angeschlossen – wie ja nicht zuletzt nach Stefanie Stockhorst überhaupt festzustellen ist, dass in der Frühen Neuzeit in den programmatischen Vorreden zu Einzeltexten gegenüber den entsprechenden Bestimmungen in den kodifizierten Poetiken zumeist eine größere konzeptionelle Freiheit herrscht: Mit Blick auf den Einzeltext werden Ausnahmen und Abweichungen offensichtlich eher toleriert als im Zuge einer möglichst geschlossenen Darstellung eines poetologischen Gesamtsystems, das ja vor allem in sich selbst stimmig sein soll.²⁵

Auch der aus der antiken Theorie des Epos übernommene Einstieg *medias in res* etwa, der in der Romanvorrede nur kurz und eher unspezifisch gestreift wurde (die Romane „sind in ihren umständen anderst geordnet“²⁶), wird hier sowohl für das Epos als auch für den Roman gleichermaßen nachdrücklich gefordert:

25 Vgl. Stockhorst, *Reformpoetik* (wie Anm. 3), passim.

26 Birken, *Vor-Ansprache* (wie Anm. 4), unpag.

Sonsten muß der Gedichtschreiber nicht/ wie der Geschichtschreiber/ von vornen/ sondern mitten aus der Historie mit einer namhaften Begebenis anheben/ und das vorhergehende hernach durch Personen erzehlen lassen.²⁷

Die Erzählung selbst soll nach der *Dicht-Kunst* dabei einem Modell der Verwirrung und finalen Entwirrung folgen:

Die Geschicht wird/ soviel möglich/ verwickelt/ also daß immer eine neue Begebenis aus der andern erwachse: und der völlige Ausgang muß auf die Letzte gesparet werden.²⁸

Birken betont dabei aber, wie sich hier zeigt, auch, dass die Begebenheiten bei aller beschworenen ‚Verwicklung‘ auseinander ‚erwachsen‘ sollen, und setzt damit zugleich einen als ‚organisch‘ konzipierten Zusammenhang voraus, der auch bereits in der älteren Romanpoetik – und hier vor allem bei den maßgeblichen französischen Vorbildern – immer wieder einmal erwähnt worden ist. So etwa bei Georges de Scudéry im Jahr 1640:

mais il est tousjours necessaire, que l’adresse de celuy qui les [les episodes] employe, les fasse tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cette enchainement ingenieux toutes ces parties ne fassent qu’un corps; & que l’on n’y puisse rien voir de detaché ny d’inutile.²⁹

27 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 306.

28 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 307.

29 Georges de Scudéry: Préface. In: G. d. S.: *Ibrahim ou l’Illustre Bassa*. Hrsg. von Rosa Galli Pellegrini, Antonella Arrigoni. 2 Bde. Bd. 1. Fasano, Paris 2003, S. 75–87, hier S. 78. Übersetzt (S. K.): „Aber es ist stets notwendig, dass die Geschicklichkeit dessen, der sie [die Episoden] gebraucht, sie in gewisser Weise an die Hauptaktion anschließt, damit durch diese kunstvolle Verkettung alle diese Teile einen gemeinsamen Körper bilden und damit man daran nichts Abtrennbares oder Unnützes erkennen kann.“ Vgl. auch noch Pierre Daniel Huet: *Traité de l’origine des romans*. Paris 1670 [Nachdrucke der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682. Stuttgart 1966], S. 56–57, dt. Fassung S. 127–128. Vgl. zur französischen romanpoetologischen Diskussion des 17. Jahrhunderts Camille Esmein-Sarrazin: *L’Essor du roman. Discours théorique et constitution d’un genre littéraire au XVIIe siècle*. Paris 2008. Zur Zeit vor Huet vgl. dort, S. 159–189. Die entsprechenden Quellen wurden von der Verfasserin in einem Band versammelt: *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVIIe siècle sur le genre romanesque*. Hrsg. von Camille Esmein. Paris 2004.

Ergänzend erwähnt werden sollte zu dieser Liste von klassizistischen Elementen außerdem noch die von Birken in der *Dicht-Kunst* geforderte Einheit der Charaktere:

Insonderheit hat er zubeobachten/ daß die Personen/ die er einführet/ einerlei Gemütsregungen behalten/ und/ der einmal ein genügsamer Fabricius gewesen/ nicht hernach ein Crassus erfunden werde.³⁰

In der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ kommt zudem noch die Reinheit der allein zu verwendenden deutschen Sprache hinzu.³¹ Dass diese im Romanabschnitt von Birkens Poetik keine Erwähnung findet, rührt vor allem daher, dass sie schon in deren „Vor-Rede“ ausführlich thematisiert und für alle Genera für verbindlich erklärt worden ist.³² Und auch dass von der Geschlossenheit des adeligen Personals nur in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ gesprochen wird,³³ in der Poetik hingegen nicht, ist nicht als programmatisch oder gar als eine Lockerung der Regel aufzufassen. Die Ständeklausel, so zeigt sich deutlich in den Ausführungen zum Drama, ist für Birken prinzipiell nicht hintergebar. Und dass er im XI. Kapitel ausdrücklich und ausschließlich über den hohen Roman mit dem entsprechenden Personal spricht, zeigt sich, wie oben bereits erwähnt wurde, schon daran, dass komische Romane in seinen Beispielreihen keinerlei Erwähnung finden.

Erkennbar wird hier in der *Dicht-Kunst* noch mehr als zuvor bereits in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ insgesamt ein deutliches Streben nach Ordnung, das allerdings einen bestimmten Aspekt, der in den älteren französischen Romanvorreden immer wieder einmal eine größere Rolle spielt, dann doch wieder ausspart – nämlich die zeitliche Begrenzung der Gegenwartshandlung, die von Georges de Scudéry und anderen trotz der ausdrücklichen Nichtbeschränkung der Zeit im Epos durch Aristoteles³⁴ auf maximal ein Jahr angesetzt wird: „& pour

30 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 306–307.

31 Vgl. Birken, *Vor-Ansprache* (wie Anm. 4), unpag.

32 Vgl. Birken: Vor-Rede. In: S. v. B., *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), unpag.

33 Vgl. insbes. Birken, *Vor-Ansprache* (wie Anm. 4), unpag.: „Sie [*Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena*] ist auch nicht mit gesellschaft des Pöbels bestäubet: sondern redet höchst-höflich und recht-fürstlich von Fürstlichen Geschichten.“

34 Im fünften Kapitel der *Poetik* heißt es dazu: „Die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos verfügt über unbeschränkte Zeit und ist also auch in diesem Punkte anders [...]“ (Aristoteles, *Poetik* [wie Anm. 15], S. 17).

s'enfermer dans les bornes raisonnables, ils ont fait (& moy apres eux) que l'Histoire ne dure qu'une année".³⁵ Obwohl es sich hierbei natürlich um einen nicht unwesentlich längeren Zeitraum als bei den vierundzwanzig Stunden des Dramas handelt, erscheint auch hier eine deutliche *Einheit* der Zeit, denn letztlich wird dabei schlicht die Einzahl des Tages durch die des Jahres ersetzt.

Birken kümmert sich hierum offenbar nicht, was eine Parallele in seinen Ausführungen zum Helden- und zum Tugendspiel findet. Auch in seinem Kapitel zum Drama wird, was für die deutsche Diskussion der Zeit übrigens im Gegensatz zur französischen gar nicht so ungewöhnlich ist, die Einheit der Zeit bei der Aufzählung der Regeln ebenso wenig angeführt wie die des Ortes. Birken erinnert sogar ganz ausdrücklich daran, dass der Dichter darauf achten solle, dass die als selbstverständlich vorausgesetzten Ortswechsel innerhalb der Aufführung auch technisch vernünftig umgesetzt werden können:

Wer Schauspiele schreibt/ der muß auch den Schauplatz verstehen/ und anzuordnen wissen/ wie derselbe/ nach erforderung der Handlungen/ müße verändert werden: massen bald ein Hofpalast/ bald ein Wald oder Garten/ bald eine Stadt-Gasse/ bald ein Meer/ ein Gefängnis und dergleichen vonnöten ist.³⁶

Während aber nun bei alledem in Birkens *Teutscher Rede-bind- und Dicht-Kunst* nur mit positiven Romanbeispielen gearbeitet wird, findet sich in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ durch die Entgegensetzung von zwei paradigmatischen Basistexten die Grunddifferenz zwischen dem geregelten und damit erwünschten Roman und seinem Negativ auch praktisch verdeutlicht. Auf der Gegenseite steht – wie zeitgenössisch beinahe üblich³⁷ – der *Amadis*, der hier recht deutlich als

35 Scudéry, *Préface* (wie Anm. 29), S. 79. Übersetzt (S. K.): „[...] und um sich in vernünftige Grenzen einzuschließen, haben sie dafür gesorgt (und ich bin ihnen darin gefolgt), dass die Geschichte nicht mehr als ein Jahr dauert“. Vgl. ganz ähnlich beispielsweise auch François Hédelin, abbé d'Aubignac nach Esmein, *Poétiques du roman* (wie Anm. 29), S. 303. Zur Entstehung dieser Romannorm vgl. Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman* (wie Anm. 29), S. 356–357.

36 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 334.

37 Vgl. dazu etwa Andreas Heinrich Bucholtz: Freundliche Erinnerung An den Christlichen Tugendliebenden Leser des Teutschen Herkules. In: A. H. B.: *Des Christlichen Teutschen Gross-Fürsten Herkules und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte*. Hrsg. von Ulrich Maché. 4 Bde. Bern, Frankfurt a. M. 1973–79 [Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1659/60], Bd. 1, S. 1–4, hier S. 1, der das Buch gar als „schandsüchtig“ bezeichnet.

„aufschneiderische albere pedantische fabelbrut[] und mißgeburt[]“³⁸ geradezu ‚abgekanzelt‘ wird.

Das leuchtende Vorbild hingegen, das nicht nur in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ zu eben diesem Roman, sondern auch späterhin im XI. Kapitel von Birkens *Dicht-Kunst* propagiert wird, ist natürlich kein anderes als *Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena* selbst. Unkenntlich bleibt hierbei allerdings nicht nur Anton Ulrich als der Verfasser dieses anonym publizierten Romans – unkenntlich bleibt auch Birkens eigener Anteil an der Entstehung dieses Textes. Und hier wird die Sache nun erst wirklich interessant. Bis hierher schien das Bemerkenswerteste an Birkens zweiter Stellungnahme zum Roman der Ort zu sein, an dem sie erschienen ist – eben innerhalb einer Regelpoetik: Topisches erscheint hier mit Kompromissen verbunden, die offensichtlich vor allem der Integration in ein derartiges übergreifendes System geschuldet sind.

In diesem letzten Punkt jedoch ist Birkens Konzept einmalig. Er ist im deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert der einzige, der den Roman innerhalb einer Regelpoetik ausführlich behandelt und zugleich am Verfassen eines solchen selbst beteiligt ist. Ein vergleichender Blick von der Theorie auf diese von ihm selbst mitgeschaffene und so ostentativ auf den Schild gehobene Exemplifikation bietet sich also unmittelbar an.

III

Birken und Anton Ulrich haben sich gegen Ende des Jahres 1645 kennen gelernt, als der 19jährige Birken seine knapp ein Jahr währende Anstellung als Hilfslehrer für die herzoglichen Kinder in Wolfenbüttel antrat.³⁹ Zum damals 12jährigen Anton Ulrich entwickelte sich bald eine

38 Birken, *Vor-Ansprache* (wie Anm. 4), unpag.. In der *Rede-bind- und Dicht-Kunst* wird der *Amadís* lediglich neutral als ein Roman erwähnt, der ebenfalls schäferliche Elemente enthält. Vgl. Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 304. Die Formulierung in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ kann übrigens durchaus als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass Birken sich hier hinter die Forderung stellt, den Roman von unwahrscheinlichen Wundergeschichten freizuhalten. Vgl. dazu auch bereits Scudéry, *Préface* (wie Anm. 29), S. 80.

39 Zu Biographischem vgl. nochmals Anm. 5.

intensive und dauerhafte Beziehung, in deren Rahmen der Nürnberger „Literaturmanager“⁴⁰ auch noch viele Jahre später immer wieder mit Aufträgen zu Publikationsvorhaben versorgt wurde. Birken brachte zuerst Anton Ulrichs Sammlung geistlicher Gedichte zum Druck,⁴¹ und auch bei der Publikation des Schauspiels *Die Verstörte Irmenseul* wirkte er mit.⁴² Noch wichtiger aber war seine Teilhabe beim Verfassen und bei der Publikation der beiden Romane Anton Ulrichs. Hierbei handelte es sich zuerst um die bereits genannte fünfbändige *Durchleuchtige Syrerinn Aramena* aus den Jahren 1669 bis 1673 und dann um die ersten drei Bände der *Römischen Octavia* aus den Jahren 1677 bis 1679.⁴³ Beendet wurde die Zusammenarbeit durch den Tod Birkens im Jahr 1681.

Birken überarbeitete die Romane, die ihm als Manuskripte zugehen, vor allem stilistisch. Auch wenn er auf ihre Komposition selbst keinen Einfluss mehr nahm, entsprachen sie auf den Ebenen der *inventio* und der *dispositio* durchaus den von ihm ins Feld geführten Normen. So arbeiteten sie selbstverständlich mit dem üblichen Einstieg *medias in res*, der übrigens auch auf die Übergänge zwischen den einzelnen Bän-

-
- 40 Diesen Begriff verwendet zur Charakterisierung der für seine Zeit höchst ungewöhnlichen Position Birkens in der *res publica litteraria* u. a. bereits Stauffer, *Sigmund von Birken*, Bd. 1 (wie Anm. 6), S. XXIX.
- 41 Vgl. Anton Ulrich Herzog von Braunschweig und Lüneburg: *Himmliche Lieder und Christfürstliches Davids-Harfen-Spiel*. Nachdruck der Handschrift von 1655 (Himmliche Lieder) und Reprint der Ausgabe von 1667 (Christfürstliches Davids-Harfen-Spiel). Mit einer Einführung von Blake Lee Spahr. New York, London 1969. Vgl. auch Stauffer, *Sigmund von Birken*, Bd. 1 (wie Anm. 6), Nr. 355 (1–2), S. 619–621.
- 42 Vgl. Anton Ulrich Herzog von Braunschweig und Lüneburg: *Die verstörte Irmenseul: oder Das Bekehrte Sachsenland*. In: A. U.: *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Rolf Tarot, Hans Henrik Krummacher. Bd. 2. Tl. 2: *Bühnendichtungen*. Hrsg. von Blake Lee Spahr. Stuttgart 1985, S. 243–317. Vgl. auch Stauffer, *Sigmund von Birken*, Bd. 1 (wie Anm. 6), Nr. 436, S. 772–773.
- 43 Vgl. [Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel:] *Octavia Römische Geschichte: Der Hochlöblichen Nymfen-Gesellschaft an der Donau gewidmet*. Nürnberg/ In Verlegung Johann Hoffmann/ Buch- und Kunsthändlers. Gedruckt bey Johann-Philipp Miltenberger. Anno M DC LXXVII; ders.: *Octavia Römische Geschichte. Zugabe des Ersten Theils. Der Hochlöblichen Nymfen-Gesellschaft an der Donau/ gewidmet*. Nürnberg/ In Verlegung Johann Hofmanns/ Buch- und Kunst Händlers. Gedruckt daselbst bey Andrea Knortzen. Anno M.DC.LXXVIII; ders.: *Octavia. Römische Geschichte: Zweiter Theil. Der Hochlöblichen Nymfen-Gesellschaft an der Donau gewidmet*. Nürnberg/ In Verlegung Johann Hoffmann/ Kunst- und Buch-Händlers. Gedruckt durch Christof Gerhard daselbst. Anno Christi LXXIX. Bd. 1 und 3 mittlerweile auch in: A. U., *Werke* (wie Anm. 42), Bd. 3, 1–6, und Bd. 5, 1–6. Stuttgart 1993–2000.

den übertragen wurde. Genauer: Anton Ulrich baute regelrechte ‚Cliffhanger‘ ein, bei denen die Handlung an einem kritischen Entscheidungsmoment abgebrochen wurde, um im folgenden Band dort wieder einzusetzen.

Die sowohl organische als auch den Leser planmäßig verwirrende Anlage, bei der erst ganz am Schluss eine allgemeine und triumphale Lösung erkennbar werden sollte, gehört zu den bekanntesten Spezifika der Romane und ist bereits von den Zeitgenossen – so etwa von Catharina Regina von Greiffenberg oder von Gottfried Wilhelm Leibniz – beobachtet und bewundert worden.⁴⁴

Die Einheit der Charaktere ist zumindest für denjenigen Zeitraum, in dem Anton Ulrich mit Birken zusammengearbeitet hat, ebenfalls gewahrt.⁴⁵ Dasselbe gilt für die Geschlossenheit des adeligen Personals und die Reinheit der hochdeutschen Sprache. Schließlich ließe sich von den traditionellen Aspekten vor allem der französischen Romanvorreden, die bei Birken eher impliziert als ausformuliert erscheinen, noch der des Ausschlusses des Wunderbaren anführen.⁴⁶ Tatsächlich sind die Handlungen in den Romanen Anton Ulrichs strikt auf das Wahrscheinliche beschränkt, das hier, wenn auch nicht als ein statistisch oder auch nur von Erfahrungswerten her Erwartbares, so aber doch als ein stets strikt kausal Herleitbares verstanden wird.⁴⁷

44 Vgl. dazu u. a. Günther Müller: Barockromane und Barockroman. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 4 (1929), S. 1–29; Wolfgang Bender: *Verwirrung und Entwirrung in der „Octavia/Römische Geschichte“ Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig-Wolfenbüttel*. Köln 1964; Adolf Haslinger: *Epische Formen im höfischen Barockroman. Anton Ulrichs Romane als Modell*. München 1970, insbes. S. 369–375 (dort finden sich auch die zentralen Zitate von Leibniz und Greiffenberg abgedruckt).

45 Dass es sich hierbei um eine grundlegend problematische Kategorie handelt, dürfte deutlich sein. Hat Birken damit einfach nur grundsätzlich plausible Charaktere gefordert, oder geht es ihm auch darum, dass sie möglichst eindeutig und eben nicht vielschichtig sein und sich vor allem nicht entwickeln sollen? Grundsätzlich gibt es bei Anton Ulrich über die Jahre eine Entwicklung hin zu mehrdimensionalen Personenzeichnungen. In den späten Bänden der *Römischen Octavia* etwa bemüht sich mit dem Partherkönig Vologeses eine zentrale Figur auch um einen Wandel ihres Grundcharakters, scheitert daran aber bis zum Abbruch der Aufzeichnungen immer wieder.

46 Siehe nochmals Anm. 38.

47 Vgl. dazu bereits Clemens Lugowski: Die märchenhafte Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman. In: *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Hrsg. von Richard Alewyn. Köln, Berlin ²1966, S. 372–391; vgl. auch Haslinger, *Epische Formen* (wie Anm. 44), S. 343–347.

Bis hierher findet sich also eine weitgehend unproblematische Übereinstimmung zwischen Anton Ulrichs Romanen und den von Birken formulierten Gattungsnormen. Nun oblag es Birken – wie bereits angedeutet –, den Text zu redigieren und für den Druck vorzubereiten. Wenn er dabei in den Bereichen der *inventio* und der *dispositio* keine Veränderungen mehr vornahm, so war dies bei der *elocutio* durchaus anders. Dabei sind wiederum zwei Ebenen zu unterscheiden – zum einen die der stilistischen Bearbeitung im engeren Sinne, auf die später noch zurückzukommen sein wird, und zum anderen die der Hinzufügungen.

Diese letzteren betreffen nun aber genau denjenigen Bereich, der für Birken die zentrale Rechtfertigung für die Aufnahme des Romans in seine *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* bereitgestellt hat, nämlich die Verseinlagen. Birken hatte sie als eine Art Türöffner eingefordert und muss nun – quasi im Gegenzug – in seinen praktischen Paradebeispielen für diese neue Gattung auch weitgehend selbst für sie sorgen. Im ersten Band der *Römischen Octavia* etwa umfassen sie insgesamt zwei versifizierte Widmungen, zwölf in die Handlung integrierte Gedichte, ein Epigramm, zwei Übersetzungen von kurzen antiken Verszitäten, Teile eines Singspiels sowie ein vollständiges Trauerspiel. Bis auf drei eher kurze Gedichte innerhalb der laufenden Handlung, das Epigramm und die beiden übersetzten Zweizeiler ist alles nachträglich von Birken hinzugefügt worden, wobei es sich teils um von ihm selbst verfasste, teils aber auch um von Dritten übernommene Texte handelt. Zumeist findet sich am Rand des Manuskripts ein „NB“ Anton Ulrichs, mit dem er die Verseinlagen ausdrücklich einfordert. An immerhin drei Stellen ist Birken aber auch ganz ohne eine Anweisung tätig geworden.⁴⁸

Dass Birken die treibende Kraft hinter einer umfangreichen Integration von Verspartien in die Romane darstellt, bildet sich auch darin ab, dass sich etwa im fünften Band der *Römischen Octavia*, an der er nicht mehr beteiligt war, lediglich noch fünf derartige Einlagen finden.⁴⁹

48 Vgl. Anton Ulrich, *Werke* (wie Anm. 42), Bd. 3, 1, S. CLXIII–CLXXVII. Die bereits vom Herzog selbst eingefügten Gedichte befinden sich in der Edition des Manuskripts, Bd. 3, 4–6 [und in der des Drucks, Bd. 3, 1–3] auf S. 5 (zwei Gedichte) [S. 18, 19] und S. 122 [S. 137], das Epigramm auf S. 625 [S. 700], die Verszitate auf S. 627 [S. 702] und S. 796 [S. 938].

49 Vgl. [Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel:] *Beschluß Der Römischen Octavia/ Der Durchleuchtigsten Herzogin gewidmet/ Die diese Römerin von ihrem mehr als zwanzigjährigem Schlaff aufferwecket*. Nürnberg/ In Verlegung Joh. Hoffmanns S. Wittib/ und Engelbert Streck. Anno MDCCIV. Christian-Erlang/ Druckts Johann Friderich Reglein.

Birken ist es also selbst, der maßgeblich dafür sorgt, dass die Romane im Rahmen des nach seinem eigenen Muster poetologisch Beschreibbaren verbleiben.

Auf der Ebene der Stilistik finden sich die deutlichsten Eingriffe beim Satzbau.⁵⁰ So werden etwa oftmals Anton Ulrichs sehr ausladende Sätze in mehrere geteilt und die grammatischen Bezüge verdeutlicht. Fritz Martini hat Birkens Eingriffe als eine Bewegung hin zu einem Stil der Frühaufklärung zu fassen versucht.⁵¹ Mir erscheint es hingegen eher als angemessen, hier eine Orientierung hin auf eine neutrale Darstellungsweise in einem klassizistisch-ausgewogenen *genus medium* zu postulieren. Diese wird auch schon von Georges de Scudéry 1641 als die für den Roman allein angemessene bezeichnet und gilt spätestens seit dem späten 17. Jahrhundert durchaus als Topos:⁵²

Mais avant que de finir, il faut que je passe des choses, à la façon de les dire: & que vous conjure encore, de n'oublier point que le style narratif, ne doit pas être trop enflé, non plus que celui des conversations ordinaires: que plus il est facile, plus il est beau [...]. J'ay donc tâché d'observer une juste médiocrité; entre l'elevation vicieuse, & la bassesse rampante [...].⁵³

Birken äußert sich zwar nicht ausdrücklich und programmatisch zu Fragen der Stilhöhe im Roman, doch lässt sich aus seinem Hinweis in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“, dass er die Gedichte als eingeflochtene ‚Perlen‘ verstehen will, entnehmen, dass er hier eine deutliche Dif-

50 Vgl. dazu u. a. Spahr, *Anton Ulrich* (wie Anm. 5); Maria Munding: *Zur Entstehung der „Römischen Octavia“*. Diss. masch. München 1974, S. 33–42a; Fritz Martini: *Der Tod Neros. Suetonius, Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Sigmund von Birken oder: Historischer Bericht, erzählerische Fiktion und Stil der frühen Aufklärung*. Stuttgart 1974, insbes. S. 69–105.

51 Vgl. Martini, *Der Tod Neros* (wie Anm. 50), S. 105–110.

52 Vgl. dazu etwa Albrecht Christian Roth in seiner *Vollständigen Deutschen Poesie*: „Die Reden insgemein betrachtet bedürffen eben nicht solcher Hoheit/ wie die Helden-Gedichte/ iedoch ists nicht übel gethan/ wenn sie nicht gar zuniedrig eingerichtet werden. Das beste ist die Mittelstraße.“ (Albrecht Christian Roth: *Vollständige Deutsche Poesie*. Hrsg. von Rosmarie Zeller. 2 Bde. Tübingen 2000 [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1688], Bd. 2, S. 350 [1108]).

53 Scudéry, *Préface* (wie Anm. 29), S. 87. Übersetzt (S. K.): „Aber bevor ich schließe, muss ich von den Dingen zu der Art der Darstellung überwechseln: Und ich beschwöre Sie noch, auf keinen Fall zu vergessen, dass der Stil der Erzählung nicht zu aufgeblasen sein darf, nicht mehr als derjenige gewöhnlicher Unterhaltungen: Je einfacher es ist, desto schöner [...]. Ich habe mich also bemüht, gerade das Mittelmaß zu treffen; zwischen der sündhaften Erhebung und der platten Niedrigkeit.“

ferenz der Ebenen ansetzt. In einem Brief an Anton Ulrich vom 26. November 1664 greift er im selben Kontext zum analogen Bild des eingesponnenen ‚Goldfadens‘:

Der Glanz u. Stral meines gutes Föbus [Anton Ulrich] [wird] mich soviel anleuchten u. Geistwärmen, dass das Bleÿ meiner Gedanken sich in Gold verwandele, zu dem Rocke dieser Göttlichen Prinzessin [Aramena] einen Goldfaden da u. dort einzuspinnen.⁵⁴

Die Gedichte dienen also zum Schmuck eines ansonsten nicht erhabenen Textgewebes. Andersherum sorgt Birken hier mit seiner Redaktion von Anton Ulrichs Prosa für die weitere stilistische Glättung eines Untergrundes, vor dem sich die genannten ‚Perlen‘ und ‚Goldfäden‘ dann entsprechend abheben können.

Der Eindruck, der bis hierhin erweckt worden ist, ist der, dass sich hier eine Zusammenarbeit mit verteilten Rollen eingespielt hat, bei der Anton Ulrich auf der Ebene der *inventio* und der *dispositio* einen in vielerlei Hinsicht ‚geregelten‘ Roman verfasst hat, der von Birken dann noch rhetorisch einen letzten Schliff erhält und vor allem durch die von ihm hinzugefügten Gedichte sicher im Bereich des poetologisch Beschreibbaren gehalten wird.

Hier ist allerdings zumindest in zwei Richtungen noch weiter zu differenzieren. Zum einen gibt es auch im Feld der *elocutio* durchaus Bereiche, in denen Birken kaum etwas zu tun bleibt. Die Reinheit der deutschen Sprache etwa, die er in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ und in der Einleitung zur *Dicht-Kunst* so betont, ist bereits weitestgehend in den ihn erreichenden Manuskripten Anton Ulrichs umgesetzt. Dies geht so weit, dass er in der *Römischen Octavia* etwa die durchaus geläufigen Begriffe ‚Triumphbogen‘ regelmäßig durch „Ehrenpforte“, ‚Senator‘ durch „Rathsherr“ oder ‚Villa‘ durch „Meierhof“ ersetzt hat.

Was nun zum anderen die Bereiche der Romankonzeption und der Stofforganisation angeht, ist natürlich nicht wirklich zu entscheiden, ob nun Anton Ulrich den Vorgaben seines Lehrers gefolgt ist oder ob nicht vielmehr Birken Anton Ulrichs Modell kurzerhand für maßgeblich erklärt hat. Für eine nicht geringe Eigenwilligkeit des Autors auch in grundsätzlichen Fragen der Textordnung spricht aber zumindest eine

54 Aus einem Schreiben von Birken an Anton Ulrich über frühe Entwürfe zur *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena* vom 26. November 1664. Zit. n. Mazingue, *Anton Ulrich* (wie Anm. 5), S. 362.

Gruppe von Aspekten, die bislang nur am Rande Erwähnung gefunden hat.

Birken äußert sich, wie angedeutet wurde, weder in der „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ noch im Romanabschnitt der *Dicht-Kunst* zum Thema der Einheiten der Zeit und des Orts. Damit bleibt ein Bereich unerfasst, der in Gestalt der ‚Jahresregel‘ zumindest in der ansonsten ja stets maßgeblichen französischen Romandiskussion bereits eine gewisse Rolle gespielt hat. Anton Ulrich hatte in seinen beiden Romanen ursprünglich offensichtlich den Plan, diese Regel auch selbst einzuhalten. Die *Durchleuchtige Syrerinn Aramena* überschreitet diesen Zeitrahmen erst in dem nachträglich beigefügten fünften Band, und für die *Römische Octavia*, die in der Frühzeit der Kooperation mit Birken ebenfalls auf ‚nur‘ vier Bände angelegt war, gehen die zeitlichen Ordnungsvorstellungen, was die Gesamtdauer angeht, sogar noch einen Schritt weiter. In einem frühen Konzeptpapier Anton Ulrichs findet sich dazu der folgende Hinweis:

Octavia/ Römische Geschicht/ Getheilet in 4 theile. Ieder theil hat 4 bucher. Iedes buch/ wehret drei wochen. Hebet also das 1 buch an den 12 April und wehret bis den 2 May. Das 2 buchhebet [!] an den 3 May bis den 23 May. Das 3 buchhebet [!] an den 24 May, bis den 13 Iunij. (NB. den 10 Iunij kommt Nero ümb.[!])⁵⁵

Vier Bücher mal vier Teile ergibt 16. Bei einer Länge von jeweils drei Wochen addiert sich dies auf eine Gesamtdauer von 48 Wochen und somit erneut von knapp einem Jahr. Allerdings zeigen sich hier nochmals zwei ‚Verschärfungen‘, die deutlich über die ursprüngliche Beschränkung hinausgehen. Zum einen stellt der Autor die Zusatzforderung an sich selbst, dass die Gesamtzeit keineswegs irgendwie, sondern vielmehr mit einer großen Regelmäßigkeit auf den Roman verteilt sein soll.

Zum anderen sind auch die Datierungen in hohem Maße normiert. In der Tat ist es so, dass jeder einzelne Tag der *Römischen Octavia* his-

55 Zit. n. Haslinger, *Epische Formen* (wie Anm. 44), S. 81, Anm. 116. Die zitierte Notiz befindet sich in einem Heft mit frühen Plänen zum Roman, das in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel unter der Signatur HAB Cod. Guelf. Extrav. 198 aufbewahrt wird (hier Bl. 18). Vgl. grundlegend zum Thema Hanna Wippermann: *Herzog Anton Ulrich von Braunschweig: „Octavia, Römische Geschichte“*. (Zeitung und Zeitrhythmus). Diss. masch. Bonn 1948. Einen Kalenderüberblick bietet Mazingue, *Anton Ulrich* (wie Anm. 5), S. 985–1003. Vgl. zu diesem Notizheft auch Munding, *Zur Entstehung* (wie Anm. 50), S. 27–30.

torisch exakt fixierbar ist, und dies selbst dort, wo es in der Folge der im Roman erzählten Tage gelegentlich zu kleineren Auslassungen kommt. Sichtbar wird dies allerdings nur sehr indirekt, denn im Erzähltext selbst kommt es fast nie zu Nennungen der konkreten Kalenderdaten. Während diese noch im Manuskript als Gedächtnisstütze für den Autor jeweils am Rande vermerkt sind, finden sie sich im Drucktext selbst nicht mehr wieder. Gleichwohl bleiben sie über Relationen zu sicher datierbaren Festtagen oder bekannten historischen Ereignissen – wie hier etwa dem Tod Neros – zumindest indirekt stets erschließbar.

Anton Ulrich legt hier also ein dem nicht sehr tief einsteigenden Leser wahrscheinlich gar nicht auffallendes normierendes Interesse an der Kategorie der Zeit an den Tag, das in den romantheoretischen Reflexionen Birkens keinerlei Niederschlag findet. Dies lässt sich auch über das Spiel mit den Kalenderdaten hinaus weiter verfolgen. Die Gegenwartshandlungen sowohl der *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena* als auch der *Römischen Octavia* laufen strikt chronologisch durch. Interessant ist dies vor allem vor dem Hintergrund, dass es sich hier zugleich jeweils um extreme Ausformungen eines mehrsträngigen Erzählens handelt. Bei Ich-Erzählungen oder auf einzelne Hauptfiguren konzentrierten Romanen stellt ein derartiges kontinuierliches Fortschreiten der Zeit ja von sich aus kein größeres Problem dar. Auffällig wäre hier eher die Diskontinuität. Im Fall einer forcierten Mehrsträngigkeit, wie sie in Anton Ulrichs Erzähltexten vorliegt, muss hingegen sehr konsequent darauf geachtet werden, dass, wenn die Zeit verfließt, während man einem der Erzählfäden folgt, diese auch bei den anderen gleichmäßig vorrückt. Ein nachholendes Erzählen dessen, was zur gleichen Zeit an einem anderen Ort passiert ist – und das ist hier stets das meiste –, ist dabei nur über die vielgenutzten Botenberichte möglich. Oder es muss sich aus der späteren Entwicklung in einem ausgeblendeten Erzählstrang eben von selbst ergeben, was zwischenzeitlich an diesem Ort oder mit jenen Personen geschehen ist. Ein zeitlicher Sprung zurück, wie es ihn etwa in einem von Anton Ulrichs wichtigsten Vorbildtexten für die *Durchleuchtige Syrerinn Aramena*, der zwölfbändigen *Cléopâtre* von La Calprenède aus den Jahren 1647 bis 1658, durchaus noch gab,⁵⁶ kommt praktisch nicht vor.

56 Vgl. dazu Carola Paulsen: „Die Durchleuchtigste [sic] Syrerin Aramena“ des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig und „La Cléopâtre“ des Gautier Coste de La Calprenède: Ein Vergleich. Diss. masch. Bonn 1956, S. 71, die darauf hinweist, dass ein solches Vorgehen auch bereits in John Barclays *Argenis* aus dem Jahr 1621 üblich war (vgl. auch S. 87). Insgesamt verdanken sich diese genauen

Dort war die Mehrsträngigkeit so organisiert, dass von Zeit zu Zeit von einem Handlungsfeld zum anderen gesprungen wurde. Dabei entstand formal ein doppelter Hiatus: Neben einem Sprung zurück in der Zeit kam es auch zu einem im Raum, der übrigens auch von La Calprenède selbst, wie aus einem Erzählerkommentar innerhalb des einige Jahre später entstandenen *Faramond* erhellt, in der Folgezeit als nicht mehr ganz unproblematisch empfunden worden ist. Geradezu entschuldigend heißt es dort anlässlich einer gar nicht so großen Ortsveränderung, die zudem noch gemeinsam mit den handelnden Figuren vorgenommen wird:

Aufschlüsselungen vor allem der zeitlichen Verhältnisse in den Romanen Anton Ulrichs (s. dazu auch nochmals Anm. 55) Günther Müllers Schule der morphologischen Literaturwissenschaft, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Bonn etablierte. Noch keine genauere Untersuchung gibt es hinsichtlich dieser Frage für die für Anton Ulrich ebenfalls als Vorbilder wichtigen Romane von Madeleine und Georges de Scudéry. Auch die Arbeit, die hier wohl am intensivsten auf Probleme der Ordnung von Raum und Zeit eingeht, gibt zu Fragen des Übergangs von einem Erzählstrang zu einem anderen letztlich keine genaue Auskunft, vgl. René Godenne: *Les Romans de Mademoiselle de Scudéry*. Genf 1983. Eine stichprobenartige Untersuchung an einem größeren Übergangspunkt im dritten Band der *Clélie* hat ergeben, dass die Passage hier durch eine rund zwei Druckseiten umfassende ‚Zone der Unbestimmtheit‘ gleichsam überspielt wird. Von der szenischen Darstellung auf dem einen Handlungsfeld im kampanischen Capua wird gleichsam ‚herausgezoomt‘ und die Darstellung insgesamt allgemeiner. Dann wird über einen realen Kontakt zwischen den beiden betreffenden Schauplätzen berichtet, der durch einen regelmäßig verkehrenden Boten gesichert sei. Daraufhin folgen allgemeine Aussagen über die Lage in Rom, wohin sich die Handlung nun verlagert. Man erfährt dabei etwa, was die weibliche Hauptfigur Clélie zu dieser Zeit gewöhnlich getan hat, woraufhin dann wieder in die szenische Darstellung einer einzelnen konkreten Begebenheit eingestiegen wird. Vgl. Madeleine de Scudéry: *Clélie. Histoire romaine. Troisième partie 1657*. Hrsg. von Chantal Morlet-Chantalat. Paris 2003, S. 251–252. Insgesamt spielt die Mehrsträngigkeit bei den großen französischen heroischen Romanen keine so große Rolle wie bei Herzog Anton Ulrich, so dass für den Umgang damit auch keine so ausgefeilten Techniken entwickelt werden mussten. – Es gibt andersherum dort aber auch Regelmäßigkeiten, die von Anton Ulrich nicht übernommen worden sind, so etwa der Umstand, dass Madeleine de Scudéry in jeden der zehn Bände ihres *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649–53) jeweils genau drei von Romanfiguren erzählte Binnengeschichten integriert hat. (Diesen interessanten Hinweis verdanke ich Gerhard Penzkofer, Würzburg.)

Je croy qu'il nous est permis de l'y suivre, et les deux camps estoient si peu éloignés l'un de l'autre que nous pouvons passer de l'un à l'autre sans blesser la regularité de Scene à laquelle nous nous sommes tousjours attachés.⁵⁷

Anton Ulrich vermeidet nun bei alledem nicht nur den Sprung zurück in der Zeit, sondern limitiert auch den im Raum. Dass sich die Romanfiguren selbst von hier nach dort bewegen, stellt für ihn allerdings keine Lizenz dar, sondern ist der Normalfall. Gebunden sind lediglich der Erzähler der Gegenwartshandlung und mit ihm der Leser, die den Weg von einem Schauplatz und Erzählstrang zu einem anderen so gut wie immer zusammen mit einer Romanfigur zurücklegen müssen.⁵⁸ Gelegentlich doch noch vorkommende Sprünge beschränken sich auf die Distanz von einem Raum eines Gebäudes in ein anderes Zimmer desselben. Die Einheit des Orts, wie sie aus dem französischen klassizistischen Theater bekannt ist, wird hier also auf die Gegebenheiten des Romans übertragen und in ein weitestgehend befolgtes Kontinuum des Raums innerhalb der Haupthandlung übersetzt.

Bei alledem erscheint die später entstandene *Römische Octavia* gegenüber der *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena*, auch was die Streuung der Handlungsorte insgesamt angeht, zumindest in der ersten Konzeption insgesamt ‚gebändigter‘. Während die Gegenwartshandlung des ersten Romans Anton Ulrichs auch darin in der Tradition des höfischen Abenteuerromans steht, dass sie sich immer wieder in verschiedene Regionen und Länder verlagert, sollte der Schauplatz der *Römischen Octavia* in der ursprünglichen vierbändigen Planung fast ausschließlich auf Rom und seine Umgebung beschränkt sein.⁵⁹ Mit der unbestimmten, reversiblen und zugleich auf der Stelle tretenden Abenteuerzeit und dem entsprechend entgrenzten und zugleich höchst gleichförmigen Raum, wie sie Bachtin für den hohen Ritter- und Liebesroman postuliert,⁶⁰ hat das hier letztlich rein gar nichts mehr zu tun.

57 Gaultier de Coste, seigneur de La Calprenède: *Faramond, ou L'histoire de France*. Quatrième partie. Paris 1664, S. 329. Übersetzt (S. K.): „Ich glaube, dass es uns erlaubt ist, ihm dorthin zu folgen, und die beiden Felder waren so nah beieinander, dass wir vom einen zum andern wechseln konnten, ohne die Regelmäßigkeit der Szene zu verletzen, an die wir uns immer gehalten haben.“

58 Vgl. Haslinger, *Epische Formen* (wie Anm. 44), S. 80–88.

59 Vgl. Munding, *Zur Entstehung* (wie Anm. 50), S. 94–95.

60 Vgl. dazu Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Übersetzt von Michael Dewey. Hrsg. von Edward Kowalski, Michael Wegner. Frankfurt a. M. 1989, zum griechischen Roman, S. 9–38, zum Ritterroman, S. 84–92.

Anton Ulrich greift hier also in der Romandiskussion kurrente Einschränkungen eines protoklassizistischen Regelkanons französischer Provenienz auf und radikalisiert sie, wobei er sich selbst in der Folge seiner Projekte nochmals steigert. Im Ergebnis, auch wenn dieses Ziel dann auf die Länge der Romane und ihrer langwierigen Schreibprozesse nie wirklich strikt eingehalten wird, entstehen mit nur leicht abgewandelten traditionellen Kategorien der Norm- und hier vor allem der Dramenpoetik potentiell durchaus beschreibbare Texte.⁶¹

Nicht nur Birken arbeitet also an der normpoetologischen Beschreibbarkeit der Romane Anton Ulrichs und perfektioniert diese. Auch deren Autor selbst ist – jenseits der Schnittmenge der Ziele der beiden – von sich aus an der Verfeinerung einer solchen Ordnung interessiert. Der möglichst weitgehend geregelte Roman ist also nicht nur ein Gemeinschaftsprodukt desjenigen, der ihn konzipiert und ausführt, und desjenigen, der ihn poliert und ergänzt. Beide entwickeln das Konzept in unterschiedliche Richtungen weiter. Anton Ulrich vertieft sich immer mehr in seine hochorganisierten Zeit- und Raumkonstruktionen, während Birken diese ignoriert und stattdessen über die unermüdliche Einfügung von Versen den Kontakt zu seinem eigenen poetologischen Konzept wahrt.

IV

In Frankreich lässt sich schon für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Tendenz ausmachen, die zeitgenössischen langen, ‚barocken‘ Romane bei immer weitergehender Expansion des Umfangs zugleich Schritt für Schritt einer klassizistischen Regelpoetik zu unterwerfen. Allerdings endete die Zeit dieser dinosaurierhaften Subgattung schon, bevor dieses Projekt an sein Ende geführt werden konnte. An ihre Stelle tritt der kürzere und auf eine andere Art und Weise geregelte klassizistische Roman etwa nach dem Modell der *Princesse de Clèves* von Ma-

61 Einzuräumen ist dabei allerdings, dass diese Beschränkungen ausschließlich für die Gegenwartshandlungen gelten. Eine gewisse Erleichterung wird innerhalb dieses engen Korsetts dadurch geschaffen, dass die zahlreichen Rückblenden innerhalb der Romane, für die jeweils Romanfiguren selbst zu Erzählern dienen, diesen Restriktionen nicht unterworfen sind. Hier kann zeitlich gerafft und sowohl zeitlich als auch räumlich gesprungen werden.

dame de La Fayette.⁶² Wenn die leicht paradoxe Idee eines geregelten barocken Großromans irgendwann und irgendwo dann doch noch weitergeführt und zumindest partiell verwirklicht worden ist, dann in dieser zugleich gemeinsamen und disparaten Anstrengung von Anton Ulrich und Sigmund von Birken, die schon durch dieses Aus-der-Zeit-gefallen-Sein den Geruch einer gewissen Vergeblichkeit an sich zu tragen scheint. So ist etwa in dem dann sehr bald stilbildend wirkenden und umgehend ins Deutsche übersetzten Traktat von Pierre Daniel Huet von einer Forderung, Verspartien in einen Roman zu integrieren, nirgends mehr die Rede:

Mais aujourd’huy l’usage contraire à prévalu, & ce que l’on appelle proprement Romans sont des fictions d’aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir & l’instruction des Lecteurs. [...] Il faut qu’elles soient écrites en Prose, pour estre conformes à l’usage de ce siecle.⁶³

Auch den Ordnungen der Zeit und gar der des Orts bringt er nicht viel Interesse entgegen⁶⁴ – bei der Tendenz zur Einsträngigkeit des neuen, deutlich kürzeren Romans des Spätklassizismus und der galanten Zeit erübrigen sich umfangreichere Erörterungen hier wohl auch fast von selbst. Wichtig und dem von Anton Ulrich und Birken verfolgten Ideal des historisch-politischen Romans diametral entgegenstehend ist zudem, dass von Huet ausgerechnet diejenigen Exemplare der Gattung zu den besten erklärt werden, in denen Liebesgeschichten von Personen mittleren Standes geschildert werden.⁶⁵ Der Roman wird damit auf das Private und zugleich auf einen thematisch engen Bereich beschränkt.

Trotz alledem sei hier behauptet, dass auf dem Wege der strikten formalen Regelung des zugleich vom Umfang her immer weiter Ausufernden, der von Anton Ulrich und Birken beschränkt wird, in der Pra-

62 Die Geschichte des Übergangs von der einen Romanform zur anderen erzählt Esmein-Sarrazin (wie Anm. 29) nach.

63 Huet, *Traité* (wie Anm. 29), S. 4–5. Übersetzt (S. K.): „Aber heutzutage hat sich der entgegengesetzte Gebrauch durchgesetzt, und das, was man eigentlich Roman nennt, sind abenteuerliche Liebesfiktionen, mit Kunstfertigkeit in Prosa geschrieben, für das Vergnügen und die Unterrichtung der Leser. [...] Sie müssen in Prosa geschrieben sein, um dem Gebrauch dieses Jahrhunderts zu entsprechen.“ Vgl. die deutsche Übersetzung Happels in: Huet, *Traité* (wie Anm. 29), S. 104.

64 Dort, wo es im deutschen Text so scheint (vgl. Huet, *Traité* [wie Anm. 29], S. 121), handelt es sich letztlich nur um Happels ungeschickte Übersetzung der Vorlage, in der es selbst lediglich um die Differenz der Einstiege *medias in res* oder *ab ovo* geht (vgl. Huet, *Traité* [wie Anm. 29], S. 34).

65 Vgl. Huet, *Traité* (wie Anm. 29), S. 9–10, dt. Fassung S. 107.

xis ein Romanmodell entstanden ist, das nicht etwa trotz, sondern gerade wegen dieser anscheinend unzeitgemäßen Elemente eine Reihe von durchaus zukunftsfähigen Zügen enthält. Birkens Beharren auf den Versen etwa trägt entscheidend dazu bei, dass Anton Ulrichs Romane mit größter Konsequenz andere Genera inkorporieren: Gedichte, Lieder oder Versdramen sind nicht nur selbstverständlich, sondern geradezu notwendig Teil des Ganzen – wie es auf der Seite der Prosa Briefe, Bildbeschreibungen und umfangreiche Novellenkränze sind. Der Roman erscheint hier als ein alle anderen umfassendes Genus, als das ihn dann auch Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* – wenn auch negativ – charakterisiert hat: „Der Roman verliert an reiner Bildung unendlich durch die Weite seiner Form, in welcher fast alle Formen liegen und klappern können.“⁶⁶

Eine ganz andere, dann aber doch wieder vergleichbare Wirkung hat das strikte Kontinuum von Raum und Zeit, das das Ziel Anton Ulrichs bildete. Wirkt es einerseits wie eine lästige formale Einschränkung, die vor allem zu umständlichsten und künstlichsten Konstruktionen zwingt, so ist andererseits der Effekt auf die Dauer doch zugleich auch noch ein anderer. Deutlich wird, dass hier keinesfalls mehr episodisch und voneinander separiert und mithin im engeren Sinne exemplarhaft, sondern bereits in einem einzigen großen Zusammenhang und bei aller Vielsträngigkeit ein einziges Ganzes rekonstruierend gedacht und konzipiert wird. Die erlebten Geschichten werden hier in der Fiktion also bereits mit höchster Sorgfalt in eine einzige Gesamtgeschichte integriert und so die Vorstellung einer solchen als eines Kollektivsingulars im Sinne Kosellecks mit vorbereitet.⁶⁷

66 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: J. P.: *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller, Gustav Lohmann. 12 Bde. Bd. 5. 1. Abt. München 1963, S. 248.

67 Vgl. dazu u. a. Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten*. Frankfurt a. M. 2006. Dass dies allein Anton Ulrichs und gerade nicht Birkens Interesse darstellt, zeigt sich auch in einer Anmerkung, die sich gleich am Beginn von dessen „Vor-Ansprache zum Edlen Leser“ findet. Hier beschreibt Birken die Geschichte in höchst traditioneller Form als eine Wiederkehr des Immergleichen. Geschichtsschriften aller Art, zu denen ja auch Epen und Romane zählen sollen, sind also vor allem deshalb nützlich, weil sie für das Verständnis und für die Bewältigung der Jetztzeit Analogien aus der Vergangenheit liefern: „Was ist/ (predigt der allerweinste Staatsfürst [Salomo; S. K.] das geschehen ist? eben das/ so hernach geschehen wird. Geschihet auch etwas/ davon man sagen möchte: Sihe das ist neu! dann es ist zuvor auch geschehen/ in den zeiten/ die vor uns gewesen sind. Es geschihet nichts neues unter der Sonne.“ (Birken, *Vor-Ansprache* [wie Anm. 4], unpag.).

Kurz: Das, was Birken und Anton Ulrich hier auf zwei ganz verschiedenen Ebenen anvisieren, sind sehr spezielle Formen einer, wie es bei Georg Lukács ja so pointiert heißt, romanhaften „Gesinnung zur Totalität“.⁶⁸ Dieses Streben geht in der Folge im galanten Roman und seinen Nachfolgern⁶⁹ erst einmal wieder partiell verloren, wird aber nach einer gewissen Inkubationszeit dann doch wieder zu einem wichtigen Ziel zumindest von bestimmten Ausprägungen der Gattung.

Einen derartigen, im modernen Sinne totalisierenden Roman hat man, auf das 17. Jahrhundert zurückblickend, vor allem in Grimms-hausens *Abentheurlichem Simplicissimus Teutsch* zu entdecken geglaubt. Die Grundlage für diesen Eindruck bildeten die Alltagsnähe und die verwirrende Buntheit der Begebenheiten, wobei der Text seine Wirkung vor allem durch die Modi der Addition und der Akkumulation erzeugt. In der *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena* und in der *Römischen Octavia* findet sich dieses Muster nun von der Ebene des Inhalts auf die der Form verschoben wieder. Sie bringen die disparatesten Genera – gern auch in Form von Exkursen – miteinander in Kontakt. Nach Birken, der in der Zusammenarbeit mit Anton Ulrich für diesen Modus der akkumulierenden Vermischung steht, soll sich übrigens auch auf der Ebene der Wirkungen auf die Rezipienten eine analoge, nicht systematisch geordnete Vielfalt einstellen. In seiner *Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst* schreibt er dazu:

Sonsten kan man allerhand Nebensachen und Umstände mit einschalten/ auch LehrSprüche/ erbauliche Unterredungen/ zierliche Person- Ort- und Zeitbeschreibungen einführen/ und immer bedacht seyn/ wie man bei dem Leser Mitleiden/ Freude/ Furcht/ Hoffnung/ Verwunderung und dergleichen Regungen/ erwecken möge.⁷⁰

Zugleich wird sowohl in der *Durchleuchtigen Syrerinn Aramena* als auch in der *Römischen Octavia* ein diesem Prinzip diametral entgegengesetzter Weg eingeschlagen. Man mag dieses eher Anton Ulrich selbst zuzuordnende Modell der Herstellung von Totalität durch minutiöse Konstruktion und durch die Herstellung von lückenloser Kontinuität als ein verlorenes und vergebliches betrachten, denn Anton Ulrich setzt hier

68 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Stuttgart 1916, S. 47.

69 Vgl. zu dieser Romanform zuletzt Florian Gelzer: *Konversation, Galanterie und Abenteuer. Romaneskes Erzählen zwischen Thomasius und Wieland*. Tübingen 2007.

70 Birken, *Rede-bind- und Dicht-Kunst* (wie Anm. 6), S. 307.

auf ein Element, das zum einen in der Dramentheorie als seinem Ursprungsbereich in der Folgezeit bald an Bedeutung verlieren und das zum anderen auch sein Romanmodell selbst auf die Dauer gleichsam ‚implodieren‘ lassen wird.⁷¹ Allerdings hat sich hier aber ebenfalls gezeigt, dass auch diese aus der traditionellen Poetik übertragenen Restriktionen durch die Verschiebung auf das Genre des Langromans neue Effekte zeitigen und neue Bedeutungen produzieren.

Hält man diese beiden Stränge Birkens und Anton Ulrichs nebeneinander, so sind sie in der Anlage beide darin strukturkonservativ, dass sie überlieferte poetologische Modelle zu übertragen und weiterzuschreiben versuchen. Allerdings sieht man, dass ein solcher Konservatismus immer auch in sein genaues Gegenteil umzuschlagen vermag. Birkens Festhalten an der gebundenen Rede im Roman trägt zugleich eine durchaus zukunftsfrüchtige Vielfalt in die Gattung hinein. Und Anton Ulrichs Beharren auf vom ernstesten Drama her übernommenen Restriktionen trägt maßgeblich zur Synchronisation der im Roman enthaltenen Geschichten zu einer Gesamtgeschichte bei. Dass mit der *Römischen Octavia* der zweite und konsequentere der beiden Romane schließlich nicht zuletzt an diesem formalen Versprechen und der dadurch erzeugten Hyperkomplexität scheitern wird, ist hierbei kein grundsätzlicher Einwand. Das Ziel der Erzeugung von Totalität wird überdauern.

An der Radikalität ihrer Gesamtanlage – so möchte ich abschließend behaupten – übertreffen die Romane Anton Ulrichs und Birkens letztlich alles, was im 17. und im frühen 18. Jahrhundert in dieser Gattung vorgelegt worden ist.⁷² Sie sind nicht nur Ergebnisse einer gleich mehrschichtigen gattungstheoretischen Reflexion, sondern zugleich auch enorm dimensionierte poetologische Experimente. Und damit sind also auch sie – ganz nach Schlegel – „eine Art für sich“ und somit wirkliche Romane selbst noch aus der Perspektive der Moderne.

71 Das Projekt als Ganzes wird nicht zuletzt durch dieses Bestreben an seine Grenze geführt. Vor allem am Beispiel der *Römischen Octavia* zeigt sich, dass ab einem gewissen Grad an Komplexität die von den ‚Einheiten‘ als notwendig vorausgesetzte Schließung problematisch wird und am Ende eventuell gar nicht mehr möglich ist. Das hier zugrunde gelegte Modell der möglichst vollständigen Ordnung löst sich im Laufe der jahrzehntelangen Versuche, den Text erst nach vier, dann nach sechs und schließlich nach acht Bänden abzuschließen, immer weiter auf. Bis zum Tod seines Autors hat dieser in der Grundanlage so perfekt angeordnete Roman nicht zu einer Lösung gefunden, die dieser Anlage angemessen gewesen wäre.

72 Systematisch überboten wurden sie erst im 20. Jahrhundert durch Georges Perec. Vgl. Georges Perec: *La vie mode d'emploi*. Paris 1978.

