Schatten und Risse. Karl August Varnhagen von Enses *Biographische Porträts*

ULRIKE LANDFESTER

1. Bücher und „Scheeren"

„[...] die Augen trübe, die Zähne zusammengebissen", so schreibt Varnhagen am 10. November 1808 aus Tübingen, wo er zehn Tage zuvor eingetroffen war, um sein Medizinstudium wieder aufzunehmen, an die in Berlin zurückgebliebene Rahel Levin, „bei jedem Anblick eines Buchs, einer Scheere, die anderswo schon um mich gewesen waren, in Verzweiflung!"[1] In diesem ersten Brief aus einer Stadt, in der Varnhagen während der kommenden Monate eine mehrschichtige Identitätskrise durchmachen sollte, reiht er mit „Buch" und „Scheere" zwei Medien aneinander, die, hier Mementi eines glücklicheren ‚anderswo', später im Œuvre des Autographensammlers und Schriftstellers Varnhagen eine produktive intermediale Beziehung zueinander entfalten sollten: das Buch auf der einen und die „Scheere", die in den folgenden Briefen an Rahel teils metonymisch die Scherenschnitte, teils das Instrument selbst meint, auf der anderen Seite.[2]

Bücher und „Scheeren" oder, genauer, Printmedien wie Buch und Zeitung und das Verfahren einer mit scharf kontrastierenden Grenzziehungen von Licht und Schatten arbeitenden Bilddarstellung – der Schattenriß als Nachzeichnung des Umrisses, den ein angestrahltes Gesichtsprofil schwarz auf weißem Material abbildet, der unter dem Namen des für seine Sparsamkeit berüchtigten französischen Finanzminister Etienne de Silhouette bekannte Ausschnitt solchen Risses und schließlich der freihändig hergestellte, figurale oder ornamentale Scherenschnitt – waren gegen Ende des 18. Jahrhunderts parallel zueinander zu mediengeschichtlicher Blüte gelangt: die Printmedien aufgrund der Synergieeffekte, die sich zwischen der Industrialisierung ihrer Produktion und der Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten einstellten, Scherenschnitt und Schattenriß der Darstellungsökonomie wegen, die mit wenig Aufwand ihre Sujets genau abzubilden erlaubte und damit eine weithin beliebte Alternative zur langwierigeren und teureren Portraitmalerei wurde. Als Johann Caspar Lavater mit seinem vierbändigen Werk *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* 1775 eine erste programmatische Verbindung von Buch und Schattenriß vorlegte, erhielt letzterer zudem das Cachet eines Mediums, das wissen-

schaftlich begründbare Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Abgebildeten zuließ – zumindest für diejenigen unter Lavaters Rezipienten, die seine Überzeugung von der ursächlichen Beziehung zwischen Innerem und Äußerem des Menschen teilten; kritische Leser wie etwa Georg Christoph Lichtenberg wiesen demgegenüber schon früh darauf hin, daß diese Beziehung von Lavater nicht etwa nachgewiesen, sondern im Text, der die Silhouetten begleitete, performativ konstruiert wurde.

Die Scherenschnitte, deren Erwähnung Varnhagens Briefe an Rahel aus der Tübinger Zeit leitmotivisch durchzieht, haben auf den ersten Blick wenig mit den Portraitrissen Lavaterscher Codierung zu tun: Von „Rosenbouquete[n]" und „Engels" (IV 256), „Blumenkörbe[n]" und „Landschäftchen" (IV 282) ist die Rede, von dekorativer Kleinkunst also in frühbiedermeierlicher Manier, deren Herstellung Varnhagen bescheiden als „Künstchen" (ebd.) bezeichnet. Dennoch stehen diese Erwähnungen insofern im Dienst eines Portraits, als der Diskurs über die „Scheeren" in den Briefen dieser Monate Schauplatz von Varnhagens Ringen um einen kohärenten Selbstentwurf ist, ein Ringen um die Überwindung des doppelten Konflikts der Berufswahl einerseits und die noch nicht gelöste Verlobung mit der Hamburgerin Fanny andererseits. Varnhagens Klagen darüber, sich aus finanziellen Gründen zum Brotberuf des Arztes gezwungen zu sehen und zugleich um den Mangel schöpferischer Begabung zum eigentlich ersehnten Poetentum zu wissen, „nämlich daß ich ein verdorbener großer Dichter bin, oder vielmehr, daß der Stoff, woraus ich gebildet worden, nicht hinreichte" (IV 125), finden ihren Ausdruck immer wieder in Bildern, in denen die Empfindung innerer Zerrissenheit und Unvollkommenheit von Motiven des Schneidens und der Schere vermittelt wird. „In diesem Unglück komme ich mir vor", schreibt Varnhagen ebenfalls am 10. November, „wie eine Laune der Natur, die einmal hat sehen wollen, wie sich solche Elemente, die in mir vereinigt sind, zusammen darstellen, und ich bin das unglückliche Thier, das man, weil's eben zum Experimente gebraucht wird, ohne Haß und Bosheit lebendig aufschneidet" (IV 126), ein Tier zudem, das sich zwar sprachlich kohärent entwerfen kann, dessen Vivisektion diese Kohärenz aber als eine scheinhafte zutage fördert: „die schriftliche vollends, aber auch die mündliche Darstellung dieser meiner seltsamen Gefühle", klagt Varnhagen am 15. Dezember 1808, „kommt mir wirklich vor wie ein Leib, zu dem wohl Herz, Lunge, Gehirn, und viele andere Theile vorhanden waren, aber doch auch viele fehlten, deren Stellen aber doch, eben weil es ein Leib werden mußte, mit der allgemeinen Haut überzogen sind, als wäre darunter alles in Richtigkeit" (IV 208), und er schließt seinen Brief mit der resignierten Bemerkung: „Nicht einmal ausschneiden kann ich was rechts" (IV 210).

Rahels Antworten auf solche Klagen reagieren nicht so sehr auf die Drastik der Bilder als auf die am diagnostischen Blick des Arztes auf den menschlichen

Körper geschulte Überzeugung Varnhagens, daß die „allgemeine Haut", durch die sich das Individuum an die Gesellschaft vermittelt, ganz den Ideen Lavaters entsprechend sein Inneres exakt wiederzugeben habe. In Rahels Augen läßt sich diese Überzeugung gerade nicht, wie Varnhagen sie als Forderung an seine verbale Selbstdarstellung und damit als Maßstab auch seiner literarischen Bemühungen setzt, von der Tätigkeit des Arztes und Wissenschaftlers auf die des Schriftstellers übertragen, und so ermahnt sie ihn dazu, seinen Anspruch auf eine objektive Nachahmung von Wahrgenommenem in seinen Texten durch eine bewußte und als solche schöpferische Subjektivierung zu ersetzen. „Folge Deinem innersten, süßesten Hange; stelle *Dich* dar: alles was Du siehst, und so wie Du's siehst", schreibt sie am 8. Dezember 1808. „Was Dir das Liebste, das Schrecklichste, das Peinlichste, das Heimlichste, das Verführerischeste ist, das kehre hervor mit Deinen göttlichen Worten. [...] Schwache *Nachahmer* [...] vergessen aber sich; und wollen eine Welt ohne *sich* darstellen. Solche giebt es nicht! Jeder sieht mit seinen Augen, lebt mit seinen Sinnen eine Physiognomie hinein." (IV 181) Erst dann, erst im gezielt gewählten Ausschnitt mit seiner künstlerisch unverwechselbaren Physiognomie der Darstellung kann Varnhagen die Welt „als Künstler wieder nachahmen", selbst „neue, schöne Kunststücke. Stücke der Kunst" hervorbringen, wenngleich Rahel einschränkt, sie wisse auch nicht, „ob es Werke werden" (IV 182).

Unter dem Einfluß ihrer Briefe zeichnet sich die Überwindung von Varnhagens Identitätskrise dadurch ab, daß letzterer sich allmählich wieder in der Lage sieht, „was rechts" auszuschneiden – und, zunächst noch ironisch, mit dem Gedanken zu spielen beginnt, den Beruf des Arztes durch den des Scherenschneiders zu ersetzen: „Was sagst Du dazu, der Kaiserin Josephine [...] etwa eine Sammlung ausgeschnittener Sachen überreichen zu lassen?" fragt er Rahel am 21. Dezember 1808. „O ich sehe im prophetischen Geiste schon, daß es auf 14 Tage Mode wird, sich mit solchen Sachen zu beschenken, und es laufen Bestellungen ein, und ich lege mir Gesellen zu, und Papierfabriken und Scheerenschleifereien an" (IV 222). Als sich dann das anfangs nur „schattig aufwankende Bild, als deutscher Arzt und Litterator in Paris zu leben" (IV 129) und solcherart die beiden Facetten seiner Existenz zur Deckung zu bringen, zum Wunschbild einer gemeinsamen Zukunft mit Rahel konkretisiert, erwägt Varnhagen ernsthaft, seine Scherenschnitte zur Subsistenzsicherung einzusetzen: „Vor allen Dingen will ich bei Dir ein Depot von Ausschnitten anlegen, von denen eine Anzahl von 50 bis 60 Stücken doch wohl in Paris eine kleine Summe für den ersten Anlauf einbringen kann", schreibt er am 7. Februar 1809 an Rahel (IV 282). Und im selben Brief eröffnet Varnhagen eine überraschende Perspektive auf die von ihm zwei Wochen zuvor mitgeteilte „Freude der Waffenbrüderschaft", derentwegen ihm inzwischen

„der Anblick eines Arztes überaus wohlthuend" sei (IV 268). Die Möglichkeit nämlich, ein solches „Depot" anzulegen, verdankt er der Tatsache, daß er „eine ziemlich gute Scheere bekommen [hat], die vormals zu Augen-Operationen diente" (IV 282) – die „Waffenbrüderschaft" gemeinsamer Nutzung von Operationsinstrumenten also verbindet ihn mit den Kollegen eines ungeliebten Berufsstandes nicht etwa als angehender Arzt, sondern zunächst einmal als Hersteller von Scherenschnitten.

Es ist dann eine besondere Art von Operationen, denen Varnhagen seinen Nachruhm verdankt, eine Form, in der sich die Technik des Schneidens in unvermuteter, aber keineswegs nur im übertragenen Sinne zu begreifender Virtuosität ausmachen läßt, und zwar gerade dort, wo es um die schriftlichen Lebensbilder und Portraits geht, die Varnhagen aus den von ihm gesammelten Handschriften entwickelte. Lange Zeit gehörte es zu den Topoi der Varnhagen-Forschung, ihm die Tilgungen vorzuwerfen, mit denen er teils durch Durchstreichungen, teils durch Ab- und Ausschneiden ganzer Passagen das ausgewählte Material für den Druck vorbereitete – insbesondere sein Umgang mit den Manuskripten Brentanos wurde durch Reinhold Steig zur *cause célèbre* editorischer Charakterlosigkeit stilisiert.[3] Inzwischen sind diese Vorwürfe wo nicht ausgeräumt, so doch relativiert worden. Seit der Wiederauffindung der Sammlung Varnhagen in Krakau ist an den dort aufbewahrten Handschriften nachweisbar geworden, „daß Varnhagen ein für seine Zeit ungewöhnlich gewissenhafter Archivar und Editor war"[4] – so enthält die unvollendete dritte Fassung des *Buch des Andenkens* minutiös eingefügt auch die einst getilgten, von Varnhagen demnach sorgfältig aufbewahrten Passagen – und sein verzerrtes Bild mithin einer gründlichen Revision bedarf. Ein zweiter, mindestens ebenso wichtiger Schritt ist eine grundsätzliche Umwertung der von ihm vorgenommenen Schnitte: Bereits im Licht der intermedialen Beziehung zwischen Scherenschnitt und Textproduktion, wie sie sich in Varnhagens Briefen aus Tübingen andeutet, wird sichtbar, daß diese Tilgungen weniger Effekte eines je nach Perspektive feige oder rücksichtsvoll zu nennenden persönlichen Schutzverhaltens sind als vielmehr konsequent angewandtes Mittel zu einem spezifischen ästhetischen Zweck, Ausdruck einer Kunstauffassung also, in deren Zeichen Varnhagens „manipulatorisches Verfahren mit Information [...] die sozusagen produktive Seite"[5] seiner journalistischen, editorischen und historiographischen Tätigkeit darstellt. Aus diesem Blickwinkel gesehen, entspricht Varnhagens Umgang mit der Schere insbesondere hinsichtlich der Lebensbilder, die er aus seinem Material zusammenstellte, nicht nur praktisch der Herstellung jener Scherenschnitte, durch die er einst das Leben in Paris zu finanzieren plante. Der Scherenschnitt wird hier vielmehr zu einem poetologischen Paradigma, das die schriftliche Inszenierung historischer Persönlichkeiten mit dem Authentizitätsanspruch von Schatten-

rissen und Portraitsilhouetten ausstattet – und diesen Authentizitätsanspruch gleichzeitig an den Tatbestand des „Kunststücks" bindet, hält doch die sichtbar zwischen der Existenz der Abgebildeten und dem Ausschnitt ihres Profils aufklaffende zeitliche Differenz bewußt, daß die von Varnhagen produzierten Textsilhouetten Ergebnis eines zwar an historischem Material, aber im Schnitt freihändig geführten Schöpfungsaktes sind.

2. Geschriebene Schatten

Varnhagens 1871 postum erschienene *Biographische Porträts* sind von Schatten-Motiven durchzogen, in denen der intermediale Bezug zur ‚Ombromanie'[6] der beginnenden Moderne eine semantisch überaus strahlkräftige Verbindung mit den narrativen Konventionen eingeht, wie sie sich unter dem Einfluß der von der europäischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts herausgebildeten Lichtmythologie und ihrer buchstäblichen Abschattung durch die romantische Feier der Nacht zur Beschreibung individueller menschlicher Natur ausgebildet hatten. Bereits Ludmilla Assings Vorwort zu den von ihr herausgegebenen *Porträts* knüpft nicht nur an die Tradition an, die das schriftlich Entworfene vom Bildportrait aus charakterisiert – Varnhagen, „der so viele Bilder seiner Zeitgenossen mit beeiferter Treue zeichnete", habe auch hier „in wenigen Meisterzügen"[7] brilliert –, sondern sie nimmt darin zudem, in leicht veränderter Form, eine Formulierung auf, die Varnhagen selbst an den Anfang des ersten seiner Portraits stellte: Während Assing zufolge in David Ferdinand Koreff „Abentheuerlichkeit und Gelehrsamkeit, Schatten und Licht sich seltsam mischten", schickt Varnhagen seinem Lebensbild Koreffs die Bemerkung voran, daß, um „für sein Bild das rechte Licht zu gewinnen, [...] wir den Schatten seiner Schwächen nicht fehlen lassen [dürfen], damit das Zugestehen dieser um so mehr die großen Vorzüge erhärte, denen bei der Abrechnung doch ein so mächtiges Übergewicht verbleibt." (B 3)

Wo Assing Licht und Schatten eindeutig zuweist – das Licht der „Gelehrsamkeit", den Schatten der „Abentheuerlichkeit" – und gleichzeitig eine aus beidem amalgamierte Mischung als Substanz von Koreffs Natur zusammenfaßt, unterläßt Varnhagen eine solche implizit wertende Zuweisung und, wichtiger noch, entwirft hier statt des Prinzips der Mischung im Gegenteil eines der klaren Trennung von Licht und Schatten, einer Trennung, anhand derer – wie im Schattenriß – das zu Sehende erst ‚erhärtet' und die individuelle Physiognomie in ihren Konturen wahrnehmbar wird. Licht und Schatten werden damit zu psychologischen Kategorien umgeschrieben und diese Kategorien so appliziert, daß die Grenze zwischen Licht und Schatten durch jede Eigenheit Koreffs – „Gelehrsamkeit" und „Abentheuerlichkeit" des meist in

Paris praktizierenden Arztes und Schöngeists ebenso wie sein Einsatz für Arme und seine Bereitschaft, Ausreden notfalls ungeniert bis zur offensichtlichen Lüge zu steigern – hindurch verläuft. Die Physiognomie des Sujets wird so jederzeit durch diese Grenze differenziert sichtbar gemacht: Sieht Varnhagen selbst die Gelehrsamkeit des Freundes nicht unkritisch, so goutiert er umgekehrt noch an seinen Lügen deren Charme.

Solcherart eingeführt, wird das Wissen um die konstitutive Qualität dieser Grenze für die Schilderung einer historischen Persönlichkeit in dem nächstfolgenden Portrait Brentanos bereits vorausgesetzt. Wenn Brentano medisierend die „tiefsten und geheimsten Gebrechen der Gemüther [...] an's Licht" (B 65) zieht oder durch sein Benehmen Varnhagen „düstre Wochen" (B 70) verursacht, erscheinen Licht und Schatten als Effekte und nicht als Darstellungsmodus seiner Physiognomie. Dagegen geht die narrative Figur des Kontrasts, wie sie die Licht-Schatten-Motivik bei Koreff repräsentiert hatte, hier in der Beschreibung Brentanos als einem personifizierten performativen Widerspruch auf: „[...] alle wußten von ihm Wunderliches und Anziehendes zu erzählen", heißt es zu Beginn des Portraits, „und zum Theil so Widersprechendes, daß alles in Eine Vorstellung zu bringen oft unmöglich schien." (B 61) Die Sequenz von Geschichten und Geschichtchen, die Varnhagen dann aus seinen persönlichen Erfahrungen mit Brentano wiedergibt, löst diese *avant la lettre* postulierte Unmöglichkeit ein, indem sie den performativen Widerspruch auf die Ebene der Darstellung selbst hebt: Varnhagens Bericht über die Ohrfeige, die er Brentano bei einer stürmischen Begegnung in Teplitz versetzt haben will, enthält auch sein – Varnhagens – Versprechen, von dieser Ohrfeige brauche „kein Dritter [...] zu wissen, ich sage es niemandem, schon weil ich mich, glauben Sie es, für mich zu sehr schäme" (B 71); das Portrait aber bricht das Versprechen nicht nur, sondern ist selbst postumer Bestandteil eines informationstechnischen Schattenspiels, mit dem Varnhagen Brentanos Hang zur bösartigen Nachrede durch die an Dritte weitergegebene Fiktion von dem Medisierenden weiterhin angedrohten Schlägen zu disziplinieren versuchte.[8]

Im vergleichsweise knappen Portrait Karoline von Fouqués dann führt die narrative Figur der Kontrastbildung in eine subtil lancierte semantische Koppelung von Schatten und Lebenspraxis hinein. Varnhagens eingangs getroffene Feststellung, Karoline von Fouqué sei „selbst [...] viel mehr, als ihre Schriften" (B 119) gewesen, leitet zunächst zu einer Schilderung über, die das darin angedeutete Problem wie bei Brentano und Koreff in einer in sich konfliktiven Persönlichkeit aufzusuchen scheint – „Ihr Geist verband schwärmerische Weichheit und scharfe Verständigkeit, regen Aufschwung und stilles Beharren" (B 119f.) –, mündet aber in eine Diagnose, die die Ursache des Problems auf einer ganz anderen Ebene ansiedelt: „ihre inneren Bewegungen

blieben ihr räthselhaft. Groß und schön gewachsen, in der Gesichtsbildung dem Apollo von Belvedere ähnlich, mußte sie für eine herrliche Erscheinung gelten" (B 120) – eine „Erscheinung", die ihre eigenen „inneren Bewegungen" nicht zu reflektieren vermag und dabei nicht nur schöne Oberfläche bleibt, sondern zudem die Gesichtszüge einer männlichen Statue besitzt. In dieser Beschreibung vollzieht Varnhagen neuerlich performativ, was er abzubilden vorgibt. Der Konflikt nämlich, an dem Karoline von Fouqué als Schriftstellerin scheitert, sei aus der Spannung zwischen des von ihr in ihren Publikationen immer wieder vollzogenen Verstoßes gegen die Privilegierung männlicher Autorschaft – von Varnhagen in den Zügen des Apollo von Belvedere auf ihr Gesicht projiziert – und dem durch den ‚schön gewachsenen' weiblichen Körper ihr angewiesenen gesellschaftlichen Ort entstanden: Obwohl die Dichtungen ihres Mannes nur „ein schattenhaftes, unwirkliches Leben" ausdrücken, während ihre eigenen Texte „[v]öllig das Gegentheil" sind – ihr erster Roman „[verräth] seinen Ursprung von Frauenhand durch keine der Schwächen, an welchen sonst die weibliche Feder doch immer erkannt zu werden pflegt" (B 122)–, nimmt Karoline von Fouqué ihrem Mann gegenüber die Demutshaltung ein, die der Frau sozial zugewiesen ist, „sie ordnete ihre Fähigkeit ihm unter, sie ging in seine Richtung ein, sie strebte ihm nach", und geht schließlich, „als Frau veraltet, und als Schriftstellerin vergessen" (B 125), buchstäblich in seinem Schatten zugrunde.

In hart gefügtem Gegensatz dazu ist das Leben des Grafen von Kleist geprägt durch ein „Bewußtsein der schönen und glänzenden Erscheinung", in dem Inneres und Äußeres in bestechender Anziehungskraft miteinander identisch zu sein scheinen. „Schön von Gesicht und Gestalt, aufgeweckten Geistes, klugen Sinnes, wohlunterrichtet, unerschrocken, dabei vornehmen Standes und angesehner Verhältnisse", ist Kleist eine Persönlichkeit, der zu ihrer Vollkommenheit allein – die Kontraste fehlen: „Die völlig harmonische Entwicklung eines Menschen würde sein, daß die verschiedenen Bestandtheile und Fähigkeiten seines Wesens [...] sich wechselseitig förderten und mäßigten" (B 157); Kleist aber wird von Varnhagen als derart auf seine „glänzende Erscheinung" fixiert gezeichnet, daß ihm im intellektuellen, militärischen, erotischen und schließlich sogar im ehelichen Spiel mit dem Reiz der perfekten Oberfläche die Glaubwürdigkeit abhanden kommt, die sich den vorangehenden Portraits zufolge allein der Sichtbarkeit von Schattenseiten verdankt. Auch wenn er Varnhagens Zeugnis nach selbst „von keinem Schein bethört" und damit eigentlich eine „klare und feine Seele" (B 164) ist, so bleibt diese Versicherung seines Biographen doch reine Setzung, da Kleist auch in dessen Schilderung faktisch allein „den verworrnen Widerschein trügerischer Außenseiten" (B 166) sehen läßt – mit dem Ergebnis, daß Varnhagen ihm abschließend für den Fall, daß „seine Außenseiten eingingen", das Her-

vortreten eines „Philistertum[s]" prophezeiht, das „den Schimmer des Ausgezeichneten mehr und mehr schwinden ließe" (B 167f.) und somit die „Erscheinung" endgültig auf den Schein reduzierte.

Der schattenlos opaken Oberfläche, die Kleists Persönlichkeit ausmacht, entspricht im Portrait Josephine Gräfin von Pachtas der Rigorismus, mit dem die Gräfin ihre „strahlende Schönheit" von einem inneren „Kern von Selbständigkeit" aus identifiziert, „die nur das eigne Gesetz anerkennen, sich unter kein fremdes beugen wollte" (B 171). Wo Kleist durch seine narzißtische Lust am Spiel jeden Anspruch auf Authentizität verliert, wird Josephine von Pachta der nicht minder narzißtische Ernst zum Verhängnis, mit dem sie ihren „Kern" verabsolutiert: „Josephine [...] wollte das innen Gewonnene auch äußerlich festgesetzt sehen, und ihr selbst wie Andern sollten die neuen Ausdrucksweisen zur unabänderlichen Regel werden." (B 174) Noch als der ehemalige Hauslehrer ihres Sohnes und langjährige Lebensgefährte der Gräfin sich von ihr abwendet, bleibt die mit ihrem Bekenntnis zu dem Geliebten gesetzte „Regel" für sie „unabänderlich": Dem Zerbrechen der Beziehung entgegen, so wird von Varnhagen kolportiert, suche „sie, die an Geist und Kraft unendlich überlegen sei, [...] mit starkem Willen sich völlig unterzuordnen, und so die Einigkeit zu erzwingen und festzuhalten, die schon verloren sei" (B 204) – bis die Eheschließung des Geliebten mit ihrer Gesellschafterin das Regelwerk in für die Gräfin tödlicher Endgültigkeit kollabieren läßt.

In den ersten fünf der insgesamt acht *Biographischen Porträts* entwickelt Varnhagen das Spiel mit Licht und Schatten zu einer Semantik der schriftlich hergestellten Physiognomie, die das Paradigma des Schattenrisses aufruft, um es in dem Maß, in dem er als explizit genanntes Motiv zurücktritt, als narratives Kompositionsprinzip umso prominenter werden zu lassen. Führt das Portrait Koreffs die Bedeutung des Gegensatzes von Licht und Schatten ausdrücklich ein, so lagert Varnhagen in demjenigen Brentanos der daraus abgeleiteten psychologischen Kategorienbildung die übertragene Bedeutung des Schattenspiels mit Informationen an, um im Portrait Karoline von Fouqués die Übertragung noch einmal auf den sprichwörtlich eingeführten Topos vom Leben in jemandes Schatten zu erweitern. Auf dieser Basis vertiefen die Lebensbilder Kleists und Josephine von Pachtas die psychologischen Kategorien, indem sie die bereits bei Koreff angedeutete Tatsache, daß weder Licht noch Schatten a priori im – von Assing so selbstverständlich reproduzierten – aus der Aufklärung überkommenen Sinn charakterlich gute oder schlechte Seiten bezeichnen, an zwei exemplarischen Fällen radikalisieren: Wie Kleists Fixierung auf die ‚glänzende' Oberfläche seiner Existenz, so stellt Varnhagen auch den Versuch Josephine von Pachtas, ihre im Licht aufgeklärter Vernunft gewonnenen Erkenntnisse zu einer eindeutigen moralischen Identität zu ver-

absolutieren, als eine Bewegung aus, die mit jedem Schatten eines Zweifels zugleich auch ihre vitale Tiefendimension eskamotiert.

3. Riß-Lektüren

Der narrativen Inszenierung des Schattens entspricht auf der Ebene der Textkonfiguration ein Vorgehen, das den Blick des Lesers zugleich mit dem Schatten auch auf die Schnitte hinweist, wie sie den Schatten der Silhouette für den Betrachter erst sinnfällig machen. Die Technik, mit der Varnhagen seine Portraits herstellt, ist die einer Montage, die die von ihm verfaßten Texte in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen mit Briefen der Portraitierten zusammenführt: Den Varnhagenschen Lebensbildern von Koreff, Brentano und Karoline von Fouqué, den drei ersten Portraitierten, folgen jeweils eine Reihe von Briefen; das Portrait Kleists besteht ausschließlich aus Varnhagens Darstellung; in demjenigen Josephine von Pachtas sind die Briefe der Gräfin abschnittsweise in Varnhagens Text eingebettet; Henri Campan und Scholz sind nur durch Briefe ohne jede Erläuterung dokumentiert, und den Abschluß des Bandes bildet eine Abhandlung Varnhagens über die Kontroverse zwischen Voß und Stolberg anläßlich der Konversion des letzteren zum Katholizismus, durch die beigefügte Jahreszahl 1820 als eine journalistische Schrift zur Zeitgeschichte ausgewiesen.

Eine erste Annäherung an diese unterschiedlichen Kombinationsmuster räumt am Einzelfall jede Zufälligkeitsvermutung aus: In den Portraits von Koreff, Brentano und Karoline von Fouqué bildet die kontrastierende Trennung von eigenem Text und Quellenmaterial die kontrastiven Persönlichkeiten der Portraitierten mit demselben Nachdruck ab wie innerhalb des Textes die Semantik von Licht und Schatten. Konsequenterweise besteht deshalb auch die Geschichte des oberflächenbesessenen Grafen Kleist aus einer in sich geschlossenen Textoberfläche; und ebenso konsequent nähert Varnhagen die der Gräfin Pachta einer solchen Geschlossenheit an, hält aber gleichzeitig die sich von Anfang an innerhalb der von ihr konstruierten Kohärenzfiktion ihrer Identität abzeichnenden und endlich fatalen Brüche anhand der ebenfalls von Anfang an seinen fortlaufenden Text immer wieder aufbrechenden Passagen aus ihren Briefen sichtbar. Nach diesen interpretativen Montagen zieht sich Varnhagen mit den kommentarlos mitgeteilten Briefen Campans und Scholz' zunächst betont auf die Position des Editors und damit an das eine Ende des Spektrums zurück, das er in den vorangehenden Portraits zwischen narrativer Auslegung und Quellenpräsentation eröffnet hat, um sich abschließend nicht minder betont am anderen Ende zu plazieren, indem er seine Abhandlung zu Voß und Stolberg mit den Worten abschließt:

„Der Verfasser dieser Blätter will hier nur einfacherweise seine persönliche Meinung gesagt haben; daß seine Stimme die seinige sei, kann man ihm nicht abstreiten, und als solche gelte sie, und stehe sie hier, welches auch sonst ihr Werth oder Unwerth sein mag. –“ (B 351)

Konfrontieren schon die Lebensbilder von Kleist und Gräfin Pachta das in den ersten drei Darstellungen scheinbar so programmatisch präsentierte Muster des Portraits als einer Kombination aus Darstellungs- und Quellenteil mit einer deutlich von diesem abweichenden Form, so werfen die beiden Briefsammlungen und der Aufsatz von 1820 vollends die Frage nach einer poetologischen Grundformel auf, die die im Titel sämtlich als *Biographische Porträts* ausgewiesenen Einzelteile des Bandes verbindet. Diese Formel findet sich in einer Passage des wohl kaum zufällig ersten in dem Band überhaupt abgedruckten Briefes, eines Schreibens von Koreff an Varnhagen: „Wir haben uns beide mächtig aus dem Schutt unsers Jahrhunderts heraufgearbeitet“, schreibt ersterer Anfang Juni 1804, „und wie die Seele des Marius auf Karthago's Trümmern sich mit großen Gedanken erfüllt sah, so die unsre. Mit bedeutend ernstem Blicke sehen wir in den widerlichen Schutt, [...] wir wollen diese chaotische Zerstreuung durch höhere Verknüpfung und Gleichung zur sinnigen Messe zusammenfassen, und organisch im Totalen machen, was im Einzelnen so unendlich verworren und todt scheint.“ (B 34f.) Von dieser Passage aus gelesen, sind Varnhagens *Biographische Porträts* in ihrer Zusammensetzung von in sich verschiedenen Binnenmontagen der Versuch, den „Schutt unsers Jahrhunderts“ zu sichten und „diese chaotische Zerstreuung durch höhere Verknüpfung und Gleichung zur sinnigen Messe zusammen [zu] fassen“, ohne dabei aber das Fragmentarische und Zerstreute des solcherart sinnfällig konstellierten „Schutts“ verschwinden zu lassen.

Das Konstruktionsprinzip der Textmontage überführt den Riß, der den Zerfall des Vergangenen markiert, in die bewußt gewählte Schnittlinie zwischen den zum Portrait gefügten Materialien und stellt diese Linie gleichzeitig als solche aus: Indem Varnhagen den Blick des Lesers nach den Briefanhängen der ersten drei Portraits, die sich nirgends als Auswahl aus einem größeren Materialkorpus zu erkennen geben, erst darauf lenkt, daß er ganz ohne Quellen für seine Darstellung Kleists dieselbe Glaubwürdigkeit reklamiert wie für die vorhergehenden dokumentierten Lebensbilder, und dann die Briefe der Gräfin Pachta nur in Teilen darbietet, führt er den Leser diskret, aber unaufhaltsam der Gewißheit zu, daß alle von ihm in den *Porträts* präsentierten Quellen nur Ausschnitte des ihm zur Verfügung stehenden Materials sind. Damit geraten dann auch die von Campan und Scholz abgedruckten Briefe unter den Verdacht, nicht etwa die ungefilterte Quellenpublikation zu sein, als die sie sich geben, sondern das Resultat einer wirkungsorientierten Auswahl, für die Varnhagens Bekenntnis zu „seiner Stimme“ am Ende der Ab-

handlung von 1820 nicht minder gilt als für die Abhandlung selbst. Anhand dieser letzten drei Portraits löst Varnhagen die Schnittlinie aus ihrer jeweiligen Bindung an den Inhalt des einzelnen Portraits heraus und überführt sie auf die Ebene der Gesamtkonstruktion: Die beiden Briefsammlungen verhalten sich zu der Abhandlung so, wie die Briefe und Briefpassagen im Einzelportrait sich zu Varnhagens Narrativen verhalten – erst ihre Zusammenschau entbirgt das darin enthaltene Profil.

Dieses Profil allerdings ist nicht mehr das einer Einzelperson, sondern das der Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen Varnhagen die von ihm biographisch verwerteten Informationen sammelt und verarbeitet. Rahels über ganz Europa ausgespanntes Netz von Korrespondenzen, hier dokumentiert durch Briefe aus Paris (Campan) und aus Wien, Madrid und Rom (Scholz), steht mit der Abhandlung ein Text Varnhagens gegenüber, in dem er anläßlich der Schrift Voß' über Stolberg, die ihrem Verfasser erhebliche öffentliche Kritik zugezogen hatte, die eigene Position charakterisiert: Wenn Varnhagen von Voß' Schilderung Stolbergs schwärmt, diese sei „ein Meisterstück eindringenden Scharfblicks und treffender Bezeichnung, und herrlich brechen sich ihre Schatten an dem Lichtbilde *Klopstock's*, der hier in seiner ganzen Reinheit erscheint" (B 346), dann spielt er hier im Rückblick auf seine ersten Portraits noch einmal die Licht-Schatten-Motivik an, die diesen Portraits mit ihrem Authentizitätsanspruch zugleich poetische Geltung verleihen; wenn er den Vorwurf aufgreift, „wieso Voß nur so viel Geringfügiges, so viel Unscheinbares, dem flüchtigen Tage habe ablauschen und dem Gedächtniß einprägen wollen" (B 348), und entschieden dagegenhält, daß, „wenn es sich um die Erforschung einer Wahrheit, um Lösung einer Aufgabe handelt, [...] sie aus denjenigen Stoffen entwickelt werden [muß], in welchen sie verstrickt ist, und, den Beruf zum Ganzen einmal vorausgesetzt, [...] die theilweise Befugniß nicht mehr in Rede stehn [kann]" (B 349), dann verteidigt er hier mit Voß zugleich seinen eigenen „Beruf zum Ganzen", in dessen Namen auch die „theilweise Befugniß" des Umgangs mit scheinbar unverbundenen Einzelmaterialien a priori abgesichert ist. Zusammen gesehen, verdichtet diese letzte Portraitgruppe dabei in exemplarischer Einlösung der in Koreffs Brief eingeführten poetologischen Grundformel des Bandes eine Lektüreanweisung, die nicht nur über die Gruppe hinaus in den ganzen Band, sondern letztlich auch in Varnhagens Gesamtwerk eingeschrieben ist: die Anweisung, die darin eingezeichnete Silhouette der Zeit nicht allein innerhalb der von Varnhagen zu Schau gestellten Ausschnitte zu suchen, sondern auch und gerade an ihren Rändern, zwischen den Geschichten, dort, wo die formende Schere der Geschichte erst eigentlich ihr Profil gibt.

So zeigen die *Porträts* den Autographensammler, Schriftsteller und Editor Varnhagen in der Rolle, in der er einst seine Tübinger Identitätskrise über-

wunden hatte: als Meister des Scherenschnittes, der sich der von seinen ärztlichen Kollegen verwendeten Scheren bedient, um „Augen-Operationen" am Blick des Lesers auf die Geschichte vorzunehmen. Rahels Rat befolgend, in seine Nachbildung des Gesehenen mit ‚seinen Sinnen eine Physiognomie hinein' zu leben, stellt er eine Lebensgeschichte an den Anfang seiner Portraits, deren Protagonist Koreff seine, Varnhagens, eigene Tübinger Hoffnungen auf das damals „schattig aufwankende Bild, als deutscher Arzt und Litterator in Paris zu leben", verwirklicht hatte, und der nun deswegen poetologischer Exponent nicht nur der narrativ eingesetzten Licht- und Schattenmotivik, sondern darüber hinaus durch die von Varnhagen vorgenommene Montage seiner Briefe zu dem der Kunst wird, Einzelteile zur „Messe" zu kombinieren. Von der entsprechenden Passage seines Briefes aus werden die Risse zwischen den in den *Porträts* kombinierten Texten und Textsorten als Orte des Übergangs vom floral oder landschaftlich schmückenden hin zum portraitierenden Schnitt der Silhouette lesbar. Indem Varnhagen seine Portraits als Ausschnitte inszeniert, die ihren Sinn aus dem Kontrast zwischen Ab- und Eingeschnittenem entbinden, und zugleich die Schließung der Risse, an denen er diesen Kontrast bewußt hält, nach Maßgabe einer implizit lancierten „höheren Verknüpfung und Gleichung" an seinen Leser delegiert, der sich damit nach vollzogener Operation an seiner Wahrnehmung auf das eigene Selbstheilungsvermögen angewiesen sieht, indem also Varnhagen „Buch" und „Scheere" gemeinsam einer Ästhetik schöpferischer Geschichtsschreibung unterstellt, findet die einst von Rahel angedeutete Frage an seine Tübinger „Stücke der Kunst", „ob es Werke werden", ihre Antwort: Sie werden – *Biographische Porträts*.

Anmerkungen

1 In: Rahel-Bibliothek. Rahel Varnhagen: Gesammelte Werke [in zehn Bänden]. Hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner. München 1983. Bd. IV: Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel, Bd. 1 [1874]. Im folgenden werden die Seitenangaben mit der Sigle IV im fortlaufenden Text angeschlossen, hier IV 125.

2 Die nachfolgenden Überlegungen basieren auf der bahnbrechenden Studie von Peter Braun: Schattenspiele. Zur Virtualität, Narrativität und Medialität des Schattens im frühen 19. Jahrhundert. Habilitationsschrift Universität Konstanz 2003 (unveröffentlicht), bes. S. 42–46.

3 Zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Topos vgl. Ursula Wiedenmann: Karl August Varnhagen von Ense. Ein Unbequemer in der Biedermeierzeit. Stuttgart/Weimar 1994, bes. S. 105–129.

4 Ursula Isselstein: Rahels Schriften I. Karl August Varnhagens editorische Tätigkeit nach Dokumenten seines Archivs. In: Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin. Hrsg. von Barbara Hahn und U. I. Göttingen 1987 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 14), S. 16–36, hier S. 19.

5 Konrad Feilchenfeldt: „Fiktionen, die sie als Fakta behandeln." Zur Kunstauffassung Karl August Varnhagens von Ense. In: Heine-Jahrbuch 25 (1986), S. 95–111, hier S. 103. – Vgl. auch Cornelia Fuhrmann: Varnhagen von Enses Denkwürdigkeiten als ‚Dichtung und Wahrheit'. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1992 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1322), bes. S. 101–113.

6 Vgl. Braun (wie Anm. 2), S. 42.

7 Biographische Porträts von Varnhagen von Ense. Nebst Briefen von Koreff, Clemens Brentano, Frau von Fouqué, Henri Campan und Scholz. Leipzig 1871 (Reprographischer Nachdruck Bern 1971). Im folgenden werden die Seitenangaben mit der Sigle B im fortlaufenden Text angeschlossen, hier B [o. P.].

8 Vgl. Feilchenfeldt (wie Anm. 5), S. 102f.