

László V. Szabó (*Veszprém*)

Abseits des orthographischen Kanons. Zur Orthographie von Rudolf Pannwitz

Dass die Sprache seit ihren Anfängen stets im Wandel begriffen ist, ist jedem bekannt, der sich mit ihr und ihrer Geschichte beschäftigt. Das Gleiche gilt m.E. für die Orthographie, die ihrerseits dazu tendiert, mehr oder weniger strittigen Reformen unterworfen zu werden, wie das auch an der letzten Rechtsschreibungsreform der deutschen Sprache zu sehen ist. Orthographie wurde bereits in der Antike kanonisiert, indem den Schreibenden feste Regeln der Rechtschreibung vorgeschrieben bzw. normativ vorgegeben wurden. Antike Gelehrte, so etwa Sextus oder Varro,¹ haben vier Kanons der Rechtschreibung: die Analogie, den Dialekt, die Etymologie und die Historie angenommen, woraus hervorgeht, dass Orthographie nicht nur grammatischen Kriterien entsprach. Der historische Kanon berief sich bei orthographischen Bestimmungen auf die Überlieferung, woraus eine konservative Tendenz der Rechtschreibung erwuchs.

Orthographisch gesehen setzte sich die deutsche Sprache aus zwei divergierenden Schreibweisen zusammen, den lateinischen Majuskeln und den karolingischen Minuskeln, was zu einer spezifischen Heterogenität des Deutsch führte, die es von anderen europäischen Sprachen unterscheidet. Die Durchsetzung der Großschreibung bei den Nomina im Neuhochdeutschen erfolgte nicht ohne Hindernisse, Einwände und Kritiken, die nicht selten von Dichtern formuliert wurden. Doch nicht nur die eigentümlich Großschreibung im Deutschen bildete den Stein des Anstoßes; auch die Anwendung mancher Buchstaben oder Buchstabenkombinationen wie z.B. *ss* oder *sz* versus *ß*, oder *t* versus *th* gab (und teilweise gibt noch) Anlass zu orthographischen Disputen. Dabei rief auch die Typographie, so die Verwendung der Fraktur (die wiederum in den karolingischen Minuskeln ihre Wurzeln hat) manche Kritik ins Leben, wie bei den Brüdern Grimm, die „die ungestaltete und hässliche schrift“ angriffen, „die noch immer unsere meisten bücher gegenüber denen aller übrigen völker von auszen barbarisch erscheinen läsz.“² Die Grimms konnten sich selbst über die „Hässlichkeit“ der Frakturschrift ärgern, als etwa ihr Band von *Deutschen Sagen* (1816) in dieser Form, dazu mit Großschreibung erschien. Sie konnten immerhin die Klein-

1 Vgl. Siebenbor, Elmar: Die Lehre von der Sprachrichtigkeit und ihren Kriterien: Studien zur antiken normativen Grammatik. Amsterdam: B. R. Grüner 1976, etwa S. 162.

2 Jakob Grimm im Vorwort zu Wilhelm Grimms Deutschem Wörterbuch. Leipzig 1854, Spalte LII.

schreibung im „Deutschen Wörterbuch“ wählen und damit einen Präzedenzfall schaffen für manche Dichter in ihrer Nachfolge, bis hinein in die heutigen Tage. Denn auch heute bevorzugen manche Dichter, die in der Dichtkunst nicht nur den Ausdruck subjektiver Inhalte, sondern gleichzeitig ein schriftliches Formgebilde sehen wollen, die anachronistisch anmutende Kleinschreibung.

Stefan Georges Entscheidung für die Kleinschreibung wurde auch von den Grimms angeregt.³ Damit stellte er sich und seinen Kreis außerhalb des orthographischen Kanons seiner Zeit, wenngleich viele Dichter um 1900 bestrebt waren, die Dichtkunst sprachlich zu erneuern. Ein reiches Wortmaterial, besondere Wortwahl und Wortbildungen, rhetorische, semantische und syntaktische Feinheiten, Klassizismen und/oder Archaismen, Lautmalerei usw. wurden in den Dienst einer neuen, modernen Poetik gestellt. Aber selbst unter seinen Zeitgenossen spielt Stefan George mit seiner besonderen Orthographie eine aparte Rolle. Er verfasste praktisch all seine Gedichte in einer typischen Rechtschreibung und Typographie, deren Markenzeichen die Kleinschreibung und die mangelnde (wenngleich nicht durchweg fehlende) Interpunktion sind. Immerhin ist seine Rechtschreibung keine radikale, sondern eher eine gemäßigte, da er etwa Zeilenanfänge und – noch wichtiger – bestimmte Nomina doch großschrieb. So wird etwa in Georges Nietzsches Gedicht der Philosoph mit dem Attribut „Donnerer“ versehen, während an einer anderen Stelle er zu den „führer[n] mit der blutigen Krone“ gezählt wird, oder es wird ein „Kreis den liebe schliesst“ beschworen. Die nur seltenen großgeschriebenen Nomina ziehen den Blick des Lesers auf sich, sie ragen gleichsam aus dem Kontext hervor und fordern zu Aufmerksamkeit auf. Sie verfügen über eine besondere Semantik, fungieren als hermetische Chiffres, die es zu entschlüsseln gilt. Zu Georges Orthographie schreibt Armin Schäfer:

Ein Distinktionsmerkmal ist die gemäßigte oder radikale Kleinschreibung aber nur dann, wenn sonst die schriftliche Kommunikation weiterhin in konventioneller Orthographie erfolgt. Voraussetzung der Distinktion ist ein permanent geübtes Apperzeptionsschema für die korrekte Orthographie, das latent immer vorhanden ist: Wird dann ein Wort groß geschrieben, zieht es neuerlich die Aufmerksamkeit auf sich, das heißt, es entsteht ein Zuwachs an Unterscheidungsmöglichkeiten im Schriftbild bei zugleich größerer Homogenität desselben.⁴

George ging indessen nicht nur mit großgeschriebenen Nomina, sondern auch mit der Interpunktion sparsam um. Wenn sie dennoch verwendet wird, wie gerade im Nietzsches Gedicht, in dem mehrere Frage- und Ausrufezeichen, Gedankenstriche und Auslassungen erscheinen, dann tragen sie zu einem markanten

3 Vgl. Schäfer, Armin: Die Intensität der Form: Stefan Georges Lyrik. Köln: Böhlau 2005, S. 104.

4 Ebd., S. 105.

Bedeutungszuwachs des Textes bei. In anderen Gedichten finden sich ab und zu Eigennamen, Pronomina (!), oder gar einzelne Zeilen, die durchweg in Blockschrift geschrieben wurden, so etwa „RETURNENT FRANC EN FRANCE DULCE TERRE“, mit der das Gedicht „Franken“ schließt. In den meisten Gedichten Georges wird aber die Großschreibung in der Regel lediglich am Zeilenanfang verwendet, während beispielsweise Kommata oder (bei Nietzsche noch so häufige) Sperrungen so gut wie nie bei ihm vorkommen.

Offenbar hat George den orthographischen Kanon seiner Zeit seinen ästhetisch-poetischen Absichten untergeordnet. Seine eigene Ortho- und Typographie machte er auch zur Norm seiner „Blätter für die Kunst“, in der immerhin die Eigennamen (etwa von mythischen Gestalten) großgeschrieben, bzw. die Titel in Blockschrift getippt wurden. Diesem eigenen Kanon außerhalb des Kanons seiner Zeit mussten sich offenbar die Dichter des George-Kreises bzw. diejenigen, die in der Zeitschrift publizieren wollten, anpassen. Es gab aber auch einen Dichter unter ihnen, der die George'sche Orthographie weitgehend aufgriff ohne zum Kreis gehören zu wollen, und sie noch Jahrzehnte lang danach pflegte und instrumentalisierte.

I.

Es wäre schwer, den Dichter und Philosophen Rudolf Pannwitz (1881-1969) in den Kanon der modernen Orthographie oder überhaupt in jener der Literatur- oder gar der Philosophiegeschichte einzuordnen. Es reicht einen Blick auf Literaturgeschichten oder Lehrbücher zu werfen, um festzustellen, dass sich sein Lebenswerk heute außerhalb des literatur- wie philosophiegeschichtlichen Kanons befindet.⁵ Ab und zu wird ihm zwar je ein Aufsatz gewidmet, den weiten Kreisen von Lesern bleibt er aber schier unbekannt. Es gibt kaum eine Untersuchung zur Literatur oder zur Philosophie der Jahrhundertwende oder des 20. Jahrhunderts, die seinen Namen enthält, es sei denn, man erwähnt ihn etwa als Korrespondenten von Hugo von Hofmannsthal. Umfangreiche Literaturgeschichten, wenn sie Pannwitz überhaupt Aufmerksamkeit schenken, behandeln seinen Namen in der Regel schnell und ohne größere Ausführungen.⁶ Lediglich

5 So kommt der Name von Rudolf Pannwitz beispielsweise in Walter Fähnders' „Avantgarde und Moderne 1890-1933“ (Stuttgart/Weimar: Metzler 1998), das in der Reihe „Lehrbuch Germanistik“ erschien, kein einziges Mal vor. Gleiches lässt sich etwa über Peter J. Brenners „Neue deutsche Literaturgeschichte“ (3. Aufl. Berlin/New York: De Gruyter 2011) feststellen.

6 Sprengel widmet immerhin ein paar Überlegungen zu Pannwitz' Antiken-Rezeption (in den Dionysischen Tragödien) (vgl. Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkrieges. München: C. H. Beck 2004, S. 104f. Der auch sonst sehr verlässliche Fritz Martini platziert ihn neben Alfred Mombert und Theodor Däubler unter dem Stichwort „Mythendichtung“ der Moderne. Vgl. Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991, S. 499.

in Lexika kommt sein Name regelmäßig vor.⁷ Man hat häufig den Eindruck, als ob man es mit einem Autoren zweiten Ranges zu tun hätte, doch ein solches Urteil beruht weniger auf einer kritischen Auseinandersetzung mit, sondern eben auf der Unkenntnis seines Oeuvres. Die Tatsache, dass viele seiner Werke nach wie vor nur in Manuskripten vorliegen, kann allerdings seine Kanonisierung nicht erleichtern. Doch auch die bereits veröffentlichten Schriften, so etwa eine ganze Reihe von epischen oder dramatischen Dichtungen, harren noch ihrer Entdeckung und Beachtung.

Ein erneuter Zugang zu einem so selten gewürdigten Dichter wie Pannwitz, diesem ziemlich eigenartigen Dichterphilosophen der Moderne, führt schnell und in mehrfacher Hinsicht zu einem Weg abseits des heute gültigen literaturgeschichtlichen Kanons. Pannwitz teilt das Schicksal jener Autoren, die zwar am Teppich der Moderne, wenn nicht der Postmoderne⁸, mitgewoben, die aber nur einige Randfäden zugeteilt bekommen haben. Das ist gewiss nicht die Rolle, die er sich selbst zugesprochen hätte. Als ein Dichterphilosoph, der viel auf sein Werk hielt, erteilte er sich die fast prophetische Aufgabe, der Moderne eine neue Richtung zu geben und die Fundamente einer neuen Renaissance des Denkens und Dichtens zu gründen. Dieser utopisch klingende Versuch einer Reformierung der europäischen Denkweise und Dichtkunst verbarg allerdings nicht nur eine Zukunftsvision, sondern gleichzeitig den Anspruch einer Rückkopplung auf die bis in die Antike zurückgehenden Wurzeln derselben. Mitten in der Krise der Moderne, die Pannwitz selbst zu diagnostizieren und zu heilen bestrebt war, blickte er nach vorn auf eine europäische Zukunft und gleichzeitig zurück auf die mehr als zwei Jahrtausende alte (nicht nur christliche) Vergangenheit des (nicht nur europäischen) Geistes, wobei er keine Widersprüche zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erkennen, sondern vielmehr ihre Kontinuität betonen wollte. Die in einem seiner Aphorismen formulierte Idee: „die vergangenheit ist die sprache der zukunft“⁹ deutet auf seine Überzeugung hin, nach der sich keine Zukunft ohne das Fundament der Vergangenheit, sprich der Tradition, gründen lässt – eine Idee, die man sowohl an seinem kulturphilosophischen, als auch politischen und auch ästhetischen Denken immer wieder erkennen kann.

Dieser synthetische Blick von Pannwitz, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrer Gleichzeitigkeit und Tiefe umfasste, verleiht ihm eine besondere Art Modernität, die aber, zumindest *prima facie*, auch manche anach-

7 Dabei mutet geradezu kurios an, dass in „Kindlers Literaturlexikon“ ein einziges Werk von Pannwitz, und zwar ein philosophisches („Die Krisis der europäischen Kultur“) aufgenommen wurde.

8 Den Begriff der Postmoderne (wenngleich in adjektivischer Form) verwendete Pannwitz selbst in seiner „Krisis der europäischen Kultur“ bereits 1917.

9 Pannwitz, Rudolf: Sprüche und Ansprüche. Aphoristisches. Mit einem Essay hg. von Gabriella Rovagnati. Nürnberg: Hans Carl 2003, S. 145.

ronistischen Züge zu erkennen gibt. Ohne bei einem romantisierenden Traditionalismus zu verbleiben, versuchte er, gleichsam im Geiste Goethes, ihn neuinterpretierend und aktualisierend, Antike und Moderne in sich zu vereinigen und daraus eine neue Qualität des Denkens und Dichtens im 20. Jahrhundert herzustellen. Dadurch wurde Pannwitz auf eine eigene Art modern, er nahm zwar die Tendenzen der modernen Schreibkunst und Philosophie wahr, ging dennoch seinen eigenen Weg abseits und jenseits von (literarischen) Ismen, Gruppierungen, Stilen und Moden.

Die Dichtkunst von Stefan George lernte Pannwitz bereits zu seiner Berliner Gymnasialzeit kennen, entschied sich aber trotz seiner Kontakte zu einigen Kreis-Mitgliedern nie dafür, dem George-Kreis beizutreten. Stattdessen schloss er sich mit dreiundzwanzig Jahren dem Kreis der Dichter um Otto zur Linde – einem weiteren Dichter, der sich bis heute außerhalb des literarischen Kanons befindet – an, mit dem er die Zeitschrift „Charon“ mit dem Ziel gründete, „unserem Sein wie es in Leben und Werk sich von selber Form giebt, durch dieses Unternehmen auch ein äusseres Zentrum zu verschaffen.“¹⁰ Seine *ars poetica*, „mit allen Richtungen hin und wieder [zu] berühren und doch keiner einzigen an[zu]gehören“, konnte Pannwitz bereits im Vorwort der ersten Nummer der Zeitschrift festlegen, in der er bis Ende 1906 Diverses, darunter Gedichte und Prosa, Essays und Auszüge aus seinen größeren Dichtungen publizieren konnte. Diese „Charon“-Texte – die bis heute den literaturgeschichtlichen Betrachtungen entgangen sind, ebenso wie die Zeitschrift selbst nur selten in die Geschichte der deutschsprachigen Literatur (oder evtl. der literarischen Zeitschriften) der Jahrhundertwende Eingang gefunden hat¹¹ – wurden in Großschreibung publiziert. Während sich also in den „Blättern für die Kunst“ die Kleinschreibung etabliert hatte, beharrte zur Linde, der doch der Federführer des „Charon“ war, auf der Großschreibung. Allerdings vermied man gleichzeitig die Fraktur, die noch später von vielen deutschen Zeitschriften – in denen Pannwitz selbst häufig publizierte – bevorzugt wurde.

Die Beziehung zwischen Pannwitz und George, die hier allerdings nicht in Detail behandelt werden kann, blieb äußerst komplex, Rivalität vermischte sich darin mit wachsendem Respekt seitens von Pannwitz, insbesondere nach Georges Tod (1933). Selbst in seiner Berliner Zeit vermied Pannwitz (abgesehen von 2-3 Briefen) den direkten Kontakt zu George, und korrespondierte lieber mit Albert Verwey oder Karl Wolfskehl. Immerhin blieb Georges Einfluss auf

10 Pannwitz, Rudolf: Vorwort im „Charon“ vom Januar 1904.

11 Žmegač widmet beispielsweise dem „Charon“ lediglich einen einzigen, kurzen Satz, in dem es heißt, den Dichtungen des Charon-Kreises liege ein bestimmter „Eklektizismus“ zugrunde. Vgl. Žmegač, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 4. Aufl. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag 1996, Bd. II/1, S. 325.

Pannwitz nachhaltig, nicht zuletzt bezüglich der Orthographie. Nachdem sich Pannwitz vom Charon-Kreis 1906 entfernt hatte, übernahm er Georges gemäßigte Kleinschreibung, die er dann später radikalisierte. Das erste chronologische Zeugnis dieser orthographischen Wende scheinen seine Versdichtungen im Band „Dionysische Tragödien“ (1913) zu sein.

Die Kleinschreibung und die mangelnde Interpunktion charakterisieren dabei nicht nur Pannwitz' dichterische, sondern auch seine sonstigen Texte, einschließlich seiner Briefe. Er bediente sich einer Orthographie a la George mit eigenen Nuancen Jahrzehnte lang, soweit seine Herausgeber diese Eigenart seines Schreibens überhaupt akzeptieren konnten; in Hans Carl fand er auf jeden Fall einen sehr offenen Herausgeber und Freund, der selbst während des Zweiten Weltkrieges bereit war, seine Schriften in radikaler Kleinschreibung zu veröffentlichen. Diese Pannwitz'sche Kleinschreibung wird aber gewiss eine Herausforderung auch für jene bleiben, die seine bis heute unveröffentlichten Schriften, die prädominant in Kleinschreibung vorliegen, eines Tages herausgeben wollten.¹²

II.

Die originelle Orthographie erlaubte Stefan George, auf konventionelle (z.T. technisch bedingte) orthographische Mittel wie Anführungszeichen, Sperrung, Kursivierung etc., zu verzichten und einzelne Wörter mittels einfacher Großschreibung – die ja in der schon damals üblichen deutschen Orthographie kein Unterscheidungsmerkmal erlaubte – hervorzuheben. Auf die Idee eines solchen orthographischen Geniestreichs war nicht einmal Nietzsche gekommen, der sonst allerlei Konventionen gerne vermied, und deshalb beispielsweise genötigt war, einzelne Elemente seiner Texte immer wieder (in wortwörtlichem Sinn) zu unterstreichen. Pannwitz, der sich als treuer Nachfolger Nietzsches verstand, ging in orthographischer Hinsicht lieber auf den Spuren Georges, ohne ihn gänzlich zu imitieren; bezüglich der Ortho- und Typographie bediente er sich auch eigener Lösungen.

Als Beispiel soll hier Pannwitz' „Totengedicht“ stehen, das zunächst in Georges „Blättern für die Kunst“ erschien, bevor er Jahrzehnte später den Text in seinem eigenen Lyrikband veröffentlichte. Laut Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift wurde selbst der Titel des Gedichtes kleingeschrieben,¹³ wobei Großschreibung im Gedicht lediglich den Wörtern am Zeilenanfang, sowie dem

12 Die wenigen Werke und Briefe von Pannwitz, die in der letzten Zeit veröffentlicht wurden, sind fließende Texte mit Pannwitz' typischer Kleinschreibung und Interpunktion, die diese Texte langwierig, schwer zugänglich machen.

13 „Das totengedicht“ – allerdings wurde der Titel über dem Gedichttext selbst allesamt mit Großbuchstaben angeführt.

Wort „Gott“ vorbehalten wurde. Doch selbst das Letztere wurde von Pannwitz ursprünglich kleingeschrieben und in dieser Form noch sechs Jahrzehnte später in den Gedichtband „Wasser wird sich ballen“ wieder aufgenommen. Die korrigierte Form muss das Resultat eines Eingriffs von Stefan George selbst gewesen sein, dem das Gedicht im Übrigen gefallen haben soll. Der Grund für die Korrektur war vermutlich eine weltanschauliche, wobei es auffällt, dass im Band 7 der „Blätter für die Kunst“ von 1904 das Wort „Gott“ bzw. „gott“, mal groß-, mal kleingeschrieben, insgesamt dreiunddreißig Mal vorkommt, darunter in einem Auszug aus Hofmannsthals „Elektra“, dort eben in der Form: „Ich möchte beten dass ein *gott* ein licht / Mir in der brust anstecke“.¹⁴ In der Nachfolge Nietzsches wurde der Gottesbegriff bzw. das Gottesbild offenbar auch für George problematisch; er versuchte, ihm eine besondere Signifikanz bzw. Semantik zuzuschreiben, die diesseits oder abseits christlicher Gottesvorstellungen liegen und eine selbstständige, immanente ästhetische Funktion erlangen musste. Die Klein- oder Großschreibung des Wortes *gott* bzw. *Gott* blieb aber immer kontextabhängig. Pannwitz bevorzugte seinerseits die Kleinschreibung, machte aber hie und da auch Ausnahmen: Im Titel seiner epischen Dichtung „Der Gott“ (1920) wird das Dilemma Klein- oder Großschreibung mit der Blockschrift gelöst, die dann auch mitten im kleingeschriebenen Text für das Wort ‚Gott‘ (und *nur für dieses*) mit einer *emphatischen Semantik*, also in der Form *GOTT* oder *GOTTES*, gebraucht wird. Das Wort ‚Gott‘ hat bei Pannwitz offenbar eine besondere Funktion, die sich erst vor dem Hintergrund seiner ganzen Philosophie verstehen ließe – doch muss an dieser Stelle auf eine Ausführung aus Platzgründen verzichtet werden.

In Pannwitz’ langem „Totengedicht“ (bestehend aus beinahe hundert Zeilen) ist noch auffallend, dass es, im Unterschied zu seinen späteren Schriften, mit der Ausnahme der Kommata, die Interpunktion nicht entbehrt: Man findet darin (mit Fragezeichen versehene) rhetorische Fragen, wiederkehrende Gedankenstriche, satzschließende Punkte und an einer Stelle auch Doppelpunkt, dazu ein besonderes typographisches Element, das selbst auf den Seiten der „Blätter für die Kunst“ eine Seltenheit war: Punkte inmitten von Sätzen, auf Mittelhöhe gesetzt. Die Idee stammte offenbar nicht von Pannwitz, denn diese Art der Interpunktion wurde von ihm nirgends sonst gebraucht, er bevorzugte statt dieser sonderbaren Zeilen-Punktuations *häufig den Schrägstrich*, in seinen veröffentlichten Schriften *nicht weniger als etwa in seinen nichtveröffentlichten Briefen*. Der Schrägstrich als *semantisch-syntaktisches Merkmal* kennzeichnet auch die *Version des Gedichtes im Band* „Wasser wird sich ballen“; man stelle die zwei Fassungen des „Totengedichts“ nebeneinander:

¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von: Elektra. In: Blätter für die Kunst 7 (1904), S. 42.

Weise sagen reden von alraunen:
 Wurzeln sind es an der schädelstatt
 Plumpe kinder welche reglos staunen
 Dass man einen Gott begraben hat
 Alte kinder aus gerechtem blute
 Ungeschickt und ohne sinn ersprosst
 Leben wollend¹⁵

Weise sagen reden von alraunen:
 Wurzeln sind es an der schädelstatt /
 Plumpe kinder / welche reglos staunen /
 Daß man einen gott begraben hat /
 Alte kinder aus gerechtem blute /
 Ungeschickt und ohne sinn ersproßt /
 Lebenwollend.¹⁶

Man sieht an dieser zweiten Fassung, dass sich Pannwitz in den sechziger Jahren teilweise an die damalige Rechtschreibungsnorm (*daß, ersproßt, zusammengeschiedenes Adverb lebenwollend*) anpasste, die Kleinschreibung jedoch als eine Art poetisches Markenzeichen noch dreißig Jahre nach Stefan Georges Tod beibehielt. Dazu führte er fast in jeder Zeile Schrägstriche (Virgeln) an. Die syntaktische Funktion der Schrägstriche bei Pannwitz besteht offenbar darin, Einzelsätze ohne sonstige Interpunktion voneinander zu trennen, dazu eine Gedankeneinheit auszudrücken, schließlich zu einer prosodischen Gliederung des Textes. Er griff damit auf eine (bis ins 18. Jahrhundert andauernde) Typographie der sog. Virgeln zurück, womit er sich zweifellos abseits der typographischen Norm seiner eigenen Zeit stellte. Es ist indessen klar, dass er nicht einfach Stefan Georges Typo- und Orthographie imitierte, sondern eine eigenartige Typographie für sich selbst beanspruchte, die seinen eigenen stilistischen Zwecken am meisten entsprach. Die Abweichungen von der George'schen Schriftnorm sind bereits am obigen Textbeispiel sichtbar, doch wurden sie von Pannwitz später (nach seiner Charon-Zeit) fortgeführt, sogar radikalisiert. Nach einigen Publikationen in Fraktur gab er 1913 fünf Versdramen unter dem Titel „Dionysische Tragödien“ aus, in denen er die Kleinschreibung, mit der Ausnahme der Eigennamen (Figurennamen wie Empedokles oder Pausanias, mythologische Namen, Ortsnamen wie Athen, Agrigent oder Catania) durchweg beibehielt, wobei er seinen Text wiederum mit Virgeln strukturierte. So sagt etwa Pausanias im „Tod des Empedokles“:

Auch ich / seit ich zurücke / schien mir drunten
 Verfehmt / doch liess es hinten tief / dich suchend
 Um grosse dinge –¹⁷

Die heutige Orthographie pflegt den Verszeilenbruch mit einem Schrägstrich zu markieren, doch gehört dieser bei Pannwitz zu seinem syntaktisch-prosodischen

15 Pannwitz, Rudolf: Das Totengedicht. In: Blätter für die Kunst F. 7 (1904), S. 142-144, hier S. 143.

16 Pannwitz, Rudolf: Das Totengedicht. In: Wasser wird sich ballen. Gesammelte Gedichte. Stuttgart: Klett 1963, S. 9.

17 Pannwitz, Rudolf: Dionysische Tragödien. Nürnberg: Hans Carl 1913, S. 19.

Instrumentarium, womit er der Figurenrede einen besonderen inneren, pathetischen Rhythmus verlieh. Das Pathos, das eigentlich keinem seiner „Dionysischen Tragödien“ fremd ist, wird zudem durch eine häufige Anwendung von Satzzeichen (Ausrufe- und Fragzeichen, Gedankenstriche), ggf. durch Sperrungen wiederholt akzentuiert. Man wäre sogar geneigt zu behaupten, dass durch das Pathos dieser Dramen Pannwitz in die Nähe des Expressionismus gerückt ist; doch muss man mit seinem Bezug zum Expressionismus vorsichtig umgehen, da er doch bis zuletzt ein Einzelgänger blieb.

Naheliegender ist vielmehr seine Position zwischen Tradition und Moderne auch in orthographischer Hinsicht: Eine Schriftform zwischen dem Virgel-System vergangener Jahrhunderte und der Kleinschreibung des George-Kreises. Allerdings hat Pannwitz die Virgel nicht immer verwendet (am konsequentesten noch in seinen Briefen!), er griff gelegentlich zu unterschiedlichen Formen der Interpunktion bzw. der Groß- und Kleinschreibung. Es deutet aber vieles darauf hin, dass er seine spezifische Orthographie (Kleinschreibung) *nicht* von Otto zur Linde – dessen Einfluss auf sein früheres Denken und Schaffen Pannwitz selbst zugab –, sondern vom George-Kreis übernahm und sie dann in ergänzter, nuancierter Form Jahrzehnte lang bewahrte, solange er über einen Verleger disponierte, der ihm keine orthographischen oder sonstigen Hindernisse bereitete. Da ist diesbezüglich die Rolle des Verlegers Hans Carl (zunächst in Nürnberg, dann in München-Feldafing) kaum zu überschätzen. Erstaunlich genug: Sein Verlegerfreund hat einen Verlag zu diesem einzigen Zweck gegründet, nämlich um Pannwitz' Werke eine andauernde Publikationsmöglichkeit zu bieten. Dabei geht es um ein weites Spektrum von Veröffentlichungen von dünnen Heften (wie z.B. „Aufruf auf Einen“, 1911) bis hin zu Versepen von mehreren hundert Seiten wie z.B. „Logos“ (1919). Rein quantitativ ist die Mehrheit von Pannwitz' Werken (seine Publizistik ausgenommen) in der Tat bei Hans Carl erschienen, einem Verlag, der zwar später in eine völlig andere geschäftliche Richtung ging, der aber noch um die Jahrtausendwende zwei Bände von Pannwitz' Werken herausbrachte.¹⁸ Mit seinen Veröffentlichungen bei Hans Carl erfüllte Pannwitz seinen Wunsch, seine Schriften in der Form zu propagieren, wie es am ihm meisten gefiel, ohne auf die Einwände und Nörgeleien der Verleger und Kritiker achten zu müssen. Damit stellte er sich außerhalb der literarischen und orthographischen Trends seiner Zeit, was aber durchaus in seiner Absicht lag. Zu einem Einzelgänger bestimmte er sich auch damit, dass er sich bereits 1921 auf eine dalmatinische Insel zurückzog – wobei er seine Manuskripte selbst während des Zweiten Weltkrieges nach wie vor nach Deutschland, oftmals an Hans Carl schickte. Bereits die erwähnten „Dionysischen Tragödien“ sind bei Hans Carl erschienen, gefolgt durch ganze Reihen von Pannwitz-Schriften, darunter jene genannt „Flugblätter“ und „Mythen“.

¹⁸ Vgl. Pannwitz, Rudolf: *Undine*. Ein nachgelassenes Versepos. Mit einem Essay zu Leben und Werk des Dichters hg. von Gabriella Rovagnati. Nürnberg: Hans Carl 1999; bzw. Ders.: *Sprüche und Ansprüche* [wie Anm. 9].

Mit seinem philosophischen Werk von 1917, der „Krisis der europäischen Kultur“ (die dann 1947 eine zweite Auflage ebenfalls bei Hans Carl mit unveränderter Orthographie erlebte), dem einzigen, das heute mehr oder weniger als bekannt gilt, lieferte Pannwitz eine besondere, radikale Art Orthographie. Die Kleinschreibung durchzieht den ganzen Text mit der Ausnahme der Kapitel- bzw. Absatzanfänge, betrifft also auch die Eigennamen mit der wichtigen Ausnahme des Wortes ‚Übermensch‘, verwendet in der typographischen Form *Uebersensch*, an insgesamt vierzehn Stellen im Buch. Satzschließende Punkte werden zwar benutzt, nicht so aber die Kommata, und selbst die Virgeln hat Pannwitz für ein (Seiten) langes, etwas kurios anmutendes Zitat von Bismarck – dessen Worte allerdings wiederum in Kleinschreibung angeführt werden – verwendet. Als gelegentliche satz- bzw. typographische Zeichen tauchen Gedankenstriche, Anführungszeichen, Klammern und Sperrungen auf. Der ganze Text, gegliedert in 62 nummerierte Absätze, zu denen weitere 10 im Anhang hinzukommen, fließt in einer typographischen Monotonie dahin, nur selten unterbrochen durch Gedichtzitate, beispielsweise von Stefan George. Man betrachte die folgende Stelle aus dem Absatz 29:

29. – Diesem mechanismus der kultur und des menschen scheint eine macht beizuwohnen die ihm das ziel gibt sie hat ihr grösstes getan mit nietzsches schöpfung des Uebersmenschen. es ist durchaus belanglos ob derselbe den zeitgenossen gefällt ob sie ihn für möglicher oder für nötiger halten als themistokles das unterseeboot die elementare tatsache ist dass der typus mensch sich einmal überwunden hat er der sich anfang und ende das masz aller dinge gewesen dass er der sich nur fortpflanzte oder zerstörte jetzt sich selbst bisher den zweck der welt zum mittel eines neuen typus setzte und diesen als zweck aus der freiheit seines schaffens.“¹⁹

Die mangelnde Interpunktion und (substantivische) Großschreibung erschweren die optisch-strukturelle Gliederung des Textes und damit gewiss auch dessen Verständnis. Als orthographische Besonderheit des Textes fällt neben dem erwähnten großgeschriebenen ‚Uebersmenschen‘ auch die Verwendung des Konsonantenpaars *sz* anstelle der Ligaturen *ß* oder *ss*, wobei letzteres sowohl im „Charon“ als auch in den „Blättern für die Kunst“ einen konsequenten Usus zeigte. Dem Gebrauch von *sz* hielt Pannwitz die Treue so lange und wo immer er konnte, so vor allem in seinen (epischen) Dichtungen, in den Briefen bzw. in seinen Manuskripten. In anderen Fällen musste er sich offenbar an die Orthographie der Verlage anpassen. Spätere Schriften, besondere jene nach dem Zweiten Weltkrieg, weisen diese orthographischen Kuriositäten nicht auf. Zur Zeit der „Krisis“ konnte er aber noch die Zentralidee des Übermenschen, die er vom verehrten Nietzsche in die eigene Philosophie *und* Poetik sehr früh inte-

19 Pannwitz, Rudolf: Die Krisis der europäischen Kultur. 2. Aufl. Nürnberg: Hans Carl 1947, S. 46.

grierte und auf deren besonderen Signifikanz er bis zuletzt sowohl als Dichter als auch als Philosoph beharrte, durch das typographisch-orthographische Mittel der Großschreibung semantisch gleichsam vom ganzen Textfluss abheben. Dabei durchzieht der Übermensch, samt seinen adjektivischen Ableitungen, gleichsam leitmotivisch den ganzen Text. In der „Krisis“ vollzog damit Pannwitz nicht nur eine erstaunliche Kultursynthese von der Antike bis in seine Gegenwart, sondern schuf gleichzeitig eine Kulturvision, in deren Zentrum der in kosmische Dimensionen erhobene Übermensch steht.²⁰

Gleiches gilt für mehrere Texte von Pannwitz: Der Übermensch, den er so konsequent gebrauchte, wie kein anderer Nietzsche-Nachfolger, blieb ein wiederkehrendes Thema seiner Philosophie und Dichtung. Es bildet den Schlüssel sowohl für seine philosophischen als auch dichterischen Werke. Zwar war er mit der poetischen Anwendung der Übermensch-Thematik mitnichten allein in seiner Zeit (der ‚neue Mensch‘ der Expressionisten zeigt auch in diese Richtung), doch findet man keinen anderen Dichter, bei dem sie so vordergründig und so langfristig präsent gewesen wäre wie gerade bei Pannwitz. Über die verwirrende Orthographie hinaus dürfte gerade diese beharrliche Thematisierung des Konzepts des Übermenschen manche Leser von der Aufnahme der „Krisis“ oder auch der poetischen Werke von Pannwitz abgehalten haben. Das hatte offenbar weitgehende Konsequenzen für seine Werke, so auch für die „Krisis“, die zwar von manchen berühmten Zeitgenossen wie Hugo von Hofmannsthal oder Thomas Mann durchaus anerkannt wurde,²¹ aber bald der Vergessenheit anheimfiel. Folglich konnte Pannwitz’ „Krisis“ nie die Berühmtheit, wenn nicht Popularität von Spenglers „Untergang des Abendlandes“ erreichen, wengleich die zwei kulturphilosophischen Werke in thematischer (kulturmorphologischer) Hinsicht ziemlich deutliche – wenn auch bis heute so gut wie nie analysierte – Konkordanzen zeigen.

Pannwitz begnügte sich nie mit sachlichen Kulturdiagnosen oder mit der objektiven, konsequenzlosen Beschreibung kultureller Phänomene der Gegenwart, sondern war immer bestrebt, kulturelle Richtlinien für die Zukunft aufzuzeigen. Seine philosophischen wie dichterischen Werke erheben immer Anspruch auf Zukunftsvisionen und ‚übermenschliche‘ Alternativen für ein Zeitalter der Krise. Es war

20 Für eine ausführlichere Erörterung des Themas s. Szabó, László V.: Der kosmische Übermensch. Zu Nietzsches Wirkung auf Rudolf Pannwitz. In: Reschke, Renate (Hg.): Bilder – Sprache – Künste. Nietzsches Denkfiguren in Zusammenhang. (Nietzscheforschung; 18). Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 245-263.

21 Dazu Szabó, László V.: „Pannwitz gut.“ Die Beziehung zwischen Thomas Mann und Rudolf Pannwitz. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 22 (2009), Frankfurt a.M. 2010, S. 245–263.

ihm im Grunde einerlei,²² ob er Poesie oder Philosophie schuf: Auf seine prophetische Rolle eines Verkünders der europäischen Zukunft (einer neuen „Renaissance“ Europas) wollte er keinen Augenblick verzichten. Dieser prophetische Ton, der immer auf Wirkung aus war, dürfte bis heute den Leser stören und hat offenbar auch der Verbreitung und Kanonisierung seiner Texte entgegengewirkt. Da half auch die Begeisterung Hofmannsthals wenig, der in Pannwitz eine Art Meister sah und der alles um die Bekanntmachung seiner Werke tat. Dabei könnte Pannwitz' Wirkung auf Hofmannsthal, obwohl von der Forschung bereits erkannt,²³ viel tiefere Implikationen bezüglich auf Hofmannsthals Oeuvre haben, als bis jetzt angenommen. Hofmannsthals Werke sind den Weg einer festen Kanonisierung gegangen, während Pannwitz nach wie vor seiner (Wider)Entdeckung harrt. Ironischerweise gehören zumindest seine Briefe an Hofmannsthal, seit der Herausgabe ihrer Korrespondenz, samt einiger Aufsätze über einzelne Werke Hofmannsthals,²⁴ zu seinen relativ bekannteren Texten. Pannwitz hat in seiner Eigenschaft als Philologe (was doch keinen geringen Teil seines Schaffens ausmacht) das Seine getan, um manche Zeitgenossen kanonisieren zu lassen; hiervon zeugen auch seine philologischen Arbeiten (Ausätze, Rezensionen) zu Hofmannsthal, Hanns Meinke, Theodor Däubler, Robert Boehringer usw., wobei ihm selbst zu seiner Zeit manche Würdigung zu Teil wurde.²⁵ Dennoch flaute seine Rezeption, abgesehen von einigen aner kennenswerten Untersuchungen zu seinem Werk, eben nach seinem Tode deutlich ab. Die Auswahl aus seinen Werken (vor allem Gedichten und Essays) von 1983 wurde bezeichnenderweise unter dem Reihentitel „Verschollene und Vergessene“ von seinem treuesten Anhänger, Erwin Jaeckle herausgegeben²⁶ – aber selbst diese blieb ohne besondere Rezeptionswirkung. Dabei wünschte Pannwitz nichts so sehr, als eine nachhaltige Wirkung mit seinem Oeuvre zu erreichen.

-
- 22 Zum Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung bemerkt Pannwitz im Vorwort seiner „Krisis“: „tatsächlich sind philosophie wissenschaft und kunst wenn nicht die erste religiös verehrt die zweite handwerklich betrieben die dritte willkürlich beliebt wird nicht mehr von einander zu trennen sie verschmelzen zu einem kentaurischen geschöpfe.“ In der Tat wollte er zwischen seinen dichterischen und philosophischen Werken keinen Unterschied machen, er subsumierte sie allesamt einer einzigen Lebensaufgabe.
- 23 Vgl. etwa Nicolaus, Ute: Souverän und Märtyrer: Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 64-68.
- 24 Vgl. Schuster, Gerhardt (Hg.): Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. Frankfurt a.M.: Fischer 1993. Der Band enthält u.a. auch Pannwitz' Aufsätzen zu Hofmannsthals Komödien und seiner Erzählung „Die Frau ohne Schatten“.
- 25 Vgl. z.B. Wolffheim, Hans: Rudolf Pannwitz: Einleitung in sein dichterisches Werk. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1961. Auch wurden Pannwitz' neuerschienen Bücher regelmäßig rezensiert.
- 26 Vgl. Rudolf Pannwitz: eine Auswahl aus seinem Werk. Hg. von Erwin Jaeckle. Wiesbaden: Franz Steiner 1983.

III.

Pannwitz' Orthographie ist seiner Kanonisierung nicht gerade dienlich. Nicht nur dass seine Werke, darunter mehrere epische Dichtungen, zur Hälfte nur in Manuskripten vorliegen, sondern es kommt auch hinzu, dass sich ein Großteil seiner bereits veröffentlichten mit ihrer Kleinschreibung und mangelnder Interpunktion vor seinen Lesern verschließen. Stefan George brachte es mit seiner Lyrik trotz Orthographie bereits zu seinen Lebzeiten zu einem Renommee, das seitdem nicht abgeflaut ist. Lyrik par excellence macht nur einen kleineren Teil von Pannwitz' Oeuvre aus, er selbst hielt seine epischen Dichtungen und philosophischen Werken für wichtiger. Welche Wege es für die Kanonisierung von Pannwitz wie auch immer gibt, bleibt eine Frage der Zukunft. Die Möglichkeit einer Veröffentlichung seiner sämtlichen Werke scheint in weiter Ferne zu liegen, was aber die Gefahr birgt, dass eine Reihe von geistigen Schätzen der Moderne unbekannt bleiben und Literatur- wie Philosophiegeschichten an Pannwitz ahnungslos vorbeigehen.

