

hopes of the resurrection. Whereas Death always triumphs, God, it is feared, is no longer in control of the world he once created; His so far irrepressible spring losing its regenerative force, turning life into a parody of itself, a triumph of evil.

Closing our considerations on the war Calvaries, „Exposure“ contains evidence of the victory of Death, is as if Death's last word, his demonstrative cessation of all motion and action. Having absorbed man, having transformed God into an agony of love, and leading thus to an end of whatever used to be considered a value, Death becomes the sole king, the one and only ruler of the conquered world. And since, as the last verse of Owen's poem reads, „nothing happens“, Death emerges as the eternity, the only certainty of a world which controlled by this strongest of lords can know no better. The war apocalypse has reached its peak.

Izabela Lalke

„Eine in ihrer Natürlichkeit grenzenlose Lebensweise!“¹
Kampf um die Einschränkung in Kafkas
Beschreibung eines Kampfes

Die Unsicherheiten und Mehrdeutigkeiten, mit denen der Leser der *Beschreibung eines Kampfes* konfrontiert wird, beginnen schon mit der Rezeptionsgeschichte des Textes. Dieses frühe Werk ist aus Kafkas Nachlaß 1937 von Max Brod herausgegeben worden. Doch, wie es bei Ludwig Dietz in seiner Ausgabe aus dem Jahre 1969 ersichtlich ist, hat Kafka an zwei unvollendeten Fassungen des Textes in einem Zeitabstand von 3-4 Jahren gearbeitet. Max Brod hat für seine Edition, die lange Jahre als Standard gegolten hat, Abschnitte aus der einen wie aus der anderen Fassung verwendet. Wenn wir also heute mit verschiedenen Interpretationen desselben Textes zu tun haben, handelt es sich oft doch nicht immer um denselben Text. In meinem Beitrag möchte ich mich weiterhin auf die bis heute bevorzugte Ausgabe der Erstfassung von Paul Raabe berufen.

Daß der Text eine Besonderheit in Kafkas Schaffen ist, wird von Anfang an sichtbar. Schon das Inhaltsverzeichnis mit seiner detaillierten Aufteilung mutet wie ein Arbeitsplan für ein noch zu schreibendes Werk an. Dann ist ein Motto eingeschoben worden. Es ist die einzige Stelle, die zwischen dem Leser und dem Text situiert das spätere Geschehen kommentiert. Zwar wird uns ein Ich-Erzähler angeboten, was den Blickwinkel bestimmt. Doch im Grunde, so Friedrich Beißner², verzichtet Kafka auf jede Hinwendung zum Leser und behält diese einheitliche Perspektive konsequent bei. Der fehlende

¹ Kafka, Franz, *Beschreibung eines Kampfes*, in: Kafka, Franz, *Das erzählerische Werk I*, Berlin 1983, S. 288.

² Beißner, Friedrich, *Der Erzähler Franz Kafka*, Frankfurt/Main 1983, S. 21-47.

Kommentar des erzählenden Ichs, und somit die Abschaffung jeder Distanz zwischen dem Lesenden und dem erzählten Geschehen machen es möglich, daß der Leser zwischen den Stufen der fiktiven Welt des Textes wechselt, ohne es zu merken. Jede Stufe führt ihn weiter in den Innenbereich und jede wird binär bestimmt. Zuerst wird es zwischen dem Äußeren der realitätsnahen Umgebung und dem Inneren, das den Bereich des Individuums ausmacht, unterschieden. Diese Einteilung, die sich in späteren Betrachtungen als nützlich erweisen kann, ist anfänglich schwer festzusetzen. Und das infolge der besonderen Rolle, die Kafka den äußeren Umständen zuschreibt. Wenn wir die ersten Sätze *Einer alltäglichen Verwirrung*, des *Urteils* oder der *Beschreibung eines Kampfes* vergleichen, so finden wir uns in einer Erzählwelt, die ganz realistisch und momentan sehr konkret wirkt. Eine Situation wird aufgebaut, in der alle willkürlichen Gesetze zu gelten scheinen. Die Kaufleute, eine Berufsgruppe, der viele Protagonisten Kafkas angehören, widmen sich ihren alltäglichen Pflichten. Sie gehen in "Bureaus", treffen ihre Geschäftspartner, schließen Geschäftsverträge ab. Da wir die Handlung mit den Augen des jeweiligen Protagonisten betrachten, kündigt uns nichts die plötzliche Wendung an. Auf einmal erleben wir das Versagen alles Gewöhnlichen. Gewöhnliche kausale Gesetze verlieren ihre Geltung. Menschen und Gegenstände lehnen sich gegen den nichts ahnenden Protagonisten auf: Dazu Emrich³: "Die eigentlichen Rätsel tauchen vielmehr angesichts der stummen Dinge und Körper auf, die in bestürzender Fülle Kafkas Dichtung durchziehen und sich hartnäckig jeder zulänglich sinnstiftenden Deutung widersetzen". In den Grenzen der vorgetäuschten Realität läßt es sich nicht erklären. Die Erzählerperspektive bleibt aber dieselbe und das bedeutet, daß wir uns an die Grenzen eines krankhaften Traums gerückt fühlen. Aber eine Deutung im Sinne der Freudschen Theorie kann hier kaum helfen, weil dieses Träumen nicht in Anspielungen ausläuft, sondern eine Wirklichkeit begründet. Was für eine Wirklichkeit? Da Kafka unmittelbar auf den

³ Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*, Bonn 1958, S. 90.

Leser einwirkt, bemerken wir keinen Hinweis auf die objektiven Voraussetzungen, denen wir alles unterordnen könnten. Kein Beobachter tritt vor. Die andere Welt, die sich uns öffnet, wird im persönlichen Erlebnis fortgesetzt. Wir beteiligen uns direkt an den geistigen Erkenntnisprozessen des Einzelnen. Wenn ich mich jetzt doch noch auf Freud berufe, dann aber nicht auf seine Trauminterpretation, sondern auf Mechanismen, durch die er das menschliche Verhalten beschreibt. Es scheint mir sehr überzeugend, den Verdrängungsmechanismus als ein wichtiges Prinzip der Kafkaschen Welt zu betrachten. Richten wir uns danach, so erkennen wir in der unerwartet verzerrten Wirklichkeit, das verdrängte Ich. Ähnlich verweist Walter Sokel auf die Verwandtschaft der äußeren materiellen Welt, mit der des Geistes, in seinem psychoanalytischen Ansatz über *Eine alltägliche Verwirrung*:

Verbinden wir den strukturellen Anfang mit dem Ende der Erzählung, so sehen wir die Wunder eingebettet zwischen zwei Fehlleistungen der Hauptgestalt. Am Ende nämlich verliert A durch eine Fehlleistung des Körpers, was er sich am Anfang durch eine Fehlleistung des Geistes verscherzt.⁴

Die "Fehlleistungen des Körpers" sind bei Sokel nichts anderes als der sich auf diese Weise äußernde Wille des Unterbewußtseins. In der Verdrängung sehen wir die Ursache dafür, daß der Protagonist und mit ihm der Leser sich durch den Widerstand der Materie förmlich überfordert fühlen. "Gesten, Gedankenassoziationen, kleine, leicht zu überlesende Bemerkungen"⁵ deuten den anwachsenden Konflikt an. Schließlich drückt sich in der Verwirrung des Äußeren die Uneinheitlichkeit des Individuums aus. Damit gehen wir tiefer in die innere Struktur der von Kafka aufgebauten Konstruktion.

⁴ Sokel, Walter H., *Franz Kafka*, Frankfurt/Main 1976, S. 15.

⁵ Ebenda, S. 17.

„Da kam mein neuer Bekannter zu mir, und ein wenig zerstreut über meine Beschäftigung lächelnd, sagte er mit zitternder Stimme: >Verzeihen Sie, daß ich zu Ihnen komme<“. - so treffen sich⁶ die zwei Hauptgestalten der Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* aufeinander, um sich von nun an nicht mehr zu trennen. Mit ähnlich gleichgültigen Worten wird im *Urteil* über die Freundschaft zwischen Georg Bendemann und seinem Freund in Rußland berichtet. Bald merken wir aber, da's es viel mehr als eine Bekanntschaft oder eine vergessene Freundschaft ist, was wir geschildert bekommen. Die Bindung zwischen den Hauptgestalten, die zuerst so flüchtig erscheint, daß sie sich leicht bestreiten ließe, stellt sich bald als eine Beziehung von überragender Bedeutung heraus. Der Bekannte und das Ich, Georg und sein Freund können nur gemeinsam eine selbständige Existenz bilden, in der wir zwei Aspekte erkennen: das Materielle und das Geistige. Die Personen bilden die Mittelstufe, auf der die nicht zu verbindenden Elemente aufeinander stoßen. Versuchen wir die Struktur anhand der *Beschreibung eines Kampfes* und des *Urteils* zu entwerfen! Die Materie, ob im Bekannten oder in Georg verkörpert, kontrolliert am Anfang die gesamte Wirklichkeit. Die Lage des Protagonisten ist klar, mit seinem kleinen Erfolg in Geschäft und in Gesellschaft schaut er selbstbewußt in die Zukunft. Er muß noch den letzten Entschluß fassen, um sich in der vernünftigen, wohlhabenden Welt zu behaupten. Um diesen Entschluß, wie um die Achse der gesamten Handlung dreht sich aber der Konflikt in seinem weltlichen Ausmaß. Georg und der Bekannte stehen vor einer seltenen Entscheidung. Es wird klar, daß sie zwischen Frau und Freundschaft wählen müssen. Wie dramatisch die Wahl ist, kann man erst dann begreifen, wenn man die Natur der freundschaftlichen und gesellschaftlichen Beziehungen entdeckt hat. Das Ich aus der *Beschreibung eines Kampfes* und Georgs Freund in Rußland bringen ihre fragliche Existenz, in der sie sich oft bedroht fühlen, erst durch andere zustande. Gleichzeitig treiben sie aber die materielle Welt zum

⁶ Kafka, Franz, *Beschreibung eines Kampfes*, a.a.O., S. 285.

unkontrollierten Verhalten. Sie werden aus ihren Verstecken geholt und stellen ihren Gesprächspartnern einen alternativen Weg dar. Das Problem liegt darin, daß sie letzten Endes auch über keine Festigkeit in der geistigen Sphäre verfügen. In der *Beschreibung eines Kampfes* wird der Geist in zwei eigenartige Gestalten gespalten: den Dicken und den Beter. Sie stellen die Beziehung des Ichs und des Bekannten in der scheinbaren Wirklichkeit der Phantasie wieder her. Sie bewegen sich in einer "großen, aber noch unterförmigen Gegend"⁷. Diese gehört wie die Gestalten des Dicken und des Beters in den Bereich des Geistiges. Sie ist erst in einem Entstehungsprozeß begriffen. Und ohne ein ständiges Säufzen und leises Weinen könnte sie der freien Entfaltung der Phantasie, der entspannenden "Belustigungen" dienen. Was ereignet sich aber in der seltenen Gegend? Der Dicke und der Beter treffen wie zufällig aufeinander und erzählen ihre Geschichten. Der Dicke, seine förmliche Gegenständigkeit wird dadurch betont, bildet einen Gegensatz zum Beter. Der "silhouettenartige" Beter gewinnt seine schwächliche Körperlichkeit erst dadurch, daß er sich von anderen anschauen läßt und ihr Aufsehen erregt. Man kann sich kaum vorstellen, daß sie eine Gemeinsamkeit finden sollten. Seiner Natur zuwider fühlt sich jedoch der Dicke zum Beter sehr hingezogen: "Trotzdem mir die Berührung mit einem menschlichen Körper immer peinlich ist, mußte ich ihn umarmen"⁸. Seine imposante Leiblichkeit erweist sich aber als nur scheinbar. Weder Materie noch Geist sind sein Element. Damit beginnt sein Untergang. Die beiden geben in reiner Form den Konflikt zwischen dem Hang zum Realen/Materiellen und dem Hang zur immateriellen Existenz wieder. An der Stelle wird eine tiefere Ebene des Kampfes sichtbar. Wie werden die Bedingungen dieses Kampfes bestimmt? Die Ordnung der Welt Kafkas beruht auf einem unsicheren Gleichgewicht zwischen der Materie und dem Geist. In dem gesunden ausgeglichenen Zustand

⁷ Ebenda, S. 297.

⁸ Ebenda, S. 324.

leben die reifen "Väter". Ihr Gegensatz bilden die "Söhne", die mit ihrem Reif-Werden zu lange gezögert haben. Sie halten an ihren alten Freundschaften fest aber wollen schließlich mit einem neuen Leben beginnen. Dessen sind nicht fähig. Ihre alten Freunde treten mit überrascender Kraft hervor, Freunde, die sich ihrer eigenen Körperlichkeit ohne weiteres sicher fühlen können. Das erstrebe Gleichgewicht haben aber die übermütigen "Söhne" schon früher zugrunde gerichtet. Sie glauben, für das materielle Dasein geschafften zu sein. Sich vorzeitig in Sicherheit wiegend, dachten sie an eine feste Bindung mit einer Frau. Damit rückten sie nichts ahnend das schwerste Geschütz ins Feld. Die Frau bedeutet einen Verrat an dem Ich und an dem Freund. Das Ich der *Beschreibung* fühlt sich in seiner Existenz bedroht, während der Bekannte die Gunst der Frauen genießt. Es muß zu einem Gegenschlag kommen. Der Bekannte und das Ich entscheiden sich, einen ausgefallenen Spaziergang zu machen. Somit entschließt sich der Bekannte, sich noch einmal in die Welt seiner unerwachsenen Phantasie zu begeben, weil er sich dort als ein "Vater" behaupten will. Seine jugendliche Faszination soll nun auf eine vernünftige "Belustigung" reduziert werden. Doch das Wesentliche - die Materie versagt und verliert sich gänzlich gleich am Eingang in den Raum des Immateriellen. Obwohl die Ursache der Konfrontation immer noch das gestörte Gleichgewicht bleibt, so geht es aber in dem Spiel um viel mehr. Der Ernst der Lage, der in der *Beschreibung* übertrieben zu sein scheint, wird uns klar, wenn wir auf den unvermittelt tragischen Schluß des späteren *Urteils* denken. Auch das Ich begreift die Auseinandersetzung als entscheidend. Deswegen wird von Anfang an auf den Scheincharakter der Materie hingewiesen. Der Körper des Dicken bedeutet weniger als ein Luftballon: "Eine kleine Möwe mit gestreckten Flügeln flog durch seinen Bauch, ohne daß ihre Schnelligkeit vermindert wurde."⁹ Desto standhafter erscheint zuletzt der Betet trotz seiner kuriosen Weltfremdheit. Man muß fast zugeben, daß er eben die Welt in ihren wahren Zusammenhängen, in ihrer

⁹ Ebenda, S. 307.

wirklichen Bedeutung erkannt hat. Obwohl sein körperliches Dasein äußerst unsicher ist (er erwirbt es sich, indem er sich anschauen läßt), wird er durch die Standhaftigkeit seiner Scheinbarkeit stark. Indem er das Wesen alle Dinge in Frage stellt, zeigt er dem Dicken die Unmöglichkeit seiner materiellen Ausdehnung und trägt so zu dessen Untergang bei. Die harmlosen "Belustigungen", in denen der Bekannte seine Selständigkeit behaupten wollte, wurden zu einer gefährlichen Falle. Zum Schluß wird er mit eigener Waffe besiegt. Das Ich sei verlobt - diese Offenbarung vollendet die Niederlage des Bekannten. Es kann dann natürlich nicht mehr helfen, wenn er sich verwirrt zurückzuziehen versucht:

Wissen Sie, im allgemeinen habe ich noch Zeit, ich kann noch immer diese beginnende Liebe gleich beenden durch eine Schandtat oder durch Untreue oder durch Abreise in ein entferntes Land. Denn wirklich, ich bin sehr im Zweifel, ob ich mich in diese Aufregung begeben soll.¹⁰

Was andere, die bei Kafka viel bewunderten "Väter" selbstverständlich fertigbringen, entfesselt bei den "Söhnen" einen tragischen Kampf. Das Übergewicht des Lebens schließt das geistige Dasein aus, das dem Menschen an sich doch eigen ist. Seinetwegen verletzen sich die Söhne wie in einem tödlichen Ritus. Ihr vergeistigtes Ich geht aber gleichzeitig mit der Materie zugrunde (mit dem Untergang des Dicken gerät das Ich aus den Fugen). Das gestörte Gleichgewicht muß wieder hergestellt werden. Die illusorische Einheit wird wieder erreicht, ach wenn sie sich für den Bekannten und für den Leser ausgesprochen schwer, fast unmenschlich erweist. So sind wir beim Kernpunkt des Kafkaschen Konflikts angelangt.

Viele Kafka - Interpreten (Emrich, Kobs, Beicken) sehen bereits in der *Beschreibung* die wichtigsten Strukturen, bzw. Motive enthalten, die das spätere Schaffen des Prager Schriftstellers kennzeichnen sollen. Desto wichtiger ist, wie sie das Wesen des explizit genannten

¹⁰ Ebenda, S. 328.

Kampfes zu deuten versuchen. Emrich setzt den eigentlichen Konflikt in den Bereich: Mensch versus die Dingwelt.¹¹ Das menschliche Bewußtsein wolle die Dingwelt - die Materie beherrschen, d.h. seinen Gesetzen unterordnen. Doch das schlage fehl. Es erfolge eine "Empörung der Dinge". Sie entfliehen der menschlichen Übermacht aber auch der menschlichen Erkenntnis. Sie greifen den Menschen in seiner Körperlichkeit an, weil sie materiell ist, also zu der Dingwelt gehört. Schließlich bezieht sich Emrich auf den Abschnitt über das Atmen¹² und formuliert dabei eine folgende Schlussfolgerung:

Das ist der "Beweis dessen, daß es unmöglich ist zu leben": Weder in der eiligen unaufföhrlichen "Jagd" seiner eigenen "inneren" Vorstellungswelt, noch in der Welt der äußeren Dinge kann der Mensch atmen. Keine Existenzform ist lebensmög- lich, nicht die innere und nicht die äußere. Alles entgrenzt sich, "stürzt" ins bodenlose Leere. Damit hat Kafka bereits in seinem Frühwerk die Struktur seiner Dichtung entworfen.¹³

Anderer Forscher, wie Judith Ryan, bringen die entscheidende Frage auf die "Möglichkeit des Selbstseins überhaupt" oder wie Ludwig Dietz auf das Selbstmordthema: "weg zu müssen, sich aus der Welt schaffen zu müssen."¹⁴ Einen sehr interessanten Beitrag leistet Jörgen Kobs, der einer genauen Analyse die kleine Parabel über die Baumstämme im Schnee¹⁵ unterzieht. Formal bringt er sie auf einen logischen Zirkel, der bei Kafka jedoch nicht auf den äußerst

¹¹ Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*, Bonn 1958, S. 81-91.

¹² Vgl. Kafka, Franz, a.a.O., S. 325.

¹³ Emrich, Wilhelm, a.a.O., S. 88.

¹⁴ Vgl. Beicken, Peter U., *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt/Main 1974, 227-34.

¹⁵ Vgl. Kafka, Franz, a.a.O., S. 324.

subjektiven Bereich ausgreift (wie bei anderen Autoren), sondern zur Formulierung allgemeinerer Schlüsse auffordert. Der kurze Text wird bei Kobs zum gewissen Zentrum für die ganze Erzählung. Von diesem aus kann man auf die Vielfalt verschiedener (inhaltlicher und syntaktischer) Relationen im Text schließen, aber es heißt nicht, daß der Text dadurch eindeutig erklärt werden kann:

So bedeutsam sich der Kontext für das Verständnis unseres Stückes erweisen könnte, so fragwürdig läßt er es doch zugleich werden. Der Interpret wird ihn deshalb freilich keineswegs vernachlässigen, wird jede Gelegenheit benutzen, möglichst viele solcher Hilfslinien zu gewinnen. Man darf dabei jedoch niemals aus den Augen verlieren, daß der Dichter selbst in die Gegenrichtung wirkt, daß er es zu isolieren sucht, frühere Bezüge abbricht, um Unbezüglichkeit zu gewinnen, eine Unbezüglichkeit, die sich zwar noch durchdenken läßt, die nicht in extremer Subjektivität sich verliert, die aber der Frage nach einem konkreten Sinn zunächst die Antwort verweigert.

Abschließend möchte ich noch auf eine weniger beachtete Relation hinweisen, die für den gesamten Zusammenhang des Textes bedeutend ist. Was eine Erzählung konstituiert, sind die Raum- und zeitverhältnisse. Welche Verwandlungen die Raumdarstellung und die Raumvorstellung im Text und in der Wahrnehmung der Protagonisten erfahren, wird meistens hervorgehoben. Dabei handelt es sich nicht nur um ungewöhnliche Handlungspätze. Es geht vor allem um Körper und Dinge in ihrer räumlichen Ausdehnung. Räumliche Einschränkung und "Entgrenzung" betrifft Menschen, Gegenstände und Landschaften. Immer wieder, stößt man in der *Beschreibung* auf auseinanderfallende Körper und Körperteile, ausweichende und verschwindende Berge und Wolken, rollende Häuser. Bestimmt verläuft die eine Linie des Konflikts im Raum-Bereich. Diese Linie verfolgt Emrich, wenn er die Rache und den Triumph der Dinge konstatiert. Alle Versuche der Personen, ihre verschwindende Form zu bewahren, sind vergeblich. Da hilft nicht, sich anzuziehen oder in die Kleidung eingezwängt zu werden, um die Gestalt zu sichern, wenn der ausgebreitete Rock, der aufgeknapfte Überzieher so viel Kraft geben. Schließlich läßt sich das übermütige Ich in "eine noch

unfertige Gegend“ verlocken, wo es die Kontrolle über seine Form verliert. Auch Jörgen Kobs interpretiert die Bäume-Fabel gewissermaßen nur räumlich. Was jedoch entscheidend ist und sehr oft übersehen wird, ist die Tatsache, daß all die Raumverwandlungen sich zeitlich vollziehen. Die Zeit wird in der Erzählung geradezu automatisch abgemessen. Die Geschichte beginnt mit dem Satz: „Gegen zwölf Uhr standen schon einige Leute auf“¹⁶; zum Schluß wird wieder der Zeitablauf registriert: >Ist es schon spät? Vielleicht sollte ich morgen früh etwas tun<. Auch dazwischen wird die Tageszeit genannt, selbst in der „noch unfertigen Gegend“ vergeht sie. Unter diesem Blickwinkel betrachtet gewinnt der zentrale Abschnitt der Erzählung „Untergang des Dicken“ neue Inhalte. Dessen Untergang tritt endgültig nicht durch seine fragliche Körperlichkeit ein, sondern im Fließen und Ertrinken im Fluß. Was in den Fluß gerät, findet dort sein Ende, also auch seine Einschränkung. Als das Ich die Beherrschung über seinen Körper verliert, sucht es instinktiv die Rettung am Fluß. Da findet es einen Wegweiser: „Dabei dehnten sich die Ufer dieses Flusses ohne Maß, und doch berührte ich das Eisen eines in der Entfernung winzigen Wegweisers mit der Fläche meiner Hand“¹⁷. Der Wegweiser, hart und klein, erinnert an den Mechanismus einer Uhr. Die Zeit wird als die einzige physikalische Größe nirgends aufgehoben. Sie rettet den Bekannten vor dem Chaos der Materie. Besonders er lebt fest auf die und in der Zeit fixiert. Er kleidet sich nach der Mode und achtet auf den Zeitablauf. Doch die Rettung bedeutet hier keinen Sieg. Die zeitliche Einschränkung gibt vorläufig eine Sicherheit, aber kindigt auch schon ihre Schwäche an. Sie verrinnt wie die Zeit, wie das Blut aus der Wunde, die sich der Bekannte am Arm zufügen mußte, um seine Zeitlichkeit darzustellen. Und eben darin liegt vielleicht die versteckte Ironie der Erzählung.

¹⁶ Kafka, Franz, a.a.O., S. 285

¹⁷ Kafka, Franz, a.a.O., S. 325.

Marta Michalak

Der Hof und die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Residenzstadt Weimar (1775 – 1806)

Unter der Kulturgeschichte des klassischen Weimars ist vor allem die Kulturgeschichte des Weimarer Hofes zu verstehen, denn Weimar selbst als ärmliches, um die Mitte des 18 Jahrhunderts 6000 Einwohner zählendes Provinzstädtchen hatte nur sehr wenig zu bieten und konnte daher kein sonderlich interessanter Ort sein.

Das eigentliche Leben pulsierte am Hof, dem Mittelpunkt der politischen Verhältnisse, der Kultur und Geselligkeit. Die ständig zunehmende Ausstrahlungs- und Anziehungskraft des Hofes, die vorwiegend durch differenzierte Geselligkeitsformen und kulturelle Veranstaltungen wirksam wird, geht mit einer strengen Standeshierarchie innerhalb und außerhalb der Hofgesellschaft einher. Die durch die höfische Etikette bedingte Trennung der Stände, wo jedem einzelnen sein Rang und damit auch sein Platz in der bestehenden Hierarchie rigoros zugewiesen wird, spiegelt sich in der Titelsucht und im ständigen Gebrauch von offiziellen Anredeformen wider.

Besonders fiel es mir auf, immer nur vom Hofrat Wieland, Geheimen Rat Goethe, und Vizepräsidenten Herder sprechen zu hören. Man nannte sie gar nicht ohne Titel (...) In der ganzen Gesellschaft war wahrscheinlich mich ausgenommen, kein einziger Unbeteiligter, selbst unter den wenigen Kaufleuten, und so setzte sich denn jeder, wenn er die großen Dichter auch bei dem Titel nannte, mit ihnen in dieselbe Kategorie.¹

¹ Gattlieb, Merkel: *Titelsucht (um 1800)*, In: Pleiticha, Heinrich: *Das klassische*