

„...bis daß der Tod euch scheidet.“
Autorschaft und Ehediskurs in Jean Pauls
Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvoka-
ten F. St. Siebenkäs
und Goethes *Die Wahlverwandtschaften*

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Neuere Philologien (10)
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main

vorgelegt von
Mathias Weingärtner (M.A.)
aus Hannover
Geburtsort: Bad Nauheim

Hannover 2000

1. Gutachter: Prof. Dr. Burkhardt Lindner
2. Gutachter: Prof. Dr. Gisbert Broggin

Tag der Promotion: 13. Juni 2001

INHALTSVERZEICHNIS

1 LITERATUR UND EHE UM 1800	3
1.1 EHEROMAN UND GESCHICHTE.....	6
1.2 EHE, LIEBE UND LITERATURGESCHICHTE	13
1.3 EHE UND DAS AUFSCHREIBESYSTEM UM 1800	21
2 DER TEXTAUTOR UND DIE EHEGESCHICHTE	30
2.1 DAS KONKURRENZMODELL	30
2.2 DER KONKURRENZLOSE BLICK DES KENNERS.....	53
2.3 KUNSTWERK UND AUTORSCHAFT (ZUSAMMENFASSUNG).....	87
3 DIE SYMBOLISCHE ORDNUNG DER EHE.....	90
3.1 DAS „BLUMENSTÜCK“ IM „DORNENSTÜCK“ DER EHE	90
3.2 OTTILIE: DAS KUNSTSTÜCK DER EHE	123
4 WO DIE LIEBE HINFÄLLT. EHELICHE ZWANGS- UND FLUCHTRÄUME	200
4.1 KUHNSCHNAPPEL	200
4.2 DAS SCHLOß.....	238
4.3 HAUSTERROR UND IMAGINÄRE SEELENLANDSCHAFT (ZUSAMMENFASSUNG).....	264
5 BIS DAß DER TOD EUCH SCHEIDET. SCHLUßBETRACHTUNG	266
6 LITERATURVERZEICHNIS	271

1 Literatur und Ehe um 1800

Kurz nachdem Jean Paul im Jahr 1796 den letzten Teil des Romanmanuskripts *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* an seinen Verleger abgeschickt hatte, brach er in die damalige Kulturhauptstadt Weimar auf. Dort traf er zum ersten Mal den von ihm mit Distanz bewunderten Goethe¹. Während dieser Besuch von Goethe selbst unkommentiert blieb, fand eine aus dem gleichen Jahr stammende Äußerung Jean Pauls eine um so größere Resonanz bei dem um sein Image besorgten Dichturfürsten.

Jean Paul hatte in einem Brief an Knebel, dem Übersetzer der Liebes-Elegien von Properz, mit Bezug auf den österreichisch-französischen Krieg 1796 an Stelle des Liebeselegien dichtenden Properz den Kriegslieder verfassenden Tyrtäus gefordert: „Ihre Elegien erhielt ich die vorige Nacht richtig und gut konditioniert; als ich aber aufwachte, erschrak ich sehr, weil Träume allemal das Gegentheil bedeuten. Jetzt indes braucht man einen Tyrtäus mehr als einen Properz. Die Oesterreicher haben sich in lauter schnellfüßige Achilles verwandelt, wie ungefähr der behaarte Miniatur-Wiener in Ihrer Stube ist.“²

Der spitzfindige Goethe, dem als Dichter der „Römischen Elegien“ das Epitheton „deutscher Properz“ zugewiesen wurde, entdeckte nun hierin jenseits der zeitgeschichtlichen allegorischen Anspielung eine Verunglimpfung seiner Dichterehre. Als Antwort verfaßte er eine Woche später das auf Jean Paul gemünzte Gedicht: „Der Chinese in Rom“³. Hatte Goethe schon zuvor in seiner Kritik an Jean Pauls 1795 erschienenem Roman *Hesperus* Schillers Zuordnung des Romans zum „Tragelaphen-Geschlecht“⁴ zugestimmt und im Sinne des klassischen Formendogmas eine „Reinigung seines Geschmacks“⁵ beim Autor verlangt, geriet nun der als Chinese in Rom bezeichnete Jean Paul vollends unter

¹ Vgl. hierzu den am Tag nach seinem Besuch verfaßten Brief an Christian Otto (18.6.1796) in: Jean Pauls Sämtliche Werke, Hist. krit. Ausg., hg. v. Eduard Berend, Weimar, Berlin 1927ff., Abt.III, Bd.2, Briefe 1794-1797, S.211-212. Ich werde im folgenden unter Angabe von Smtl. Werke, Abteilung, Band- und Seitenzahl aus dieser Ausgabe zitieren. Die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* zitiere ich hingegen nach der Hanser Werkausgabe (Sämtliche Werke, hg.v. Norbert Miller, Abt. I, Bd.2, 4. korrigierte Auflage, München, 1987) und nach Jean Paul, *Siebenkäs*, hg.v. Klaus Pauer, München, 1991. Vgl. hierzu Anm. 54 und 85.

² Jean Paul an Knebel (3.8.1796) in: Smtl. Werke, Abt.III, Bd.2, Briefe 1794-1797, S.227.

³ Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe, München, 1981, Bd.1, S.206. Ich werde im folgenden unter Angabe von HA, Band- und Seitenzahl aus dieser Ausgabe zitieren. Goethe sah das Gedicht zur Veröffentlichung in den *Horen* vor.

⁴ Vgl. hierzu den Brief an Schiller vom 18.6.1795 (HA, Briefe, hg.v. Karl Robert Mandelkow, 6 Bde., München, ³1988, Bd.2, Nr. 570 an Schiller, S.196.) Der Tragelaph ist ein Fabelwesen des Altertums, das die groteske Gestalt des Bockhirschs hat.

⁵ Ebd.

dem Blickwinkel einer strengen klassischen Ästhetik zur Allegorie des grotesken Provinzlers in der Weltstadt.

Auch wenn hier offensichtlich ein Mißverständnis vorlag, so handelte es sich doch um eine im Kern von Goethe richtig erkannte poetologische Differenz⁶: Für Jean Paul charakteristisch ist, daß er die Zeitgeschichte⁷ wie den Krieg zwischen Frankreich und Österreich einbezieht und allegorisch verarbeitet. Goethe, der allein den autonomen Ort des Dichters in politisch unruhigen Zeiten angegriffen sah, antwortet darauf mit der ästhetischen Liquidierung seines vermeintlichen Gegners in einem Gedicht. Allegorische Veranschaulichung und Bearbeitung von Zeitgeschichte werden damit in der ästhetischen Zensur aufgehoben und diffamiert.

Die Ironie der Geschichte wollte es jedoch, daß eben jener beleidigte Properz aus der Weltstadt Weimar 1806/07 den Krieg am eigenen Leib erfuhr und mit seinem 1809 veröffentlichten Werk *Die Wahlverwandtschaften* für einige seiner Zeitgenossen selbst zu einem formlosen „Römer in Weimar“ wurde.

So klagte, stellvertretend für viele aufgeklärte Geister, Wielands Kritik an den *Wahlverwandtschaften* eine ebensolche „Reinigung des Geschmacks“ ein, die vierzehn Jahre zuvor Goethe von Jean Paul forderte:

Und wie konnte G dieses Machwerk: denn etwas Gemachtes ist es freilich: einen Roman nennen, und erwarten, daß wir es für einen Roman, als für ein echtes Kunstwerk nehmen würden? Wissen wir denn etwa nicht was ein Roman ist? Sein Buch ist ein farrago, ein Mischmasch von Dialogen und Vorlesungen über Gartenkunst, Baukunst, Decorationskunst, Malerei, Bildnerei, Musik, Mimische Kunst, u. Gott weiß über wie vielerlei Künste, und von Auszügen aus andern Büchern, die eben so gut in jedem andern stehen könnten. Was darin geschieht, machte, wenn es von den Auswüchsen, Beiwer[ken] und Verzierungen abgesondert würde, kaum den vierten Theil des Ganzen aus, und wie viel fehlt daran, daß das, was geschieht, was er seine Hauptpersonen thun läßt, psychologisch wahr, zusammenhängend, und mit dem, was er uns anfangs von ihnen erwarten ließ, übereinstimmend sei? Gewiß, vor

⁶ Die eigentliche Kritik klassischer Kunstkonzepte, die sich in erster Linie auf Schiller bezog, reichte Jean Paul noch im August desselben Jahres mit der Figur des Kunstrats Fraischdörfer in der *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* nach (Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, München, 1959ff., Abt.I, Bd.4, S.15ff. Im folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe unter Angabe von H., Abteilungs-, Band und Seitenzahl. Liegt eine bearbeitete Neuauflage vor, werde ich darauf hinweisen.) Der Ansatzpunkt der Satire auf den Kunstrat, der als Rat Kunst und Beamtentum verbindet, ist der Blick des Ästheten, der dem formvollendeten Genuß beim Anblick der Vedute ganze Dörfer opfert. Der Kunstrat gesteht frei, „es mach’ ihm als Artisten eben kein Mißvergnügen, wenn eine ganze Stadt in Rauch aufginge, weil er alsdann doch die Hoffnung einer neuen schönern fasse.“ (S.22f.) Der von Goethe in Jean Pauls Brief an Knebel hineininterpretierte Vorwurf politischer Abstinenz, die soziale Realität dem privaten formvollendeten Genuß opfert, erhält in der Satire auf den Kunstrat im nachhinein seine Berechtigung.

⁷ Zu dem allegorischen Verfahren bei Jean Paul, das eben nicht auf die Vernichtung von Wirklichkeit zielt, vgl. Burkhardt Lindner, Satire und Allegorie in Jean Pauls Werk, Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft (im folgenden JbJPG), 5.1970, S.7-61, insbesondere S.55ff.

Zwanzig oder Dreißig Jahren würde er sich geschämt haben, eine solche Composition einen Roman zu nennen?⁸

Aus Sicht eines Zeitgenossen hatte sich der Verfasser der *Wahlverwandtschaften* mit seinem Mischmasch dem Tragelaphen-Geschlecht angenähert. Während in der literaturwissenschaftlichen Forschung in Bezug auf das Verhältnis von Goethe und Jean Paul von einer Aufwertung⁹ gesprochen wird, die Jean Pauls Werk in späteren Jahren durch den Mund Goethes erhält, bewegt sich das mit den *Wahlverwandtschaften* beginnende Alterswerk Goethes mit der formalen, inhaltlichen Ausgestaltung des Disparaten, wie es Wieland stellvertretend für andere Zeitgenossen hervorhebt, gemäß Goethes eigener ästhetischer Kritik an Jean Paul auf Jean Paul zu.

Unter dieser Perspektive eröffnet sich auch ein neuer Blick auf zwei Eheromane aus den Jahren um 1800 -die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* und *Die Wahlverwandtschaften*- und ihre Parallelen bei der Darstellung einer Ehegeschichte.

Obwohl das Thema der Ehe, ihres Glückes und ihres Zerfalls konstitutiv für die zwei bedeutenden, um 1800 entstandenen Romane ist - Jean Pauls mit dem barocken, programmatischen Titel¹⁰ versehener Roman *Blumen-, Frucht und Dornenstücken oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F.St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuh-schnappel* wurde 1796/97 veröffentlicht, Goethes ebenso programmatisch, lakonisch betitelte *Die Wahlverwandtschaften* 1809- liegt bisher kein Vergleich beider Werke vor. Wenn der Vergleich überhaupt gezogen wird, sind die Ausführungen von Günter de Bruyn in seiner Jean Paul Biographie symptomatisch für die Haltung literaturwissenschaftlicher Forschung zu diesem Thema: „Der ‘Siebenkäs’ ist (nach Gellerts kaum erwähnenswerter „Schwedischer Gräfin“ und einigen oberflächlichen Romanen Wezels) der erste deutsche Eheroman von künstlerischem Wert, der dem zweiten, Goethes ‘Wahlverwandtschaften’ ebenbürtig, in der Darstellung von Sozialem aber überlegen ist.“¹¹. Hinter apokryphen Anmerkungen zur Vergleichbarkeit verschwindet die nähere Ausführung des Vergleichs.

⁸ Wieland an Böttiger, Weimar 16.7.1810, in: Heinz Härtl (Hg.), *Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808-1832*, Weinheim, 1983, Nr. 388, S.165.

⁹ Aus dieser Sicht rekonstruiert auch Hendrik Birus das, wenn überhaupt bewußt vorhandene, prekäre Verhältnis (Hendrik Birus, *Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*, Stuttgart, 1986).

¹⁰ Der Titel gibt die Anordnung der einzelnen als Blumen-, Frucht und Dornenstücke bezeichneten Teile wieder. Dabei bildet das Dornenstück die eigentliche Ehegeschichte des Helden. Diese Anordnung wird in der zweiten Auflage verändert.

¹¹ Günter de Bruyn, *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter*, Frankfurt/M., 1991 (ungekürzte Ausgabe der im Mitteldeutschen Verlag, Halle/Saale, 1975 erschienenen Ausgabe), S. 165.

Auch neuere Forschungen, die sich mit Bezug auf Lacan und Foucault den Werken zuwandte¹², fand keinen gemeinsamen Anlaß. Dies ist um so erstaunlicher, als in beiden Romanen gleichzeitig mit der erzählten katastrophal verlaufenden Ehegeschichte auch die Destruktion kleinfamiliärer Strukturen erfolgt.

Der Grund für die vornehme Zurückhaltung bei der vergleichenden Analyse der Romane liegt in den formalen Unterschieden begründet. Zu groß scheint die ästhetische Differenz von humoristischem Roman und Kunstroman, die beide Romane voneinander trennt und sie im Sinne einer Literaturwissenschaft, die auf linear Vergleichbares zielt, unvergleichbar werden läßt. Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist jedoch, daß gerade diese ästhetische Differenz einen Vergleich von ästhetischer Produktion und formal/inhaltlicher Vorgabe der „Ehegeschichte“ ermöglicht. Den Ansatzpunkt für ein solches Vorhaben bildet dabei ein Begriff von Ehe, der nicht allein die inhaltlichen Vorgaben einer gesetzlich und moralisch begründeten Lebensgemeinschaft berücksichtigt, sondern auch die formalen Vorgaben der Ehe, die die Eheromane strukturieren. Dies sind die eheliche Personenkonstellation, der gemeinsame Lebensraum und die gemeinsame Lebenszeit.

Um in diesem Zusammenhang nicht noch eine weitere motivgeschichtliche Untersuchung, die die Ehe im fiktiven Text mit historisch-sozialen Ehevorstellungen korreliert¹³, der Forschungsliteratur hinzuzufügen, wird daher zunächst auf einer anderen Ebene eine Beziehung zwischen Ehe und Literatur, dem sozialen und dem ästhetischen Diskurs hergestellt.

1.1 Eheroman und Geschichte

¹² Vgl. hierzu für die *Wahlverwandtschaften* den von Norbert Bolz herausgegebenen Sammelband Norbert Bolz (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften*, Hildesheim, 1981. Bezeichnend für die Jean Paul-Forschung ist auch hier, daß sehr wenige Werkinterpretationen vorliegen. Ansatzweise geht auf den Aspekt kleinfamiliärer Strukturen in Zusammenhang mit der Diskussion des Autorschaftsparadigmas von Friedrich A. Kittler der Aufsatz von Elsbeth Dangel-Pelloquin (Elsbeth Dangel-Pelloquin, „Ein vornehmer Herr schreibt mich auf“. Autor und Held als Frauenbildner in Jean Pauls *Siebenkäs*, in: Ina Schabert, Barbara Schaff (Hg.), *Autorschaft*, Berlin, 1994, S.87-104) ein. Ich werde auf die hier genannten Veröffentlichungen bzw. einzelne relevante Aufsätze aus Bolz (Hg.) später noch ausführlich im Rahmen meiner Themenstellung zurückkommen.

¹³ Vgl. die neuere Literatur zu diesem Thema: Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe*, Tübingen, 1994; Helmut Schmiedt, *Liebe, Ehe, Ehebruch*, Opladen, 1993. Die Problematik dieser Arbeiten liegt neben der unabweisbaren heuristischen Bedeutung für die soziologische Forschung darin begründet, daß Literatur in einem dokumentarischen Sinn soziale Realität zeichenhaft vermittelt und dabei keineswegs darauf eingegangen wird, daß Literatur selbst das Zeichensystem der Sprache zum Gegenstand hat. Dieser Problematik entgeht auch Luhmanns systemtheoretischer Ansatz nicht, auf den sich Bobsin beruft. Luhmann (ders., *Liebe als Passion*, Frankfurt/M., 1982) degradiert den literarischen Text zu einem eindeutigen historischen Dokument. Was in Bezug auf die regelpoetischen und wirkungsästhetischen Kontrollmechanismen der voraufklärerischen Literatur bis zum Sturm und Drang bedingt gerechtfertigt ist, wird in dem Moment problematisch, in dem mit dem Anspruch auf Subjektivität und Individualität Literatur Teil einer illusionären, imaginären Ausdruckswirklichkeit wird. Davon abgesehen kann in keinem Fall die rhetorische Organisation von Texten hinsichtlich einer eindeutigen Aussagefunktion eliminiert werden. Luhmann klärt nicht, ob Liebe selbst diskursives Phänomen der Literatur ist oder ein Element gesellschaftlicher Wirklichkeit, das systemimmanent auch in der Literatur verbalisiert wird.

Die Epoche der Aufklärung bringt in ihren moralischen Vorstellungen ein Eheideal hervor, das in Verbindung von Liebe und Intimität die bürgerliche Kleinfamilie favorisiert. An Stelle der durch die elterliche Gewalt aber auch durch Standesschranken regulierten besitzrechtlichen Eheordnung, deren Ziel die Sicherung der Generationsfolge ist, tritt das Ideal einer auf „Basis gegenseitiger Liebe und Zuneigung“¹⁴ der Ehepartner begründeten Konsensehe. Das Besondere der Konsensehe liegt dabei keineswegs in ihrem erstmaligen historischen Auftreten im 18. Jahrhundert.

Jack Goody hat herausgearbeitet, daß die Konsensehe bereits im römischen Recht vorkommt¹⁵. Später wurde sie dann gezielt von kirchlicher Seite unterstützt, um die von der Elterngeneration geplante Erbfolge und damit den zu vererbenden Familienbesitz zu Gunsten des Kirchenbesitzes zu zerschlagen. In diesem Zusammenhang verweist Goody auf die „Heilige Familie“ als Vorbild der konjugalen Kleinfamilie¹⁶. Erst sie ermöglicht im besitzrechtlichen Diskurs die Lösung von der weiter gefaßten Verwandtschaft und die Gründung einer Sekte jenseits familiärer Bindung.

Bedeutend ist hingegen das Modell der Konsensehe und die kleinfamiliale Konstruktion in Zusammenhang mit der Schaffung einer neuen „natürlichen“ Ordnung, die den Konsens der Liebesheirat in die intime Gefühlswelt der Kleinfamilie hinüberrettet und auf „ewig“ verlängert. Grundlage dieser intimen Struktur der Kleinfamilie¹⁷ ist die Übertragung der gewünschten Gefühlsbeziehung der Eheleute auf die Kinder.

Das Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie erweitert das eheliche Vertragsverhältnis über besitzrechtliche Bestimmungen, die vor allem die Frau unter die Verwaltungshoheit des Mannes stellen, ihr aber auch gleichzeitig Besitzrechte zukommen lassen¹⁸, hinaus. Der Frau obliegen nunmehr die speziellen mütterlichen Pflichten der Pflege und Aufzucht der Kinder. Symptomatisch hierfür ist die im *Preußischen Landrecht* von 1794 vorgeschriebene Ersatz der Amme durch die Mutter: „Eine gesunde Mutter ist ihr Kind selbst zu säugen verpflichtet. Wie lange sie aber dem Kinde die Brust reichen solle, hängt von der Bestimmung des Vaters ab.“¹⁹ Die intime Mutter-Kind-(Vater)-Beziehung wird über das Eherecht

¹⁴ Erich Langendorf, *Zur Entstehung des bürgerlichen Familienglücks*, Frankfurt/M., Bern, New York, 1983, S. 121.

¹⁵ Jack Goody, *Die Entwicklung von Ehe und Familie*, Berlin, 1986, S.99ff.

¹⁶ Ebd. S.97.

¹⁷ Vgl. zur Entwicklung der Familie Ingeborg Weber Kellermann, *Die deutsche Familie*, Frankfurt/M., 1974. Insbesondere zum Verhältnis von Ideal und Realität Heidi Rosenbaum (Hg.), *Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur*, Frankfurt/M., 1978.

¹⁸ Vgl. dazu Marianne Weber, *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung*, Tübingen, 1907 und Dirk Blasius, *Ehescheidung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1992 (Erstveröffentlichung Göttingen, 1987).

¹⁹ Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794, Frankfurt/M., Berlin, 1970, §67f., S.384. Zur Konstruktion von Kindheit im Roman vgl. Stephan K. Schindler, *Das Subjekt als Kind*, Berlin, 1994.

kodifiziert, indem der Staat bestimmt, was Mütter unter der Kontrolle der Ehemänner zu leisten haben.

Foucault hat in der *Der Wille zum Wissen*²⁰ herausgestellt, daß eine derart auf Gefühl und Liebe begründete Familienordnung Teil einer neuen Machtkonstruktion ist, die den Körper des vermeintlich freien Subjekts bildet und kontrolliert. Foucault geht davon aus, daß an Stelle eines juristischen Repräsentationsmodells, das im Zeichen des Souveräns verbietet und sanktioniert, Diskurse treten, die Machtverhältnisse strategisch organisieren²¹. Diskurse werden nicht bewußt eingesetzt, um Macht zu erhalten, sondern organisieren als schon immer in der Gesellschaft zirkulierende Themen gesellschaftliche Machtverhältnisse im Zeichen eines Machtvakuum neu.

In diesem Zusammenhang beschreibt Foucault Sexualität nicht als „eine Triebkraft“, sondern sie erscheint „als ein besonders dichter Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen: zwischen Männern und Frauen, zwischen Jungen und Alten, zwischen Eltern und Nachkommenschaft, zwischen Erziehern und Zöglingen, zwischen Priestern und Laien, zwischen Verwaltungen und Bevölkerungen.“²² Sexualität ist in diesem Rahmen nicht etwas real Existierendes, sondern die diskursive Organisationsform, die diese Machtverhältnisse kontrolliert.

Den für die vorliegende Arbeit entscheidenden Einschnitt in der Organisation der Sexualbeziehungen nimmt Foucault im 18. Jahrhundert vor:

Man kann es für ausgemacht halten, daß die Sexualbeziehungen in jeder Gesellschaft zu einem *Allianzdispositiv* Anlaß gegeben haben: einem System des Heiratsens, der Festlegung und Entwicklung der Verwandtschaften, der Übermittlung der Namen und der Güter. Dieses Allianzdispositiv, zu dem stabilisierende Zwangsmechanismen und ein häufig komplexes Wissen gehören, hat in dem Maße an Bedeutung eingebüßt, wie die ökonomischen Prozesse und die politischen Strukturen in ihm kein angemessenes Instrument oder keine hinreichende Stütze mehr finden konnten. Die modernen abendländischen Gesellschaften haben insbesondere seit dem 18. Jahrhundert ein neues Dispositiv entwickelt und durchgesetzt, das das Allianzsystem überlagert und, ohne es abzulösen, seine Bedeutung vermindert hat. Es handelt sich um das *Sexualitätsdispositiv*, das sich ebenfalls zwischen die Sexualpartner schaltet - aber auf eine ganz andere Weise.²³

An die Stelle einer rechtlichen Festlegung der Pflichten und des Verbotenen sowie besitzrechtlicher Ansprüche tritt die Kontrolle der Körper, seiner Empfindungen und Lüste²⁴.

²⁰ Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M., 1977, S.131f.

²¹ Ebd. S.123.

²² Ebd. S.125.

²³ Ebd. S.128.

²⁴ Ebd. S.129.

Die Überlagerung des Allianzdispositivs durch das Sexualitätsdispositiv bezeichnet bei Foucault einerseits den Einzug rechtlicher Normen, die dem Allianzdispositiv entstammen, in die zuvor von der Ehe unabhängigen Liebesbeziehung, andererseits die Reorganisation des Allianzdispositivs, das Verwandtschaft und Besitz regelt, durch das Sexualitätsdispositiv, das die Problematik der Empfindungen²⁵ in das verwandtschaftliche, rechtliche Beziehungssystem einführt.

Der entscheidende Wandel liegt darin, daß der „Sex“, wie Foucault in Abgrenzung zum Machtdispositiv „Sexualität“ hervorhebt, nicht mehr herangezogen wird, um die Frage nach erlaubtem oder verbotenen Verkehr im Rahmen verwandtschaftlicher und (außer)ehelicher Beziehungen zu stellen, sondern vielmehr, daß man von „einer Problematik der Beziehungen zu einer Problematik des ‚Fleisches‘ übergegangen“ ist, die nach der „Natur der Empfindung, der Natur der Lust, der geheimsten Regungen, Bewegungen der Begehrlichkeit, der subtilen Formen der Ergötzung und Willfährigkeit“²⁶ fragt. Nicht die Frage nach juristisch wie auch immer erlaubten oder verbotenen Sexualbeziehungen steht mehr im Mittelpunkt, sondern das Geständnis über das Begehren des eigenen Körpers, das von nun an befragt und beurteilt wird.

Unter diesem Blickwinkel wird das Ideal intimer Partnerschaft in der konjugalen Kleinfamilie Teil einer neuen Machtstruktur. Foucault führt hierzu aus: „Die im 18. Jahrhundert aufgewertete Familienzelle hat es ermöglicht, daß sich auf ihren beiden Hauptachsen (Mann-Frau und Eltern-Kinder) die Grundelemente des Sexualitätsdispositivs entwickeln (weiblicher Körper, kindliche Frühreife, Geburtenregelung und - in geringerem Maße - Klassierung der Perversen).“²⁷ Im Gegensatz zu der These von dem Ausschluß der Sexualität durch restriktive Kontrolle in der bürgerlichen Gesellschaft ist gerade die Kleinfamilie Ort, an dem Sexualität produziert wird. Die im Allianzsystem festgelegten Heiratsregeln werden so durch das Sexualitätsdispositiv überlagert:

Diese Verhäkelung von Allianz und Sexualität in der Familie macht einige Tatsachen verständlich: daß die Familie seit dem 18. Jahrhundert ein obligatorischer Ort von Empfindungen, Gefühlen, Liebe geworden ist; daß die Sexualität ihre bevorzugte Brutstätte in der Familie hat; und daß sie sich aus diesem Grund „inzestuös“ entwickelt. Mag sein, daß in den von den Allianzdispositiven beherrschten Gesellschaften das Inzestverbot eine funktionell unerläßliche Regel ist. Aber in einer Gesellschaft wie der unseren, in der die Familie der aktivste Brennpunkt der Sexualität ist und in der die Anforderungen der Sexualität die Existenz der Familie erhalten und verlän-

²⁵ Foucaults bahnbrechende Einsicht liegt darin, den Bereich der Empfindungen nicht als Sublimation und Verdrängung des Körpers aufzufassen, sondern als Form der Konstruktion des Körpers, der in der Hysterikerin, dem onanierenden Kind und dem Perversen erst im 18. Jahrhundert sexualisiert wird. Er faßt damit „Sexualität“ nicht als ewig ahistorisch Natürliches, sondern als diskursives Produkt des 18. Jahrhunderts, das als Machttechnik Bedeutung gewinnt.

²⁶ Ebd. S.130.

²⁷ Ebd. S.130-131.

gern, nimmt der Inzest aus ganz anderen Gründen und auf ganz andere Weise einen zentralen Platz ein: hier wird er ständig bemüht und abgewehrt, gefürchtet und herbeigerufen - unheimliches Geheimnis und unerläßliches Bindeglied.²⁸

Die empfindsame Gattenliebe und natürliche Mutterliebe, die ein kleinfamiliäres Eheideal auf ewig verlängert, sind damit nicht Teil des Verbotes und der Sublimation, sondern sie bringen das Verbotene immer wieder hervor und setzen an die Stelle des patriarchalen Gesetzes eine die Familienmitglieder im Zeichen des Inzestverbotes kontrollierende Begehrensstruktur.

Partnerschaft und Liebesheirat sowie Mutter- und Gattenliebe sind neue Machttechniken, die sich als ein ständiger Prozeß der Reproduktion von Begehrensstrukturen in der ehelichen Liebesgemeinschaft fortsetzen. Das Besondere der kleinfamiliären Organisation und der Liebesheirat um 1800 liegt somit darin, daß das vorgebliche Moment eines aufklärerischen intimen Eheideals Teil einer neuen Machtkonstruktion auf Basis des Sexualitätsdispositivs ist.

Mit einem solchen Modell ist dann die lange Zeit das Verhältnis von Literatur und Soziologie um 1800 bestimmende Habermassche Konstruktion einer bürgerlichen Diskursgemeinschaft, die sich über intime Familiarität ihrer selbst versichert und auf dieser Basis einen Gegendiskurs zur absolutistischen Herrschaftsform entwickelt²⁹, als unhaltbar zu erachten. Wo Habermas in der Familie einen Rückzugsraum für das bürgerliche, männliche Individuum rekonstruiert, der ihm seine Identität für den kapitalistischen öffentlichen Markt sichert, entsteht eine neue Organisationsform der Gesellschaft auf Basis der Produktion und Kontrolle von inhärenten Begehrensstrukturen.

Wenn Habermas die strukturelle Bedeutung einer sich konstituierenden endogamen bürgerlichen Gemeinschaft herausarbeitet, die sich über die Reproduktion von „natürlicher“ Empfindsamkeit von dem „unnatürlichen“ höfischen Ritual und damit auch von der „unnatürlichen“ Besitzform der Erbschafts- und Lehnsverhältnisse abgrenzt, so entgeht ihm, daß das intime „natürliche“ Verhältnis schon wieder Teil einer neuen Machtkonstruktion ist. Das auf Liebe und Inzestverbot und -produktion beruhende kleinfamiliäre Modell wird nicht durch den Ausschluß aus der öffentlichen Repräsentationssphäre erzwungen, sondern ist im Zeichen des Sexualitätsdispositivs selbst schon wieder diskursiver Zwang, der die Gesellschaft unter veränderten ökonomischen Bedingungen neu organisiert. Hiermit wird aber auch die Beziehung sehr fraglich, die Habermas zwischen Literatur und Gesellschaft herstellt.

²⁸ Ebd. S.131.

²⁹ Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied und Berlin, 1962, hier insbesondere §6, S.60-69.

Literatur funktioniert in Habermas' Theorie als „Transmissionsriemen“:

Einerseits wiederholt der sich einfühlende Leser die in der Literatur vorgezeichneten privaten Beziehungen; er erfüllt die fingierte Intimität aus Erfahrung der realen, und erprobt sich an jener für diese. Andererseits ist die von Anfang an literarisch vermittelte Intimität, ist die literaturfähige Subjektivität tatsächlich zur Literatur eines breiten Publikums geworden [...].³⁰

Das Double-bind-Verhältnis, durch das Habermas die Emanzipation des bürgerlichen Subjekts begründet sieht, verlegt einerseits als Diskurseffekt der Literatur das Imaginäre privater Intimität in das Leben des Lesers, andererseits unterstellt die „literaturfähige Subjektivität“ bereits ein Subjekt, das den Text im Sinne intimer Wirkungspoetik zu entschlüsseln weiß.

Abgesehen von der Kritik, die mit Bezug auf Foucault die intime Seelengemeinschaft als Teil einer neuen Machttechnik und nicht einer Emanzipationsbewegung sieht³¹, kann ein solches Modell nur einen aufklärerischen Vermittlungsversuch von Ehe im Roman im Sinne Gellerts *Schwedischer Gräfin* erklären, in der es weniger um empfindsame Subjektivität, als um die Diskussion des Tugendbegriffs geht. Die ästhetische Umstrukturierung der Literaturproduktion vom pragmatisch unterhaltssamen rhetorischen Gehalt zum Ort der ernststen, sinnvollen Reflexion über das „Wahre, Gute, Schöne“³² bleibt einer solchen Interpretation jedoch verschlossen.

In Gellerts *Schwedischer Gräfin*³³ steht Ehe als moralische Institution zur Diskussion. Das Eheproblem findet die Leidenschaft kontrollierende Lösung, die allein auf den moralischen Erfordernissen der Tugendvorstellungen³⁴ basiert. Im Gegensatz hierzu vermittelt Liebe in

³⁰ Habermas, Strukturwandel..., S.68-69.

³¹ Vgl. hierzu auch Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt/M., 1976. Die Seele als Teil der Seelengemeinschaft ist für Foucault ein Machtdispositiv um 1800: „man hat an die Stelle der Seele, der Illusion der Theologen, nicht einen wirklichen Menschen, einen Gegenstand des Wissens, der philosophischen Reflexion oder technischen Intervention gesetzt. Der Mensch, von dem man uns spricht und zu dessen Befreiung man einlädt, ist bereits in sich das Resultat einer Unterwerfung, die viel tiefer ist als er. Eine 'Seele' wohnt in ihm und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers.“(S.42)

³² Zum Begriff der Autonomisierung der „Literatur als Kunst“ vgl. Burkhardt Lindner, Das Lachen im Tempel des Schönen, in: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik, hg. v. Karl Otto Conrady, Stuttgart, 1977: „Autonomisierung bezeichnet den allgemeinen Prozeß, in dem sich die Kunst von moralischen oder wirkungs- und regelpoetischen Begründungen ablöst und sich durch die Formulierung einer Ästhetik (als Philosophie der Kunst) zur autonomen Gestalt der *Wahrheit* emanzipiert.“(S. 269)

³³ Christian Fürchtegott Gellert, Leben der Schwedischen Gräfin von G***, in: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, Bd.IV, Berlin, New York 1989, S.1-96. Die als Ich-Erzählerin auftretende Gräfin lebt unwissend in Bigamie, weil sie nach dem vermeintlichen Tod ihres ersten Gatten seinen bürgerlichen Freund heiratet. Nachdem der Gatte unerwartet zurückgekehrt ist, löst die Gräfin die zweite Ehe zu Gunsten der ersten und der verständnisvolle zweite Gemahl bleibt den wiedervereinten Eheleuten als Hausfreund erhalten.

³⁴ Vgl. zu den moralischen zeitgenössischen Fragestellungen, die hinter diesem Roman stehen: Helmut Schmiedt, Liebe, Ehe, Ehebruch..., S.30ff.

den fiktiven Ehen der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* und der *Wahlverwandtschaften* ein Geheimnis jenseits der Moral.

In dem Moment, in dem sich über die Erziehung von Töchtern und Söhnen zu liebenden Müttern, Vätern und sich liebenden Gatten die eheliche Gemeinschaft im Zeichen intimer Familiarität neu begründet, geraten zwei fiktive Ehen im Namen eines geistigen Liebesideals in Gefahr, ohne daß dabei die Ordnung der Ehe aufgelöst wird. Sowohl in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* als auch in den *Wahlverwandtschaften* zielen die Helden auf neue legitime Beziehungen, während zugleich die alten Ehen im Zeichen vermeintlicher Liebe geschlossen wurden. Auf diese Weise bilden Eheraum und Ehezeit in einer einmaligen Konstellation von Literatur- und Sozialgeschichte keine Oppositionen, in denen Tribschicksale ihre Unterwerfung beklagen, sondern entwickelt ein unergründliches geistiges Liebesideal in der Ehe die mythischen Kräfte seines ehelichen Negativs. Im Gegensatz zur vernünftigen Diskussion von Lösungsmöglichkeiten eines moralischen Problems entzieht eine körperlose, nur auf das Geistige zielende Leidenschaft der moralischen Ehefrage in beiden Romanen insofern den Boden, als daß sie gar nicht zur Diskussion steht.

Wo in romantischen Fiktionen oder im Bildungsroman passende Ehefrauen am Ende auf den Helden warten oder als mögliche Ideale sterben, oder wo sich die kleinfamiliäre intime Konstellation wie zuvor im *Landprediger von Wakefield*³⁵, dem Prototyp romanhafter Schilderung des Familienidylls, einer Anfeindung böser aristokratischer Kräfte zu erwehren hat, kontrolliert die Ehegeschichte selbst als alltägliche liebevolle Zumutung das Geschehen.

Der Darstellungsgegenstand Ehe bietet ohne die Perspektive der kleinfamiliären Idylle nicht mehr die Möglichkeit einer objektivierenden pragmatisch moralischen Diskussion, da sich die ehelichen Katastrophen jenseits des Verstandes abspielen. Es ist daher naheliegend, daß das Imaginäre einer in der Ehe vorhandenen oder nicht vorhandenen Liebe, die sich nicht aus moralischen Konventionen autoritär und gesetzhaft herleitet, und die mediale Vermittlung eines solchen Geheimnisses in der Literatur jenseits pragmatisch rhetorischer Maßstäbe synchrone Erscheinungen sind. Ebenso naheliegend ist, daß Literatur und ihre Interpretation Teil dieser Umstrukturierung sind.

Diese These werde ich nun an Hand zweier Arbeiten, die das Verhältnis von Literatur, Ehe, Liebe und Familie thematisieren, näher ausführen. Hierbei betrachte ich die knapp sechzig Jahre früher erschienene Monographie von Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik* unter der Per-

spektive der später erschienenen Arbeit von Friedrich A. Kittler *Aufschreibesysteme*. Dieses Vorgehen ist trotz eines fehlenden direkten Verweises von Kittler auf Kluckhohn gerechtfertigt, da Kittlers Kernthesen, die sich auf Foucault und Lacan beziehen, die Grundlagen des hermeneutischen Verfahrens von Kluckhohn verdeutlichen.

1.2 Ehe, Liebe und Literaturgeschichte

Paul Kluckhohns vor knapp siebzig Jahren erschienene und angesichts ihres Materialreichtums immer noch grundlegende Studie *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*³⁶ dokumentiert das Spannungsfeld von Liebes- und Eheauffassungen in Philosophie, Pädagogik und Literatur um 1800. Die Trias eines bürgerlichen Bildungsbegriffs aus Pädagogik, Literatur und Philosophie geht in dieser Darstellung eine untrennbare Einheit ein. Den Höhepunkt erreicht die Verquickung des bürgerlichen Bildungskanons nach Kluckhohn im romantischen Liebesideal. Philosophie und Dichtung der „wahren Liebe“ als Liebe zum Ideal der Frau bewirken als pädagogischer Effekt ihre soziale Aufwertung:

In dem gegenseitigen Erkennen zweier Individualitäten, das auf Liebe beruht, nicht umgekehrt - nicht die Erkenntnis der einzelnen Vollkommenheiten der Geliebten begründet die Liebe wie für die Theoretiker des 18. Jahrhunderts [...] - , in dieser Wesensschau und gegenseitigen Hilfe zur Herausarbeitung des „Urbildes“, zur Entwicklung der Persönlichkeit ihrer „Idee“ nach, liegt die neue bildende Kraft der Liebe. Solche Wirkung der Liebe mußte zu außerordentlicher Hochschätzung der Frau führen [...].

Für den romantischen Liebenden wurde die Frau und nur eine Frau oder, falls mehrere nacheinander, jede mit dem Anspruch, die Eine zu sein, zum Zentralerlebnis seines Lebens, von dem aus alle anderen Werte und Beziehungen erst Sinn und Inhalt gewannen.(Kluckhohn, S. 607-608)

Urbild, Ideal der Frau und ideelle Aufwertung der Frau zentrieren die Wahrheit der Idee um die „Eine Frau“, die, zunächst noch als mögliche Individualität benannt, ganz zum Objekt des Liebesbegehrens des Mannes wird³⁷.

Die Geschlechterfrage ist im romantischen Liebesideal nach der Interpretation Kluckhohns in der männlichen Idee der „Einen Frau“ gelöst. Die geistige Lebensgemeinschaft wird aber damit zum Ort, an dem das Liebeserlebnis des Mannes die Frau „gleichwertig“ kon-

³⁵ Oliver Goldsmith, *Der Landprediger von Wakefield*, in: *Erzähler der Welt. Geschichten aus England*, hg. v. Karl August Horst, Freiburg, Basel, Wien, 1969, S.97-305.

³⁶ Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Halle (Saale), ²1931. Im folgenden zitiere ich die Arbeit unter Angabe von Kluckhohn, Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat.

³⁷ Vgl. zur Aufspaltung der Frauenimago aus Sicht feministischer Literaturwissenschaft: Elisabeth Bronfen, *Weiblichkeit und Repräsentation*, in: *Genus*, hg.v. Hadumod Bußmann, Renate Hof, Stuttgart, 1995, S.409-445.Unter dem

stituiert und sich seiner Individualität versichert, indem der Mann der Frau ein geistiges Leben gibt. Das Ideal reproduziert buchstäblich in der Liebesauffassung das Imaginäre männlicher Wahrnehmung:

So werden denn die Bestrebungen dieser Richtung, die Schlegel, Schleiermacher, Novalis u.a. vertreten hatten, die später mit besonderer Tiefe Baader wieder aufnahm, in entschieden positivem Sinne weiter fortgeführt mit dem Bestreben, von dem Ideal aus das Leben zu erneuern und das Liebesideal in den menschlichen Gemeinschaften zu verwirklichen, in erster Linie in der Gemeinschaft der Ehe, aber auch in der des Staates, die ja auf der Familie beruhen soll, und in anderen. (Kluckhohn, S. 609)

Das Ideal romantischer Liebespoesie, das das Leben auch im ehelichen Bereich erneuern soll, hat einen natürlichen Mangel, da Frauen³⁸ jenseits des Ideals der „Einen“ gar nicht vorkommen. Die Erhebung der Frau zum Ideal, ihre Bildung, geht in Kluckhohns materialreicher Studie Hand in Hand mit ihrem realen Verschwinden³⁹.

Der Versuch, das Verhältnis von sozialem Ehediskurs und Literatur im Verhältnis von Ideal und Realität aufzulösen, widerlegt sich damit selbst. Das Ideal erweist sich als Diskurseffekt einer begehrten „Einen Frau“ und überträgt damit den Mangel und nicht die vermeintliche Totalität auf das soziale Phänomen.

Die Tautologien einer so verfahrenen literaturwissenschaftlichen Hermeneutik, die im sinngefüllten Ideal der Realität den Mangel einschreibt und sogleich in der Interpretation des fiktiven Ideals diesen Mangel als notwendig bestätigt, weist Friedrich A. Kittler in seiner Arbeit *Aufschreibesysteme*⁴⁰ auf. Kittler macht mit Bezug auf Lacan⁴¹ aus der „einen Geliebten“ Kluckhohns die Imago der verlorenen Mutter und stellt Kluckhohn „vom Kopf auf die Füße“, indem er auf die notwendige Kombination von Dichtung, Alphabetisierung, Pädagogik und Philosophie im Aufschreibesystem von 1800 verweist. Der Begriff „Aufschreibesystem“, den Kittler Daniel Paul Schrebers *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* entnimmt, bezieht sich auf die historischen Technologien, mit denen Informationen medial gespeichert und jenseits eines schreibenden Individuums selektiert werden.

Aspekt der möglichen Thematisierung einer weiblichen Repräsentation: Sigrid Weigel, *Topographie der Geschlechter*, Reinbeck bei Hamburg, 1990, insbesondere das erste Kapitel „Schrift und Körper“.

³⁸ Vgl. zur Konstruktion von Frauen im männlichen/phallischen Symbolsystem Jacques Lacan, *Die Bedeutung des Phallus*, in: ders., *Schriften II*, Olten, Freiburg/Br, 1975, S. 119-132 und ders., *Encore*, Weinheim/Basel, ²1991 an verschiedenen Stellen, insbesondere Kapitel VI, VII und VIII.

³⁹ Der Ausschluß aus dem patriarchalen Bildungssystem gestattete Frauen zumindest noch den gefährlichen, kastrierenden triebhaften Körper. Kluckhohns Verstehen romantischer Ideen kultiviert die Natur der Frau im Sinne romantischer Männerphantasien.

⁴⁰ Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, ³1995. Ich zitiere im folgenden aus dieser Arbeit unter Angabe von Kittler, Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat.

⁴¹ Vgl. dazu Jacques Lacan, *Encore...*, S.106.

Eine besondere Technologie ist um 1800 das hermeneutische Literatursystem, das nicht durch Dichterindividuen gebildet wird, sondern nach Kittler diese erst hervorbringt.

Die fortschreitende Entwicklung des Menschengeschlechts zur höheren Individualität, die Kluckhohn beschreibt, ist bei Kittler, wie an anderer Stelle in der Argumentationslinie von Foucault ausgeführt, Diskurseffekt eines neuen gesellschaftlichen Codes:

Das europäische Mittelalter hatte einen Code, der Sippe hieß. Seit dem 18. Jahrhundert dagegen heißt unser Verwandtschaftscode Familie. Die Sippen unterstanden dem Gesetz der Exogamie, das sie miteinander verknüpfte und ihre Nachkommen den zwei Achsen der Generationen und der Geschlechter einschrieb, also auf die Grundopposition von Leben und Tod, Frau und Mann brachte. Die Familie dagegen introjiziert ihren Kindern Normen und Imagines, die jede binäre Geschlechterdifferenz unterlaufen, und produziert Seelen, die ein eingesagter Inzestwunsch von Geburt an sexualisiert.

Europäische Literatur und Mittelalter, ob lateinisch oder nicht, trennen also mehr als nur Rhetoriken⁴².

Bezeichnend für die Zeit um 1800 ist die daraus resultierende Umstrukturierung des Aufschreibesystems. Vor 1800 wurde Wissen ständespezifisch vermittelt (Kittler, S.38). Dies ändert sich nach Kittler um 1800, indem zunächst der Hausvater (Kittler, S.36-37)⁴³ und später die Mütter die Erziehung und Alphabetisierung der Kinder übernehmen.

Erziehung heißt von nun an, wie Kittler an anderer Stelle zu Lessings *Nathan der Weise* ausführt, Offenbarung einer sprechenden Natur, die das Erziehungsprogramm wiederholt:

Was die bürgerliche Erziehung den Erzogenen einschreibt, nennt sie deren eigene Natur. Pädagogik soll den Menschen 'so schlecht und recht, so unverkünstelt:/ So ganz sich selbst nur ähnlich' belassen bzw. machen [Zitat aus „Nathan der Weise“ V6, S.468 Anmerkung von mir], als wäre sie nur die Entfaltung einer präexistenten Idee des Individuums und als schriebe nicht gerade der Vater dem Infans irreduzible Fremdheiten und vorab die Fremdheit seines eigenen, nicht naturgegründeten Status ein.⁴⁴

Alphabetisierung als Teil der Erziehungsaufgaben ist von diesem Zeitpunkt an nicht mehr Tradierung eines Wortkanons, der zu kopieren ist, sondern, jenseits der paradigmatischen und syntagmatischen Zeichenbeziehung (Kittler, S.20)⁴⁵, das Verstehen eines Wortka-

⁴² Friedrich A. Kittler, *Dichter-Mutter-Kind*, München, 1991, S.9.

⁴³ Vgl. speziell zur Funktion des Hausvaters und seiner Funktion im Drama der Aufklärung: Bengt Algot Sörensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit*, München, 1984.

⁴⁴ Friedrich A. Kittler, „Erziehung ist Offenbarung“, in: ders., *Dichter-Mutter-Kind*, München, 1991, S.19-45, hier: S. 30-31.

⁴⁵ Auf die Differenz zwischen Signifikantenebene, die den Bereich der paradigmatischen und syntagmatischen Kombinatorik bezeichnet, und einem vermeintlichen Signifikat, das Signifikanten eine bedeutsame Stimme und einen Sinn jenseits der differenziellen Kombinatorik verleiht, verweist Jacques Derridas Schriftbegriff (Vgl. ders., *Grammatologie*, Frankfurt/M., 1983, S.85ff.). Gegenüber Saussures Zentrierung des Zeichencharakters um ein Signifikat hebt Derrida die immer schon unumgängliche Repräsentation eines Dinges als Signifikant hervor. In Bezug auf Peirce Zeichentheorie führt er aus: „Das sogenannte 'Ding selbst' ist immer schon ein *representamen*, das der Einfältigkeit der intuitiven Evidenz entzogen ist. Das *representamen* kann nur funktionieren, indem es einen *Interpretanten* hervorbringt, welcher

nons, der sich auf einer vermeintlich sprechenden Natur begründet. Bezeichnend ist hierfür nach Kittler, daß die Frage nach der Bedeutung die dreifache Zeichenbeziehung zugunsten der Frage nach der einen Bedeutung aufhebt (Kittler, S.20).

Der Bezug des Bezeichnenden (Signifikant) auf das Bezeichnete (Signifikat) löst sich von der syntaktischen, linearen Ordnung des Zeichens im Syntagma und von seiner vertikalen Austauschbarkeit in der paradigmatischen Relation, um sich allein der Sinnfrage zu öffnen.

An die Stelle der Frage nach der rhetorischen Organisation der Sprache tritt die Frage nach dem Verstehen eines tieferen Sinns. An diesem Punkt treffen sich um 1800 Literatur und Philosophie, die sich im gegenseitigen Bezug aufeinander als letzte Wahrheiten im Wort reproduzieren: „Im freien Übersetzen konspirieren poetischer und philosophischer Diskurs auf eine Weise, die fortan deutsche Klassik heißt. Schiller liest drei Jahre lang Kant, um selber ein Jahrhundert lang von Kant her gelesen zu werden.“ (Kittler, S.22)

Diese Konvergenz von Philosophie und Literatur im Zeichen der einzig wahren Bedeutung führt Kittler auf die Umstrukturierung der Alphabetisierung der Kinder zurück. Diese Umstrukturierung geht wiederum aus dem kleinfamiliären Begehrenmodell hervor: Zum Zentrum der Sprachausbildung steigt um 1800 die Mutter auf⁴⁶.

Während die Wahrheiten der Natur als Wahrheiten einer unendlichen Geliebten angesprochen werden und im kleinfamiliären Begehrenmodell mit der Position der Frau als Mutter koinzidieren, setzt sich diese Position der Mutter auch in den Forderungen frühkindlicher Spracherziehungen praktisch durch: „Der Muttermund erlöst also die Kinder vom Buch. Eine Stimme ersetzt ihnen Buchstaben durch Laute, ganz wie Faust den Zuschauern seiner Gelehrtentragödie Wörter durch Bedeutungen ersetzt[...] Wenn dagegen die Kinder später im Leben Bücher zur Hand nehmen, werden sie keine Buchstaben sehen, sondern mit unstillbarer Sehnsucht eine Stimme zwischen den Zeilen hören.“ (Kittler, S.45)⁴⁷.

seinerseits zum Zeichen wird und so ad infinitum. Die Identität des Signifikats mit sich selbst verbirgt und verschiebt sich unaufhörlich[...] Das Repräsentierte ist immer schon *representamen*.“ (S. 86)

⁴⁶ Diesen Schritt überspringt Kittler in seinem Aufschreibesystem. Die sprechende Natur als Mutter begründet er zwar mit Lacan (vgl. Jacques Lacan, *Encore...*), vergißt aber ganz, die gebildete Mutter als Erziehungsinstanz im Rahmen der bürgerlichen Kernfamilie herzuleiten. Dies geschieht wiederum historisch über den liebevollen Hausvater, der seine Töchter zu tugendhaften, liebenden Müttern bildet. Der totale Ausschluß von Frauen aus dem patriarchalen/phallischen Symbolsystem wird erst dann perfekt, wenn die Frau als Allegorie der triebhaften Natur, die den Mann bedroht und als ungebildete dem moralischen Urteil verfällt, selbst zur Allegorie ihrer herausgebildeten Tugendnatur wird. Das Andere vernünftiger männlicher Diskurse über die Natur wird als Natur der Natur Erkenntnisgegenstand der geschlechtsspezifischen Bildung - Kittler würde wohl Programmierung sagen- durch Erziehung. Erst in dieser Position darf Mutter Natur erziehen und Männer sprechend machen.

⁴⁷ Grundsätzlich kritisch gegenüber einem solchen mechanistischen Modell bleibt hervorzuheben, daß sich die Einbildungskraft als psychisches Produkt einer intimen Technologie erst im Zeitalter der Aufklärung herausbildet. Erst die Ablösung eines staatlich/religiös sanktionierten Sinnmodells entfaltet eine neue Qualität von Sinnlichkeit im Wort, die zu Tiefsinn wird. Die eigentliche neue Kombination ist die Stellung der Mutter als idealisierter Erziehungsinstanz. Stephanis pädagogische Vorschläge, die Kittler heranzieht und deren mögliche Anwendung nicht weiter verfolgt wird, basieren gerade auf der erschriebenen Begründung von Sinn und Stimme der Mutter. Die Machttechnologie liegt in der

Dichtung um 1800 ist bei Kittler zu einem Medium geworden, das Sinn und Verstehen als Erinnerung an die Mutterstimme speichert:

Die Liebe der Muttersprache bildet, im subjektiven Genitiv, das Objekt, im objektiven Genitiv das Subjekt der poetischen Übersetzung.

Die Übersetzung in die Muttersprache ist eine lehrbare Sprache, die die neuen neu-humanistischen Gymnasien jedem künftigen Beamten vermitteln können. Die Übersetzung aus der Muttersprache ist und bleibt eine Paradoxie, an deren Bewältigung Dichter und Nichtdichter unterscheidbar werden. Das Aufschreibesystem, das die Regel der Unausbildbarkeit zum Dichter einführt, sieht zugleich eine exzeptionelle Selbsterprobung für Dichternachwuchs vor. Die Testfrage dabei lautet, ob es dem Prüfling auf dem Weg seiner Alphabetisierung gelingt, 'Ueberbringer der Natur in die Seele und in das Herz seiner Brüder' zu werden. Austragungsort dieses Tests sind durchgängig die Bildungsromane. (Kittler, 93-94)

Literatur als Medium kopiert dabei nicht mehr Worte, sondern übersetzt Bilder der Einbildungskraft in Worte, die männliche Leser decodieren, was sie zu Autoren macht. Die Leserin wiederum ist in diesem Modell Adressatin. Sie findet in dem an sie gerichteten Schreiben die Mutterrolle präfiguriert, in der sie einzig zur Geliebten werden und aus der heraus sie die Worte des männlichen Autors verstehen und bestätigen kann. Als Frau und potentielle Mutter liest sie die Botschaft des männlichen Autors, und indem sie sie -und damit auch den Dichter- versteht, macht sie ihn als mütterlicher Ursprung der Bedeutung zum Dichter.

Die idealistische Verknüpfung von der Liebe zur Frau und der literarischen Darstellung dieser Liebe in Kluckhohns Arbeit löst Kittler in einem literarischen Aufschreibesystem auf, das sich der kleinfamiliären Begehrensstruktur verdankt. Der „Muttermund“ als Ursprung bedeutsamer Rede macht das Buch zur Botschaft des Begehrens und Begehrtseins. Indem es zwischen Mann und Frau zirkuliert, gehen aus dem Gelesenwerden Dichter hervor und werden aus lesenden Geliebten liebende Mütter⁴⁸.

Kittler geht aber noch weiter. In Anlehnung an informationstheoretische Prämissen bezeichnet er Literatur als Speichermedium. Sinneseindrücke werden in einem Zustand haluzinatorischen Schreibens in Wortmaterial überführt und im Lesen decodiert:

'Sublimation' und 'Verinnerlichung', die heute gängigen Erklärungen der neuen Sucht, [Lesesucht, Anmerkung von mir] greifen zu kurz. Das larmoyante Mitleid mit

Verdopplung einer männlichen Mutterimago, das als in der intimen Sozialisation Begehrtes dem späteren Begehren eingeschrieben wird. Der Muttermund, wie es seine geschlechtliche Metaphorizität besser als jede Herleitung zum Ausdruck bringt, ist das Imaginäre männlicher Subjektivität. Sinn wird an den Muttermund gebunden und bildet dadurch den unbeschriebenen Signifikanten „Frau“, der für das Signifikat und Ideal der Einen Mutter steht. Frauen können nur zur Mutter werden, indem sie lesen.

⁴⁸ Trotz der informationstheoretischen Ausweitung seiner Thesen offenbart sich in diesem Sachverhalt der zeichenhaften Vermittlung von Begehrensstrukturen und die daraus folgenden Positionierung der Protagonisten, die durch das Zeichen „Buch“ bestimmt ist, die grundlegende Nähe von Kittlers Arbeit zu Lacans „Seminar über E.A. Poes *Der entwendete Brief*“ (Jacques Lacan, Schriften I, Olten, Freiburg/Br., S.7-60).

Bürgern, die ihren sogenannten Trieben entfremdet worden wären, bleibt Psychologie und damit Verschleierung positiver technischer Effekte. Alles andere als Sublimation hat stattgefunden. Im Aufschreibesystem von 1800 wird das Buch der Dichtung zum ersten Medium im modernen Sinn. Nach McLuhans Gesetz, daß der Inhalt eines Mediums stets ein anderes Medium ist, supplementiert Dichtung auf reproduzierbare und multiplikatorische Weise sinnliche Daten. *Atlantis*, das Geheimnis des *Goldenen Topfs*, ist einfach die Aufgeschriebenheit einer Augen- und Ohrenlust. (Kittler, S. 147)

Für Kittler ist Literatur als Speichermedium zum Totalmedium der Einbildungskraft um 1800 aufgestiegen:

Soviel Sinnlichkeit (in beiden Wortsinnen) speichert die Dichtung einer Zeit, da das Medium Buch zum erstenmal universal - für alle Sinnesdaten und Leute - und zum letztenmal noch ohne Konkurrenz anderer Ton- und Bildträger ist. Erst der Einbruch technischer Speicher, wie er das Aufschreibesystem von 1900 prägt, wird die halluzinatorischen Sinnlichkeiten der Unterhaltungsindustrie preisgeben und ernste Literatur auf jene Askese verpflichten, die nur mehr weißes Papier und schwarze Lettern kennt. Daß dagegen um 1800 gerade hohe Texte in audiovisueller Sinnlichkeit schweben, haben nur Filmhistoriker erkannt. (Kittler, S. 149-150)

Kittlers Arbeit kulminiert in diesem informationstheoretischen Blick auf Literatur. Die höhere Wahrheit autonomer Dichtung verfällt unter dem Blickwinkel der Berechenbarkeit von Informationen einem geschlechtsspezifischen Codesystem, das entweder Dichter oder Mütter produziert.

Der Zeichenstatus der Worte bleibt gewahrt, indem Worte zu medialen Speichern von halluzinatorischen Wahrnehmungen werden, die im Sexualitätsdispositiv der Kleinfamilie begründet sind. Dies wiederum eröffnet den Blick auf die inhaltliche Dimension von Literatur: die Suche nach Wahrheit im Wortmaterial.

Konsequenterweise ergibt sich mit Kittlers Arbeit die Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft und Text bei Texten, die jenseits moralisch- pragmatischer Funktion Anspruch darauf erheben, als individuelle Autorentexte gelesen zu werden. Kittler spart in diesem Bereich die Möglichkeit einer der „Mutter-Stimme“ widerstrebenden syntagmatischen und paradigmatischen Funktion der Schrift aus, die jenseits intentionaler halluzinatorischer Autorschaft die Konstruktion von Sinn offenbart.

Auf diese besondere Korrelation von Literatur und Sprache verweist der russische Literaturwissenschaftler Michail M. Bachtin in seinen vom Thema der Ambivalenz und Dialogizität⁴⁹ beherrschten Arbeiten zur Literatur- und Kulturtheorie.

⁴⁹ Vgl. zur Dialogizität und Bachtin den von Renate Lachmann herausgegebenen Sammelband: Renate Lachmann (Hg.), *Dialogizität*, München, 1982. Die Wiederentdeckung Bachtins verdankt die Literaturwissenschaft allerdings Julia Kristeva (dies., *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, hg.v. Jens Ihwe, 3 Bde., Frankfurt/M., 1972, Bd. 3, S.345-375). Kristeva löst die in den dreißiger und vierziger Jahren dieses Jahrhunderts entstandenen Arbeiten Bachtins aus dem Umkreis des Russischen Formalismus und überführt sie mit dem Begriff der Intertextualität in den Bereich strukturalistischer/poststrukturalistischer Kritik des Autorsubjekts.

Der Autor bedient sich nach Bachtin der Sprache der anderen, um „Wirklichkeit“⁵⁰ darzustellen. Bachtins grundlegende Überlegungen zum Roman gehen dabei von der zeichentheoretischen Prämisse⁵¹ aus, daß „jedes konkrete Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet“ vorfindet

und von einem ihn verschleiernenden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt. Der Gegenstand ist umgeben und durchdrungen von allgemeinen Gedanken, Standpunkten, fremden Wertungen und Akzenten. Das auf seinen Gegenstand gerichtete Wort geht in diese dialogisch erregte und gespannte Sphäre der fremden Wörter, Wertungen und Akzente ein, verflucht sich in ihre komplexen Wechselbeziehungen, verschmilzt mit den einen, stößt sich von den anderen ab, überschneidet sich mit den dritten; und all das kann das Wort wesentlich formen, sich in allen seinen Bedeutungsschichten ablagern, seine Expression komplizieren, auf das gesamte stilistische Erscheinungsbild einwirken.⁵²

Das bezeichnende Wort, der Signifikant, findet so in Bezug auf das Signifikat andere Signifikanten vor, die als mögliche Interpretanten den bezeichneten Gegenstand besetzen:

Wenn wir uns die *Intention*, d.h. die *Ausrichtung auf den Gegenstand* eines solchen Wortes in der Art eines Strahls vorstellen, dann wird das lebendige und unwiederholbare Spiel der Farben und des Lichts in den Facetten des von ihm erbauten Bildes nicht durch die Brechung des Wort-Strahls im Gegenstand selbst (als Spiel der bildlichen Trope der poetischen Rede im engeren Sinn, im ‘Wort, das sich losgesagt hat’) erklärt, sondern als seine Brechung in jener Sphäre fremder Wörter, Wertungen, Akzente, durch die der Strahl fällt, da er sich auf den Gegenstand richtet: die den Gegenstand umgebende soziale Atmosphäre läßt Facetten seines Bildes spielen. (WIR, 170)

Das Signifikat entsteht auf der paradigmatischen Achse der Sprache. Die Bedeutung liegt in der Beziehung der verschiedenen Signifikanten zueinander.

In Bachtins Romankonzept wiederholt das Prosawort das Verhältnis von Sprache und Bedeutungsgebung, indem der reale Autor zur Verwirklichung seiner Konzeption und Intention auf das sozialhistorisch geprägte Sprachmaterial zurückzugreifen hat:

Der Prosaschriftsteller verwendet Wörter, die bereits mit fremden sozialen Intentionen besetzt sind, und zwingt sie, seinen eigenen, neuen Intentionen, einem zweiten Herrn, zu dienen. Deshalb werden die Intentionen des Prosaschriftstellers *gebrochen*, und zwar *unter verschiedenen Winkeln*, je nachdem, wie stark die sozioideologische Fremdheit, Intensität und Objektivität der brechenden Sprache der Rede Vielfalt ist. (WIR, 191)

⁵⁰ Bachtin geht es bei seinem Konzept der dargestellten Wirklichkeit im literarischen Text ähnlich wie Erich Auerbach (ders., *Mimesis*, Bern, ⁸1988) um die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und gesellschaftlicher Wirklichkeit, ohne dabei fiktive Texte auf ein wie auch immer geartetes Realismusdogma festzulegen.

⁵¹ Vgl. Rainer Grübel, *Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin*, Einleitung zu: Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M., 1979, S. 21-78; hier S.31ff.

⁵² Bachtin, *Das Wort im Roman*, in: ders., *Die Ästhetik des Wortes...*, S.169-170. Ich zitiere im folgenden hieraus unter Angabe von WIR und Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat.

Der Bruch im Verhältnis von Romanorganisation und dargestellter Sprachwelt, die trotz einer schriftstellerischen Intention dem Autor als bereits „besprochenes“ d.h. ambivalentes Material vorliegt, verweist auf ein Potential, in dem abgebildete Sprechende und das zur Darstellung benutzte Sprachmaterial den bewußten intentionalen Akt des Schreibens brechen⁵³. Der Schreibende kann sich des im Schreiben Bezeichneten nicht sicher sein, da er die paradigmatischen Beziehungen der Signifikanten nicht kontrollieren, sondern höchstens benutzen kann.

Bachtin charakterisiert die Gattung des Romans als Bild einer Sprache: „Für die Gattung des Romans ist nicht das Bild des Helden an und für sich charakteristisch, sondern vielmehr *das Bild einer Sprache*.“ (WIR, 223) Die Gattung Roman bildet nicht Charaktere und Individuen ab, sondern verweist auf die rhetorischen, sprachlichen Bedingungen, aus denen die Helden in der sozialen, sprachlichen Ordnung hervorgehen.

In Bezug auf die Einführung des Bedeutungshorizonts durch Kittler wird die abzubildende soziale Sprache in der Literatur um 1800 das Codesystem Familie. Als Sprache, deren Material Sprache ist, beinhaltet Literatur nach Bachtin aber das Potential, dieses Codesystem zu brechen und zu spiegeln. Hiermit wird eine Schwachstelle Kittlers Arbeit in Richtung der Romananalyse, die Gegenstand meiner Untersuchung sein wird, ergänzend korrigiert.

Kittler bietet zwar ein Autormodell, führt jedoch keine genrespezifische Unterscheidung von Werkmodellen im Sinne der Trennung von Prosa, Drama, Poesie durch. Mit Bachtin gilt es aber, ohne die hier nicht in Frage kommenden Bereiche Poesie und Drama zu thematisieren, die Besonderheit des Prosawortes um 1800 im Roman hervorzuheben. Kittlers These vom Totalmedium Literatur, das dem männlichen Autor ermöglicht, in audiovisueller Sinnlichkeit die Mutterstimme zu konservieren, verkennt dabei, daß die Sprache des Mediums Literatur zugleich Teil des Symbolsystems Sprache bleibt, das die symbolische Ordnung der Kleinfamilie mit dem Ideal der Mutter vermittelt.

Wenn mit dem Gegenstand Ehe um 1800 das zu erreichende Ideal des männlichen Helden mit der vermeintlichen Liebesheirat zeitlich der dargestellten Handlung vorausgeht, und die dargestellte Ehe nicht im Familienglück aufgelöst wird, rückt die Ehe als vermeintliche Folge der Liebesheirat an die Position einer symbolischen Ordnung, aus der sich die Protagonisten gefährdende Kräfte entfalten. Die Ehe als Darstellungsgegenstand und

⁵³ Dies führt zum Paradox, daß das bewußte Schreiben zu einer vermeintlichen Stimme kommt, indem es sich der Stimmen der Figuren bedient, die als Fiktion keine Stimme haben. Der Akt des Schreibens produziert die Stimmen Abwesender. Bachtin reflektiert nicht, daß die Voraussetzung für die Fiktion die Abwesenheit des Sprechenden ist, der im Schreibprozeß erst wieder entsteht.

Darstellungsform, die den zeitlichen und räumlichen Rahmen der Handlung in den vorliegenden Romanen bestimmt, entfaltet damit das Andere der Sehnsucht nach sinnlicher Dichtung im Medium Literatur und bedingt die Offenlegung der anderen, gewollten Liebe als rhetorische Konstruktion in den Romanen.

An diesem Punkt gilt es nun das Verhältnis der vorliegenden „Liebes-Ehe-Romane“ zum mit Bachtin modifizierten Aufschreibesystem Literatur um 1800 zu klären.

1.3 Ehe und das Aufschreibesystem um 1800

Sowohl die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*⁵⁴ als auch *Die Wahlverwandtschaften*⁵⁵ sind durch einen unglücklichen Eheverlauf bestimmt. Die Eheleute Siebenkäs und Lenette sowie Charlotte und Eduard heiraten aus Liebe, um dann in beiden Romanen innerhalb

⁵⁴ Der Roman mit dem vollständigen barocken Titel *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* entstand in der Zeit von September 1795-Juli 1796. Er wurde im Laufe des Jahres 1796 veröffentlicht. Jean Paul hatte ihn zunächst als lose Aufsatzsammlung konzipiert, eben den im Titel erwähnten *Blumen-, Frucht-, und Dornenstücken*. Er gedachte, sie seinem Verleger Matzdorf als Ersatz für den anderswo verlegten *Quintus Fixlein* anzubieten. Mit dem Anwachsen des Hauptteils, dem Dornenstück, das zunächst nur um das Scheintodmotiv und einen gehörnten Ehemann konzentriert war, entwickelte sich das Ganze zu einem Roman. Beim *1. Blumenstück* griff Jean Paul auf eine bereits Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre konzipierte Traumichtung zurück, die in der nicht veröffentlichten *Bairischen Kreuzerkomödie* (geschr. 1789) erscheinen sollte. Zugunsten der Arbeit an den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* gab Jean Paul die Arbeit an den *Biographischen Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin* (1796) auf, während parallel zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die ersten Ansätze zum *Titan* (1800-1803) ausgearbeitet wurden. Buchhändlerisch war der Roman kein so großer Erfolg wie der *Hesperus*, aber auch kein totaler Mißerfolg wie der *Titan* und später die *Flegeljahre*. Die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* wurden für die 2. Auflage 1818 wesentlich überarbeitet und um einen Band erweitert. Ich werde mich in meiner Arbeit jedoch auf die 1. Auflage beziehen, da im Gegensatz zu dem allgemein üblichen großzügigen Umgang mit den unterschiedlichen Auflagen, worin stillschweigend die erste Auflage unter die zweite subsumiert wird, gerade die Eigenheit der ersten Auflage einer spätestens mit den *Flegeljahren* einsetzenden klassischen Disziplinierung noch nicht ausgesetzt ist. Schreinerts Hochachtung der Überarbeitung in der kritischen Ausgabe (vgl. Schreinerts Einleitung zur Historisch kritischen Jean Paul Ausgabe: Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. v. Eduard Berend, Abt. I-II, 33. Bde., Weimar, Berlin, 1927ff., I. Abt., Bd. 6) wird stillschweigend zugestimmt, wenn die erste Auflage nicht berücksichtigt wird. Dabei gerät Jean Paul, anstatt subversiver Teil klassischer und romantischer Kunstbemühungen zu werden, zu einem Vorläufer, der sich 1818 endlich besinnt und seinem Werk Form gibt. Gerade diese angeblich formlose Organisation ist, wie Burkhardt Lindner (Lindner, Jean Paul. *Scheiternde Aufklärung und Autorrolle*, Darmstadt, 1976) nachgewiesen hat, ein ästhetisches Prinzip, das den Mythos klassisch-romantischer Kunst- und Bildungsgeheimnisse in der exzessiven Thematisierung der Autorfigur provoziert und zersetzt. Will man dieser Tatsache Rechnung tragen und das Bild des dreißig Jahre naiv schaffenden Jean Paul, der am Ende des Lebens die Form findet, ausdrücklich verneinen, so muß man sich auch die Mühe machen, verschiedene Auflagen ernst zu nehmen. Vorbildlich hat dies Klaus Pauler mit seiner synoptischen Textrekonstruktion der ersten und zweiten Auflage getan, die neben der von Norbert Miller herausgegebenen Hanser Ausgabe, die an einigen Stellen ungenau im Gegensatz zu Pauler den Text der ersten Ausgabe im Anhang wiedergibt, Grundlage meiner Arbeit ist. (Jean Paul, *Siebenkäs*, hg. v. Klaus Pauler, Text und Kritik Sonderband, München, 1991; Jean Paul, *Siebenkäs*, hg. v. Norbert Miller, in: ders., *Werke*, München, 1959ff. [Abt. I, Bd. 2, 4. korrigierte Auflage, 1987]).

⁵⁵ Wie die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* waren die dreizehn Jahre später erschienenen *Wahlverwandtschaften* 1807 zunächst als Teil einer anderen Veröffentlichung geplant. Goethe dachte, sie als Novelle in den *Wanderjahren* aufzunehmen. Das Projekt wuchs sich jedoch in der Zeit von 1807 bis 1809 zu einem Roman aus. Dies kommt auch programmatisch im Untertitel *Ein Roman* zum Ausdruck. Bis auf das Riemer diktierte Schema vernichtete Goethe alle Vorarbeiten zum Roman. Das Erscheinen der *Wahlverwandtschaften* wurde mit Spannung erwartet und dementsprechend groß war auch der Verkaufserfolg, an den sich jedoch bald eine durch Unverständnis und Enttäuschung geprägte Diskussion anschloß (vgl. zur Rezeptionsgeschichte Heinz Härtl (Hg.), „Die Wahlverwandtschaften“...). Im folgenden

von nicht einmal zwei Jahren erzählter Zeit vor den Trümmern ihrer Ehe, die zudem in beiden Romanen durch den Tod eines Ehepartners aufgelöst wird, zu stehen. Die Katastrophe ist somit nicht Teil einer langwierigen Entwicklung, sondern den dargestellten Ehen von Anfang an inhärent.

In den vermeintlichen Liebesheiraten, die ohne Hindernisse durch Familie oder Staat geschlossen wurden, liegt die Katastrophe begründet. Der Generationskonflikt als Modell der Überwindung oder Anpassung an die symbolische gesellschaftliche Ordnung, wie ihn Peter von Matt ausführlich beschreibt⁵⁶, scheidet als Darstellungskonstellation aus. Demgegenüber behält die Ordnung der Ehe in beiden Romanen ihr volles Recht, indem trotz ironischen Blicks auf die gesetzestreuen Vertreter Stiefel und Mittler die Ehe erst durch das „bis daß der Tod euch scheidet“ aufgelöst wird.

Liebe rückt als das der Ehe vorausgehende Moment aus der Position des Fluchtpunktes im Rahmen einer ungeliebten Beziehung ins Zentrum ehelichen Zwanges, zumal diesem fiktiven Rahmen die institutionell mögliche Form der Ehescheidung, wie sie um 1800 in protestantischen Gebieten praktiziert wurde⁵⁷, gegenübersteht.

Dies hat auf formaler Seite im Rahmen eines sich verändernden Literaturbetriebs seine Entsprechung: Wenn auch der Versuch unternommen wurde, beide Romane als Eheromane oder als moralisches Sittengemälde zu vereinnahmen⁵⁸, so widersetzt sich auf formaler Ebene in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* eine sich selbst exzessiv thematisierende Autorfigur⁵⁹ vermeintlich moralischen Aussagen. In den *Wahlverwandtschaften* verleiht das Fehlen einer autoritären Instanz im Text, die den vermeintlich auktorialen Erzähler⁶⁰ eindeutig moralisch kontrolliert, der Aussage Goethes Nachdruck, daß er

werde ich den Roman nach der Hamburger Ausgabe, Bd. 6 zitieren (Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, München, 1981).

⁵⁶ Peter von Matt, *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, München, 1995.

⁵⁷ Vgl. Blasius, *Ehescheidung in Deutschland... . Speziell zur Eheauffassung in der Goethezeit* die Einleitung von Christoph Lorey, *Die Ehe im klassischen Werk Goethes*, Amsterdam, Atlanta, 1995; S.1-52.

⁵⁸ In Bezug auf den *Siebenkäs* vertritt diese Position Schreinert in der Einleitung zum *Siebenkäs* (Schreinert, in: Jean Paul, *Smtl. Werke*, Weimar, Berlin, 1927ff., 1. Abt, Bd. 6, Einleitung, S.VII). In neuester Zeit unter anderen Aspekten auch Jochen Golz (Jochen Golz, *Alltag und Öffentlichkeit*, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft (JbJPG)*, 26/27, 1992, S.169).

Für die sittliche Interpretation der *Wahlverwandtschaften* als Ehegeschichte steht die Abeken-Richtung der Forschung, die sich auf eine 1810 im „Morgenblatt für gebildete Stände“ veröffentlichte Kritik von Rudolf Abeken begründet. Vgl. dazu und zum Forschungsstand zu den *Wahlverwandtschaften* bis 1980 Werner Schwan, *Goethes Wahlverwandtschaften*, München, 1983.

⁵⁹ Allg. dazu vgl. Burkhardt Lindners Ausführungen zu Jean Pauls Autormodell (Lindner, Jean Paul. *Scheiternde Aufklärung und Autorrolle...*). Lindner verweist darauf, daß in Jean Pauls Konzept des Generalautors einerseits am satirischen Konzept des Frühwerks festgehalten wird, während sich gleichzeitig im lyrisch poetischen Teil die Flucht in die Innerlichkeit abzeichnet. Die sich ergebenden Widersprüche werden jedoch zugelassen. Die „Rolle des Realautors“ verbindet sich mit anderen „Rollenmöglichkeiten“, so daß „der Generalautor nicht die Abgeschlossenheit einer fiktiven literarischen Gestalt erlangt und insofern eine spontan spielerische Selbstimagination Jean Pauls bleibt“ (a.a.O., S.141).

⁶⁰ Vgl. zur vielschichtigen Erzählerfigur im Text Stefan Blessin, *Erzählstruktur und Lesehandlung*, Heidelberg, 1974.

„manches hineingelegt, das, wie ich hoffe, den Leser zu wiederholter Betrachtung auffordern wird“⁶¹. Das Geheimnisvolle der Dichtung fordert also eine mehrmalige Lektüre. Diese Aspekte, die auf eine Wahrheit der Dichtung verweisen, ergänzt eine in beiden Romanen im Kontext der Ehe durchgeführte ästhetische Selbstthematization. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* wird der in der Ehe scheiternde Dichter dargestellt. In den *Wahlverwandtschaften* füllen künstliche Schöpfungen wie der Landschaftsgarten, die Tableaux vivants und die Kapellenarchitektur als Supplemente den Eheraum aus. Die im Titel meiner Arbeit hervorgehobene Verbindung von Autorschaft und Ehe fragt danach, wie die formale Organisation und inhaltliche Darstellung der Ehegeschichte im Romanentext die Phantasmen männlicher Autorschaft in den beiden „Eheromanen“ um 1800 hervorbringt. Ehe als dargestelltes ästhetisches Objekt steht an der Schnittstelle zwischen einem sozialen Codesystem, aus dem die intime Struktur der Kleinfamilie hervorgeht, und der rhetorischen Organisation des Textes durch ein Autorsubjekt, das nach Kittler aus der Kleinfamilie hervorgeht. Jenseits der motivgeschichtlichen Sichtweise wird die Frage nach Autorschaft und Ehe bei zwei Romanen, deren Grundlage das Scheitern der Ehe ist, zur Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft, erzählten imaginären Bildwelten in der Ehegeschichte und ihrer Darstellung im Text.

Voraussetzung für die vergleichende Analyse der beiden Romane ist es den Begriff der Ehe zunächst als formales und nicht inhaltliches Organisationsprinzip zu fassen, das die Figurenkonstellation auf die Ehepartner und die Umgebung sowie auf den gemeinsam zu bewohnenden Eheraum festlegt. Ziel der Ehe ist der die Generationsfolge und die intime Struktur der konjugalen Kleinfamilie sichernde Kindersegen. Dieser wird in beiden Romanen nicht erreicht. Die zeitliche Vorgabe, die wiederum beide Romane einlösen, ist „bis daß der Tod euch scheidet“.

Ein derartiges Vorgehen beinhaltet zugleich eine Beschränkung der zu diskutierenden Forschungsschwerpunkte, die eine monographische Abhandlung zu den einzelnen Romanen zu leisten hätte. Dies bedeutet für die *Blumen-, Frucht und Dornenstücke*, daß zentrale Forschungsschwerpunkte nur am Rande erwähnt werden. Die Identitätsproblematik⁶², die mit dem Motiv des „Doppelgängers“ ein zentraler Aspekt des Romans ist, wird hier nur in Bezug auf die eheliche Figurenkonstellation Siebenkäs und Lenette betrachtet.

⁶¹ Goethe an Johann Friedrich Cotta, Jena, 1. Oktober 1809 in: Härtl (Hg.), S. 58, Nr. 179.

⁶² Vgl. hierzu: Manfred Durzak, Siebenkäs und Leibgeber, in: JbJPG, 5.1970, S.124-138; Martin Anderle, Jean Pauls Leibgeber zwischen Doppelgängertum und Ich-Verlust, in: German Quarterly, 49.1976; Martin L. Davies, Die Authentizität der Erfahrung: Jean Pauls Gestalt Leibgeber-Schoppe, in: Aurora, 42.1982, S.11-129.

Auch die Todesthematik⁶³ kann auf Grund der thematischen Beschränkung nur im Rahmen des „bis daß der Tod euch scheidet“ von Interesse sein. Ebenso bleiben die sozialkritischen Tendenzen⁶⁴ jenseits der Eheordnung unberücksichtigt und die eheliche Gegenwart „Fantaisie“⁶⁵ ist nur in Bezug auf die ideale neue Ehefrau Natalie interessant. Entgegen der These vom realistischen Eheroman⁶⁶, der soziale Verhältnisse abbildet, aber auch der gegenteiligen Behauptung, die an den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* Jean Pauls weltvernichtende poetische Kraft am Walten sieht⁶⁷, vertrete ich die Auffassung, daß die dargestellte Ehegeschichte zur Konstitution eines Autorkonzepts genutzt wird⁶⁸. Die Ehegeschichte wird somit weder realistisch nachgebildet, da sie Teil poetologischer Konstruktion ist, noch verliert sie sich hinter einer idealistischen Verklärung, da sie materielle Grundlage eines poetologischen Konzepts ist⁶⁹.

Während die *Blumen-, Frucht und Dornenstücke* eher unbehelligt von großen literaturtheoretischen Diskussionen blieben - was nicht zuletzt daran liegt, daß, wenn Jean Paul über-

⁶³ Vgl. hierzu: Wolfgang Günther, Jean Pauls Siebenkäs, Diss.Schr. Frankfurt/M., 1955; Hans Dahler, Jean Pauls Siebenkäs, Bern, 1962; Herbert Gamper, Jean Pauls Siebenkäs, Diss.Schr., Zürich, 1967 und Hans Georg Pott, Neue Theorie des Romans, München, 1990, S.95-162.

⁶⁴ Vgl. hierzu neben der bereits erwähnten Arbeit von Jochen Golz (ders., Alltag und Öffentlichkeit...) Gerhard Schulz, Jean Pauls Siebenkäs, in: Aspekte der Goethezeit, hg. v. Stanley Comgold u.a., Göttingen, 1977, S. 215-239; Dennis F. Mahoney, A Schützenkönig for Kuhschnappel, in: Verantwortung und Utopie, hg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen, 1988, S.310-318.

⁶⁵ Vgl. hierzu Gisela Lindemann, Fantaisie und Phantasie, in: Text und Kritik, Sonderband Jean Paul, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, ³1983, S.65-76.

⁶⁶ Insbesondere vertreten von Golz, Alltag und Öffentlichkeit... , Die realistischen Momente im Sinne einer zeitgeschichtlichen Kritik sind keinesfalls zu bestreiten und gerade in Bezug auf die in der folgenden Anmerkung ausgeführten idealistischen Konzepte hervorzuheben.

⁶⁷ Vgl. hierzu Wolfdietrich Rasch, Die Erzählweise Jean Pauls, in: Interpretationen, Bd.3, hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt/M., Hamburg, 1966, S.82-117 und Bernhard Böschenstein, Leibgeber und die Metapher der Hülle, in: Text und Kritik Sonderband Jean Paul, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, ³1983, S.59-64. Auch hier zielt die Kritik nicht auf die Ergebnisse einer textimmanent gewonnenen Stilanalyse, sondern auf die unzulässige weltanschauliche Verallgemeinerung dieser poetologischen Erkenntnisse.

⁶⁸ Leider stand mir die Arbeit von Elsbeth Dangel-Pelloquin (dies., Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg/Br., 1999 zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*, S.169-318) auf Grund des Erscheinungsjahres erst in der Schlußphase der Abfassung meiner Dissertation zur Verfügung. Um so erfreulicher ist jedoch, daß Dangel-Pelloquins und meine Arbeiten in Bezug auf die Konstellation von Autorfigur und Ehegeschichten zu ähnlichen Ergebnissen kommen. Dies trifft insbesondere auf das Verhältnis von erzähltem Held, der an Lenette scheitert, und der sich als Frauenbildner exponierenden Autorfigur Jean Paul zu. Meine vollste Zustimmung gilt zudem der Kritik Dangel-Pelloquins an Gerhard Neumanns Aufsatz (ders., Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der Letzten Dinge im *Siebenkäs*, in: Das Ende, hg.v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München, 1996, S.476-494). Im Gegensatz zu Neumann, der in der bereits am Anfang beendeten Ehegeschichte die Voraussetzung der Konstitution eines Autorsubjekts sieht, das sich selbst schreibt, beharrt Dangel-Pelloquin (S.317, Anm.51) gerade auf der Bedeutung der Ehegeschichte für den Text. Jenseits eines Sich-Selbst-Schreibens und des Wegschreibens des Eheromans verweist die Ehegeschichte auf die im Dialog der Geschlechter herauskristallisierte Autorposition. Damit hält Dangel-Pelloquin für meine Begriffe zu zurückhaltend dem teleologischen Konzept Neumanns die Dialogizität und die immer wieder auf Grund der Ehegeschichte virulente Gefährdung der sich konstituierenden Autorposition entgegen.

⁶⁹ Auf diesen Zusammenhang der Selbstkonstitution der Autorfigur verweist nur, allerdings mit Bezug auf Leibgeber, Jochen Hörisch, Sprach-, Wunsch- und Jungesellenmaschine bei Jean Paul und Kafka, in : Euphorion, 53.1979, S.151-168.

haupt zur Diskussion steht, immer der ganze Jean Paul⁷⁰ besprochen wird - sind *Die Wahlverwandtschaften* seit den achtziger Jahren⁷¹ hart umkämpftes Terrain diskursanalytisch⁷² und poststrukturalistisch⁷³ geschulter Interpreten und Vertretern einer moderaten Hermeneutik⁷⁴. Diese Arbeit sieht sich mit Bezug auf Foucault, Kittler und Bachtin in der diskursanalytischen Tradition, auf die ich im Laufe der Analyse noch eingehen werde. Da ich bestimmte Segmente der Romantexte parallel vergleiche, werde ich nicht ein weiteres Mal den Beweis der ausgeklügelten Komposition der *Wahlverwandtschaften* antreten und auch nur am Rande auf das erneut aufgegriffene Verhältnis von *Wahlverwandtschaften* und Goethes Romantikrezeption⁷⁵ diskutieren. Der in diesem Zusammenhang thematisch vermittelnde Begriff der „Liebe“ ist bereits mit Kittler im Kontext des gesellschaftlichen Codes, der den poetischen bestimmt, geklärt.

Meine Grundthese in Bezug auf die beiden Texte ist, daß die dargestellte Ehe in Jean Pauls humoristischem Roman *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* den Autor im Text produziert, den Kittler als Autor der Literatur um 1800 ausgegeben wird, während als Gegenbild Goethes Text das Geheimnis der Autorschaft an den Eheort bindet, wo einzig ein Blick auf Kunst möglich wird. Beide Texte produzieren und hintertreiben in ihrer stilistischen Eigenart die Arbeit der halluzinatorischen Wunsch- und Bildmaschine „Literatur“.

Genauso verdanken sich aber die in ihnen zum Tragen kommenden abstrakten Autorpositionen, die letztendlich ausschlaggebend für das jeweilige Romanmodell des humoristi-

⁷⁰ An dem laxen Umgang mit Jean-Paul-Zitaten ist auch der Autor der *Aufschreibesysteme*, Friedrich A. Kittler, als äußerst genügsamer Jean-Paul-Leser auszumachen. Am Ende meiner Arbeit werde ich noch darauf eingehen, ob dies eventuell mit der Verdrängung eines unliebsamen Konkurrenten zu tun hat, der, wenn auch poetisch und bisweilen „weltflüchtig“, die Strukturen des Aufschreibesystems um 1800 vor Kittler ausgeplaudert hat.

⁷¹ Vgl. zur Forschungslage vor 1980 die Aufsatzsammlung von Ewald Rösch (Hg.), *Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*, Darmstadt, 1975 und die bereits erwähnte Monographie von Werner Schwan, *Goethes Wahlverwandtschaften...*

⁷² Vgl. hierzu den von Norbert Bolz herausgegebenen Sammelband *Norbert Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften*, Hildesheim, 1981.

⁷³ Vgl. hierzu Susanne Konrad, *Goethes „Wahlverwandtschaften“ und das Dilemma des Logozentrismus*, Heidelberg, 1995 sowie Martin Stingelin, *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften im Spiegel des Poststrukturalismus*, in: *Poststrukturalismus*, hg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar, 1997, S.399-411.

⁷⁴ Vgl. hierzu Bernhard Buschendorf, *Goethes mythische Denkform*, Frankfurt/M., 1986. Eine zwischen traditioneller Germanistik und poststrukturalistischen Modellen der Intertextualität vermittelnde Position, die sich von diskursanalytischen Modellen, denen sie eine unzulässige Reduktion der Lesarten des Textes auf eine Möglichkeit vorwirft, abgrenzt, nimmt Waltraud Wiethölter, *Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (künftig DVjS)*, 56.1982, S.1-64 ein.

⁷⁵ Vgl. hierzu Beda Allemann, *Goethes Wahlverwandtschaften als Transzendentalroman*, in: *Studien zur Goethezeit*, hg. v. Hans-Joachim Mähl und Eberhard Mannack, Heidelberg, 1981, S.9-32; William L. Lillyman, *Monasticism, Tableau vivant and Romanticism*, in: *Journal of English and German Philology*, 81.1982, S.347-366 und Gabrielle Bersier, *Goethes Rätselparodie der Romantik*, Tübingen, 1997.

schen Romans und des Kunstromans sind, der Ehegeschichte, die als formale Vorgabe „Geschichte“ nicht auf die Darstellung von Ehevorstellungen verweist. Im Gegensatz zu Kittlers Modell von Autorschaft, das auf die Grundlage des Literatursystems und die vermittelnde Funktion von Literatur eingeht, ist der Autor meiner Überlegungen zunächst als formale abstrakte Größe zu fassen, die im Sinne der Erzähltextanalyse von Kahrmann/Reiß/Schluchter⁷⁶ den Romantext nicht zuletzt über die Erzählfigur als „abstrakter Autor“ strukturiert: „Die Bedingungen für das Vorhandensein, die Merkmale und Aktivitäten der Instanz fiktiver Erzähler (S2) liegen bei der Instanz abstrakter Autor (S3). Sie repräsentiert, produktionsseitig gesehen, die Summe der Entscheidungen, die der reale Autor (S4) beim Verfassen eines Textes getroffen hat und die diesen Text in der Form, in der er vorliegt, bestimmen.“⁷⁷ Gegenüber der Frage nach dem bewußten Kalkül des Autors, die die Erzähltextanalyse stellt, geht es jedoch hier darum, die textuellen Befunde in Kittlers nicht bewußtes Strukturmodell des Aufschreibesystems um 1800 einzubetten.

Diesem Verhältnis von Autorschaft und Ehegeschichte als Teil des Romantextes werde ich im ersten textanalytischen Teil (Kapitel 2) der vorliegenden Arbeit nachgehen. Da keine monographische Abhandlung zu den beiden Romanen geplant ist, sondern eine Gegenüberstellung, die nicht in der Wiederkehr des Gleichen, sondern in der Differenz die signifikante Beziehung zweier fiktiver Ehegeschichten um 1800 sieht, werden in diesem ersten Teil wie im folgenden die Romane in einer Parallelektüre gegenübergestellt. Hierbei bespreche ich zunächst die *Blumen-, Frucht und Dornenstücke*. Diese Anordnung verbindet sich auf inhaltlicher Ebene mit der These, daß es gerade der Jean Paulschen Konstruktion von Autorschaft und seines Romanmodells bedurfte, um das bei Goethe virulente Geheimnis und Rätsel zu ermöglichen.

Nachdem ich im ersten Teil das fundamentale Verhältnis von Autorschaft und dargestellter Ehegeschichte als Teil des Romantextes geklärt habe, werde ich im zweiten Teil (Kapitel 3) darauf eingehen, wie die beiden Romane die Ehe konstruieren. Da für beide Romane zunächst in der vermeintlichen Liebesheirat weder besitzrechtliche noch genealogische Ansprüche Bedeutung haben, gilt zu klären, wie Liebe als vorhandene und enttäuschte im Roman symbolisch die beiden Ehen verbindet und trennt.

Die formale Bedeutung der Ehegeschichte unterscheidet sich von der Darstellung bestimmter am Text zu belegender Ehevorstellungen darin, daß die Zweierbeziehung sowohl der alten wie der erwünschten neuen Gemeinschaft jenseits der gesetzlichen Ordnung eines gemeinsamen, der Liebesbeziehung inhärenten Zeichens bedarf. Auch hier wird zu

⁷⁶ Cordula Kahrmann, Gunter Reiß, Manfred Schluchter, *Erzähltextanalyse*, Königstein/Ts., 1986.

zeigen sein, daß das, was in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* noch als verschlüsselte Botschaft der Ehefrau im Sinne liebevoller aber auch ästhetischer Wünsche mit dem Blumenbouquet übermittelt wird, in den *Wahlverwandtschaften* seine abstrakte Zeichenhaftigkeit verliert, indem mit Otilie auf der Figurenebene etwas zum symbolischen Zeichen wird, das allein der abstrakte Autor zu entschlüsseln vermag, während das dargestellte Romanpersonal vor Rätsel gestellt wird.

Bevor ich im abschließenden dritten Hauptteil (Kapitel 4) auf die räumlichen und zeitlichen Vorgaben der Ehegeschichten eingehe, stelle ich in einem Exkurs, ergänzend zur personellen Vorgabe der Zweierkonstellation, die gerade noch nicht Familie ist, die Frage nach dem Verhältnis von Gesetzestext und „rettenden“ Schriftstücken. Beide Romane besitzen mit den Figuren Stiefel und Mittler Personifikationen von Ehegesetzen, die wiederum in beiden Romanen ungewollt die ehelichen Katastrophen befördern. Den verkündeten Gesetzen treten in Form des Briefes von Leibgeber und der Novelle rettende Entwürfe gegenüber, die den Gesetzestext auflösen. Das Medium Literatur reflektiert über den „Brief“ und die „Novelle“ als literarische Formen im Kontext der Ehegeschichte seine Medialität. Danach werde ich im dritten Hauptteil unter dem Blickwinkel der räumlichen und zeitlichen Vorgabe, auf die die Ehemetapher der Gemeinschaft von „Bett und Tisch“ sowie der Ewigkeitsanspruch im Eheversprechen „bis daß der Tod euch scheidet“ verweisen, die Spuren der ehelichen Räume verfolgen. Auch hier ist zunächst die eheliche rechtmäßige Gemeinschaft zu betrachten: Lenette und Siebenkäs und Eduard und Charlotte. Ergänzt wird dies durch die Untersuchung, wie das „bis daß der Tod euch scheidet“ in beiden Romanen durchgeführt wird. Dies führt in beiden Romanen zur Konstruktion möglicher neuer Ehen: in der weltlichen Variante von Natalie und Siebenkäs sowie in der himmlischen von Eduard und Otilie.

Abschließend lege ich zusammenfassend dar, wie Autorschaft und Ehe um 1800 in zwei Romanen eine unauflösliche Beziehung eingehen, die sich nicht einer Wiedergabe von Ehevorstellungen verdankt, sondern der formalen Vorgabe der Ehegeschichte. Hierin liegt auch das kritische Potential beider Romane, die im Verhältnis von satirischer Destruktion und Geheimnis die Verstrickung von Literatur, Liebe, liebevoller Ehewelt und Autorschaft markieren und sich so als korrespondierende Formen der Bearbeitung von Ehegeschichten erweisen.

Maßgeblich für die Auswahl der einzelnen zu analysierenden Textsegmente ist, neben der diskursanalytisch, erzähltheoretisch ergänzten Fragestellung des ersten Hauptteils, die

⁷⁷ Ebd. S.93.

formale Bedeutung der legitimen Ehekonstellation Lenette und Siebenkäs sowie Eduard und Charlotte. Jenseits des katastrophalen Ausgangs der Ehegeschichten geht es zunächst darum, wie in den Romanen die Ehe konstruiert wird und wie die Ehe als formale Größe die räumlich- zeitliche Struktur der Romane in Bezug auf die Ehepartner bestimmt. Ein solches Vorgehen, das die Ergebnisse in einer Parallelektüre gegenüberstellt, führt zwangsläufig zum Ausschluß der ehelichen Gegenwelt und damit großer Teile der Romane. Da jedoch die zentrale Frage dieser Arbeit die Frage nach dem Verhältnis von Autorschaft und Ehe sowie der poetischen Konstruktion von Ehe im Rahmen zweier Romane, die das Scheitern mit Blick auf neue mögliche Ehen zum Thema haben, ist, ist dieses Vorgehen gerechtfertigt. Es führt dazu, daß die Bereiche und Figurenkonstellationen Leibgeber/Siebenkäs nur am Rande erwähnt werden. Auch der eheliche Fluchtraum Bayreuth und die Abenteuer Siebenkäs' in der Fantaisie, die mit Mühe⁷⁸ in Parallele zum Wiedersehen Eduards und Otilie gesehen werden könnten, sind nur insofern interessant, wie sie auf die am Ende in Aussicht gestellte neue Verbindung abzielen. Für die *Wahlverwandtschaften* werden weite Passagen insbesondere des zweiten Teils unberücksichtigt gelassen, da mit der Abwesenheit Eduards sich die eheliche Konstellation aufgelöst hat. Vermittelnd bleibt hierbei jedoch die Figur der Otilie.

Im Gegensatz zu Kittlers systematischer Herleitung der „Mutter“stimme aus der Schrift werde ich an einem close reading-Verfahren festhalten, das jenseits der Mutterstimme nicht nur Tiefsinn als Autorsinn anlegt, sondern, durchaus syntagmatischen und paradigmatischen Vorgaben gehorchend, Sinnkonstruktion als rhetorischen Effekt offenbart. Die einzelnen analysierten Textpassagen ergeben sich aus den Themenschwerpunkten der Kapitel.

Da es sich, ob es Kittler wahrhaben will oder nicht, bei der Mutterstimme als Grundlage der medialen Speicherleistungen von Literatur um ein gesellschaftliches Imaginäres handelt, das sich der Vorstellung oder sozialen Realität einer liebenden Stimme im kleinfamiliären Begehrensmodell verdankt, werde ich beim close reading besonders auf die rhetorische Konstruktion und Reproduktion von Vorstellungsbildern eingehen. Wenn ich in diesem Zusammenhang von emblematischen Strukturen spreche, bezeichnet dies im Allgemeinen die Darstellung komplexer Figurenkonstellationen, die unter ein Motto gestellt wer-

⁷⁸ Die strukturelle Bedeutung von Natalie und Otilie ist in beiden Romanen wie ich in Kapitel 3 ausführen werde völlig unterschiedlich. Während Otilie Eduard nur hier unter Aufsicht des Sternenhimmels jenseits einer bildhaften Konfiguration gegenübertritt und beide zum einzigen Mal freie Küsse wechseln, ist Natalie in der Fantaisieszene ein höchst artifizielles Produkt, das jenseits freier leidenschaftlicher Küsse Abschiedsküsse verteilt. Auf eine solche Braut trifft Siebenkäs dann auch in der eheverheißenden Schlußsequenz des Dornenstücks. Eduard hingegen bleibt allein die Tote in der Kapelle in ihrer ästhetischen Aufbereitung. Hier erst treffen sich Natalie und Otilie wieder.

den und am Ende eine interpretierende Inschrift erhalten. Solche aussagekräftigen Figurenbilder, die den Kern der emblematischen Struktur bilden, bezeichne ich in Anlehnung an Peter Szondis⁷⁹ Ausführungen zum bürgerlichen Trauerspiel als Tableau.

Die mythischen Kräfte, die unerklärbar aus der Lebensgemeinschaft hervorgehen, sind dabei keine ahistorischen Realitäten, sondern Produkt eines sich auf Liebe begründenden Ehediskurses, der, wor-auf Kittler verweist, wenn er das kleinfamiliäre Begehrensmodell und die klassische romantische Dichtung „verschaltet“, fiktives Produkt von Autorschaft im Aufschreibesystem um 1800 ist. Gegenüber einer romantischen Sehnsucht oder klassischen Bildern von Urmüttern, die eine Wahrheit der Dichtung ins Unendliche medialer Sinnlichkeit aufschieben, ist die Ehe in den vorliegenden Romanen für die Literatur um 1800 einmaliger formgebender Darstellungsgegenstand einer höheren Wahrheit. Sie entfaltet ihre destruktiven Kräfte, die Männer daran hindert, Autoren zu werden, und Frauen liebende Mütter. Jenseits eines solchen diskursanalytischen Anspruchs ist jedoch mit Bachtin danach zu fragen, wo der Roman, dessen Gegenstand zunächst Worte sind, die Organisation von Sinn offenlegt.

⁷⁹ Peter Szondi, Tableau und coup de théâtre, in: Erforschung der deutschen Aufklärung, hg. v. P. Pütz, Königstein/Ts., 1980, S.192-207.

2 Der Textautor und die Ehegeschichte

Beide Romane zeichnen sich durch ein besonderes Verhältnis von fiktiver Erzählfigur und einer wie auch immer intendierten Funktionalisierung dieses fiktiven Erzählers im Rahmen des Romankonzepts eines abstrakten Autors aus. Während bei Jean Paul die Trennung von Erzähler und der Fiktion des schreibenden realen Autors unmöglich gemacht ist, ist der vermeintlich auktoriale Erzähler bei Goethe offensichtlich Teil einer ihn bestimmenden Romankonzeption. Wie nun der Autor sowohl als erzähltheoretische Größe als auch in Hinblick auf Kittlers Theorie der Autorschaft in den Texten entsteht, werde ich im folgenden analysieren.

2.1 Das Konkurrenzmodell

Die eigentliche Romanhandlung der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*, das *Dornenstück*, beginnt ohne die Vorgeschichte der Ehe. Es ist der Hochzeitstag, an dem der Leser auf die Protagonisten trifft. Die Brautwerbung fehlt. Sie ist, zumindest andeutungsweise, in einem anderen Textteil, der Vorrede des Jean Paul Friedrich Richter, zu finden.

Die Vorrede ist gerade in letzter Zeit durch die Aufsätze von Elvira Steppacher⁸⁰ und Elsbeth Dangel-Pelloquin⁸¹ wieder in den Vordergrund gerückt. Jenseits der unterschiedlichen Erkenntnisinteressen⁸² heben beide Aufsätze die integrative Funktion der Vorrede für den ganzen Roman hervor. Auch ich werde diesem Ansatz folgen, verlagere jedoch den Schwerpunkt der Untersuchung auf die Konstitution einer Autorfigur, die einen Ich-Erzähler auftreten läßt und die Vorrede mit dem Namen des realen Autors unterschreibt. Im Gegensatz zu Steppachers und Dangel-Pelloquins Analyseschwerpunkten⁸³ steht aber die Fiktionalisierung der Autorfigur im Zentrum meiner Ausführungen.

⁸⁰ Elvira Steppacher, Rednerpein und Mordgelüst. Neues zur Vorrede des Siebenkäs, in: *Critica Poeticae*, hg. v. Andraes Gößling, Stefan Nienhaus, Würzburg, 1992, S.159-170.

⁸¹ Elsbeth Dangel-Pelloquin, „Ein vornehmer Herr schreibt mich auf“. Autor und Held als Frauenbildner in Jean Pauls Siebenkäs, in: *Autorschaft*, hg. v. Ina Schabert, Barbara Schaff, Berlin, 1994, S.87-104.

⁸² Dangel-Pelloquin sieht in Anlehnung an Friedrich Kittlers „Aufschreibesysteme“ in der Figurenkonstellation Kaufmann/Vater-Tochter-Autor/Jean Paul die geschlechtsspezifische Konstellation des gesamten Romans präfiguriert. Sie stellt allerdings auch heraus, daß diese ideale Konstellation im Widerspruch zur im *Dornenstück* realisierten Konstellation Siebenkäs-Natalie-Lenette steht. Steppachers Ansatz hingegen orientiert sich an der ästhetischen Funktion der Vorrede, die sich ihrer Meinung nach den idealen Leser schafft und so im Widerspruch zum Scheitern am Alltäglichen im Werk steht. Ihr geht es dabei um die Revision der These von Ehrenzeller [Hans Ehrenzeller, *Studien zur Romanvorrede*, Bern, 1955.], der für Jean Pauls Vorreden die Unabhängigkeit vom jeweiligen Werk konstatiert.

⁸³ Die Differenz beider Ansätze jenseits ihrer theoretischen Konzepte liegt darin, daß Steppacher im geschaffenen Leseideal das in der Vorrede erwähnte Kunstpublikum wiederfindet, während Dangel-Pelloquin in der Figur der Johanna Pauline das weibliche Lesepublikum als Ideal männlicher Phantasie dargestellt sieht. Ein Mangel beider Ansätze be-

Die Vorrede

In der Vorrede schildert der Ich-Erzähler, der später mit Jean Paul Friedrich Richter die Vorrede unterschreibt, den Besuch bei dem Kaufmann Oehrmann und die Absicht, dessen Tochter seinen bereits erschienenen Roman *Hesperus* und später die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* vorzulesen. Sein Ziel hierbei ist, zunächst den Vater durch verschiedene Diskurse einzuschläfern, um sich dann gemeinsam mit der Tochter am Buch zu erfreuen.

Die Personenkonstellation der dargestellten Szene ist die einer klassischen Liebesszene, wobei der Liebhaber auf den Tugendhüter (Vater) trifft und diesen beseitigen möchte, um zu seiner Geliebten zu gelangen. Die keusche Variante der Verführung oder Brautwerbung ist dadurch gesichert, daß sowohl der Vatermord als auch die Beglückung der Geliebten über das Buch des Autors geschehen soll. Über diese erotisierte Dreiecksbeziehung mit Buch wird zugleich auch das Verhältnis von Literatur, Autor und Markt thematisiert.

Der Kaufmann wird als Prototyp des „Kaufpublikums“ vorgestellt, das als „Der Leib“ aus

Geschäftsgelehrten und Geschäftsmännern besteht, dieses wahre deutsche Reichscorpus callosum⁸⁴ braucht und kauft die größten und korpulentesten (körperhaftesten) Werke und behandelt sie wie die Weiber die Kochbücher, es schlägt sie nach, um darnach zu arbeiten. (H., 16)⁸⁵

Seine Tochter Johanna Pauline bildet das „Lesepublikum“⁸⁶. Das „Lesepublikum“, „die Seele“, besteht aus:

Mädchen, Jünglingen und Müßigen [...] es lieset uns alle doch und überschlägt gern dunkle Blätter, worin bloß räsoniert und geschwätzt wird, und hält sich wie ein ehrlicher Richter und Geschichtsforscher an Fakta. (H., 17)

Als dritte Kategorie der Leserschaft wird das „Kunstpublikum“, der „Geist“ eingeführt. Es sind „die wenigen, die nicht nur für alle Nationen und alle Arten des Geschmacks Ge-

steht darin, daß gerade auf Grund der Fiktionalisierung der eigenen Person durch den später mit Jean Paul Friedrich Richter unterzeichnenden Autor der vermeintliche Darstellungsgegenstand zunächst in der Autorfigur zu suchen ist.

⁸⁴ Das „corpus callosum“ verbindet die beiden Gehirnhälften (Vgl. auch Pauler, S.38). Die von Klaus Pauler herausgegebene Ausgabe (Jean Paul, Siebenkäs, hg.v. Klaus Pauler...) bietet neben vielen philologischen Vorzügen auch zeitgenössische Erklärungen der von Jean Paul metaphorisch benutzten Fachbegriffe.

⁸⁵ Hier und im folgenden zitiere ich die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* nach: Jean Paul, Sämtliche Werke, Abteilung I, Band 2, München, 4. korrigierte Auflage 1987 unter Angabe von (H., Seitenzahl). Da ich als Textgrundlage die erste Auflage der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* benutze und die Werkausgabe die später überarbeitete zweite Auflage abdruckt, verweise ich bei eventuellen Differenzen im Wortlaut der Zitate auf die im Anhang der Werkausgabe abgedruckten Varianten, die den Wortlaut der ersten Auflage wiedergeben. Wo die Varianten, die nicht alle Abweichungen verzeichnen, unzureichend sind, füge ich zusätzlich die betreffende Stelle aus der Paulerausgabe in Klammern unter Angabe von Pauler und Seitenzahl an.

⁸⁶ Dies stellt sich aber erst heraus, nachdem der Ich-Erzähler ihr erfolgreich vorgelesen hat. Vgl. dazu auch die Analyse der Textstelle.

schmack haben, sondern auch für höhere, gleichsam kosmopolitische Schönheiten“(H.,17). Diese wahren Kunstkenner kommen vorgeblich für den Autor wenig in Betracht, „weil sie ihn nicht lesen“(ebd.)⁸⁷.

Der Unterzeichner der Vorrede trifft somit auf eine Vater-Tochterbeziehung⁸⁸, von der er als Autor doppelt abhängig ist. Doppelt abhängig bedeutet, daß der Autor auf den Erfolg beim „Lesepublikum“ angewiesen ist, um durch das „Kaufpublikum“ finanziert zu werden. Diesem Zwang des sich etablierenden Literaturmarktes setzt der Verfasser das „Kunstpublikum“ entgegen⁸⁹. Die finanzielle Abhängigkeit vom Kaufmann/Vater wird dabei zur Maske: „Ich wollte nämlich den Hesperus oder den Kuhschnappler Siebenkäs dem Gericht- und Handelsherrn Jakob Oehrmann ordentlich zueignen: das war die Maske“(H.,17), hinter der er durch Schmeichelei sein wahres Gesicht, die Autorschaft für die Tochter, verbirgt: „daß ich bloß der Tochter wegen kam und blieb.“(H.,19)

Die Tochter als Leserin und Namensbase ist das Ziel und der Adressat der poetischen Mission des Autors, während der Kaufmann und Vater als der dieser Mission hinderliche Teil überwunden werden muß:

Als das Tischtuch weggezogen wurde, sah ich, es sei Zeit, den Fuß auf die Wiege zu setzen [...] sonst fing ich bloß [...] mit Krieg und Kriegsgeschrei an - trat dann mit dem Naturrecht ein [...] so lange, bis er kraftlos umfiel.... Dann kam Friede, dann machten ich und die Tochter den Sternen und Blumen draußen die Fenster auf, und der ar-

⁸⁷Steppachers Vorredeninterpretation (Steppacher, Rednerpein...) stellt die Appellfunktion an das Kunstpublikum in den Mittelpunkt. Ihr ist darin zuzustimmen, da die Ausführungen gemäß der rhetorischen Tradition auf den Bescheidenheitstopos rekurren und der Roman *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* am Ende der Vorrede im Gegensatz zur Autorintention für das Lesepublikum Johanna Pauline vollständig vorgelegt wird. Allerdings verkennt eine solche Beschränkung der Vorrede auf ihre ästhetische Funktion die weitaus interessantere ästhetische Funktion dieser Vorrede bei Jean Paul, in der sich über den Ich-Erzähler der fiktive Autor selbst konstituiert. Das „Kunstpublikum“ wird so zum Teil einer gewünschten Autoridentität, die sich als solche strukturierend für den Roman zu erweisen hat, wenn von formal-ästhetischer Bindung der Vorrede an den Roman gesprochen werden kann.

⁸⁸Pauline ist mutterlos.

⁸⁹Die Funktion des „Kunstpublikums“ als Fiktion, die hinter dem Bescheidenheitstopos verschwindet und zur textuellen Leerstelle wird, während „Kauf- und Lesepublikum“ in der Vater-Tochter-Autorbeziehung thematisiert werden, unterschätzt Dangel-Pelloquin, wenn sie den Text der Vorrede auf die Produktion der idealen gewünschten Leserin beschränkt. Gerade die Fiktion eines solchen Publikums des „Geistes“ schützt den Autor als Kunstproduzenten vor der materiellen Bedrängnis und der Erniedrigung durch den Markt. Die Logik der Gesellschaft um 1800 sowie die des Kunstmarktes etablieren neben den männlich konnotierten Vertretern des Marktes und der Kunst die Frau als zu kontrollierende Leserin (vgl. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt/M., 1979). Genauso figuriert sie auch in der Vorrede als Johanna Pauline. Die literarische Problematik einer solchen Frauenfigur ist dabei keineswegs das Stereotyp der imaginierten Weiblichkeit, sondern das Problem der Autorschaft. Das im Text ausgedrückte Verhältnis des fiktiven Jean Paul zu seiner Johanna Pauline führt zur Reproduktion eines sozial legitimierten Diskurses über die Frau. Das Zugeständnis der Marktfunktion der Frau gibt ihr eine bedeutende materielle Rolle, während das Ideal „Geist“ und „Kunstpublikum“ sie und die Bedeutung des Marktes erniedrigt. In diesem Spannungsfeld hat sich die fiktive Autorfigur als Gegenstand der Darstellung zu bewähren. „Autor“intention ist hier keinesfalls die gewünschte Leserin - letztendlich wird sie über das Frauenstereotyp als völlig beherrscht dargestellt -, sondern ihr körperliches Verschwinden, das sich auch prompt beim zweiten Besuch und dem Versuch, die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* vorzulesen, einstellt. Pauline wird nicht mehr als in der Lesesituation gegenwärtig erwähnt, der Roman, entgegen der Vorleseintention für die Leserin Pauline, dem Leser mit allen Digressionen vorgelegt. Interessant ist also, wie und warum die Vorrede das Frauenstereotyp konstruiert, und wie sich die fiktive Autorfigur dazu verhält.

men darben den Seele wurde von mir die schönste poetische Blumenflora vorge-
setzt...
Das war sonst der Gang.(H.,21)

Es folgt die Darstellung dieser sich anscheinend wiederholenden Prozedur an dem ge-
schilderten Besuchstag.

Der unterzeichnende, erzählende und erzählte Jean Paul Friedrich Richter trifft auf die mit
„Wäschkorb“ und „Letternkästchen“ ausgestattete Johanna Pauline (H.,21,22). Sie fordert
ihn durch die Lettern des Setzkastens, die eigentlich dazu bestimmt sind, die Namen der
Brüder in deren Hemden zu drucken, auf, zu „erzählen“. Dieser Schreibfehler wird sofort
korrigierend vom Ich-Erzähler zu „erzählen“ umgeschrieben: „Die gute Pauline, [...] legte
mir langsam [...] erzählen, d.h. ich sollte dieser guten Hemd-Setzerin die Hundposttage
heute erzählen.“(H.,23)

Ihre Schreibweise folgt der zuvor erwähnten Klopstocks „nichts zu schreiben, als was man
hört“(H.,21), indem sie nur das schreibt, was sie in ihrer Umgebung hört. Das bedeutet in
der Beziehung zum Kaufmann/Vater die symbolische Ordnung der Zahlen. Wie „erzählen“
die Umgebung Paulines als durch Zahlen geprägt entlarvt, so entlarvt „erzählen“ das ver-
bessernde „erzählen“ des erzählten Autors ebenso als verbessernde Stimme, die der Le-
serin eine richtige Schreibweise vorschreibt. Die Allegorie der Häuslichkeit in der Kombi-
nation von Wäschekorb und Hausfrau/Tochter findet eine Begrenzung in der Buchstaben-
schrift, die nicht nur die Hemden der Brüder benennt, sondern auch die symbolische Ord-
nung von Vater und Autor herausstellt.

Dieser Schreibfehler ist keineswegs unmotiviert. Kurz bevor es zu dieser den Erzählvor-
gang fordernden Ausführung kommt, fällt dem Kaufmann/Vater ein, daß die Stenzin die
„Hurengelübhr“ noch schuldig ist: „Pauline, erinnere mich morgen daran, die Stenzin ist die
Huren-Gelübhren noch schuldig“(H.,23). Dieser Gedanke verhindert nicht nur den Schlaf
des Kaufmanns, sondern veranlaßt kurz darauf Pauline/Tochter zum verschriftlichten Aus-
druck ihres Begehrens. Hierdurch wiederum bringt sie den Autor in die Position der Sten-
zin, der in diesem Fall seine Schuldigkeit, das Erzählen, an das „Leseublikum“ zu be-
zahlen hat.

Im marktgebundenen Erkennen der Autor-Leserbeziehung durch die semantische Ver-
schiebung von bezahlen zu erzählen wird sogleich die gewünschte Autoridentität durch die
Leserin verkannt. Die Umschreibung durch den Ich-Erzähler, der zugleich der unterzeich-
nende Autor der Vorrede ist, ist die autoritäre Antwort. Er versetzt sich so in die Position

des Pädagogen und macht dadurch wiederum Pauline/Tochter über den erklärten Bildungsmangel zum Objekt des männlichen pädagogischen Begehrens⁹⁰.

Bevor ich nun auf die Darstellung des folgenden gelingenden Leseaktes eingehe, bleibt festzuhalten, daß die über das Buch konstituierte Dreiecksbeziehung von Vater-Tochter-Autor nur in Bezug auf die Position des im Ich-Erzähler dargestellten fiktiven Autors Jean Paul Friedrich Richter unklar ist. Der Vater verkennt das Buch, während die Tochter, als Begehrende dargestellt, vom Autor seine Schuldigkeit verlangt und zugleich diszipliniert wird. Es ist nun darauf zu achten, wie der schreibende Autor die Blicke seines fiktiven Ichs ausrichtet. Die Position der Tochter als Frau ist dabei von vornherein durch die männliche symbolische Ordnung von Vater und Autor bestimmt. Diese Ordnung mußte aber zuvor in der Darstellung, beginnend bei den väterlichen Zahlen, über Erzählen und die Korrektur zum Erzählen, durch den Ich-Erzähler im Text erst hergestellt werden⁹¹.

Nachdem der Vater, der durch satirische Aggression eigentlich beseitigt werden soll, eingeschlafert worden ist⁹², kann endlich wieder bei geöffnetem Fenster der „darbenden Seele [...] die schönste poetische Bienenflora vorgesetzt“ (H.,21) werden. Charakteristisch für die Beschreibung ist die Ambivalenz von Aggression und herzensguter Milde, die schon in der Begnadigung des Vaters zum Schlaf, „Daran muß' er versterben - ich meine entschlafen....“ (H.,25), zum Ausdruck kommt.

Bevor sich allerdings die Blumenflora entfaltet, wird zunächst über den Parallelismus der Anapherkonstruktion „Dann-“ das Objekt der Darstellung von „Autor und Tochter“ (H.,25) über „unser“ zu „ich...ihr“ regressiv verschoben. Der gemeinsame Vorgenuß mündet in der einseitigen Erzählung des Ichs⁹³, während der ästhetische Genuß in himmlische Höhen

⁹⁰Ergebnis der pädagogischen Unterweisung soll, wie noch zu sehen sein wird, die „Herzensbildung“ sein.

⁹¹Dangel-Pelloquins einseitige Herleitung der in der Vorrede hergestellten erwünschten Vater-Tochterbeziehung zwischen Autor und Pauline beachtet nicht die marktabhängige Position der Tochter Pauline, die eine Umschreibung ihres Begehrens durch den Autor erfordert. In diesem Zusammenhang ist auch auf Helga Meise zu verweisen (Helga Meise, *Die Unschuld und die Schrift*, Frankfurt/M., 1992). Die Gefahr der Lesewut der Frauen und der Disziplinierung der Hände in der häuslichen Arbeit (Kapitel 4) stellt sie in direkten Kontext mit der Masturbationsdiskussion im ausgehenden 18. Jahrhundert. Die Gefahr der Verführung der Frau durch Literatur besteht in der Erfahrung des Körpers, der als solcher dem Tugendbegriff unterworfen jederzeit Ausdruck innerer Reinheit und somit dem Frauenideal der Schönheit entsprechend zu sein hat. Ein auf den eigenen Körper gerichtetes Verlangen, das zudem den männlichen Autor in die Position des Schuldners bringt, bedarf in diesem Zusammenhang natürlich der klärenden Worte und der folgenden Herzensbildung, um die Tochter in ihrer Schönheit zur Mutterrolle zu erziehen. Dieser Prozeß der Umschreibung ist jedoch bei Jean Paul nachvollziehbar, ebenso wie die für den männlichen Autor prekäre Situation, die die Fähigkeit Johanna Paulines zu schreiben für ihn bringt. Sie ist noch keinesfalls schriftlos, wie Dangel-Pelloquin mit Bezug auf Kittler, *Aufschreibesystem...*, ausführt. Allerdings unterliegt ihre Schrift schon der pädagogischen Kontrolle durch den männlichen Autor. Die Textstelle ist daher keineswegs eindeutig, sondern durch sprachliche Ambivalenz ausgezeichnet; eine Ambivalenz, die sich dem Aufschreibesystem um 1800 zeitweise entzieht und so die diskursive Ordnung des Systems herausstellt.

⁹²Bei den erwähnten Extrablättern des *Hesperus* handelt es sich um Satiren.

⁹³Schon Dangel-Pelloquin weist auf die Funktion der Frau als offenes Gefäß für die Dichterworte hin, Dangel-Pelloquin, *„Ein vornehmer Herr...“*, S.92.

steigt: „[...] tausend Glücksterne [...] Fest der süßen Brote“(H.,25). Den Ich-Erzähler adelt dabei sein himmlisches Erzählen und nicht etwa die fiktive Standeserhöhung, die er auch verschweigt: „Ich ließ nichts weg als [...] das letzte Kapitel des Hesperus, worin ich, [...] gefürstet werde.“(H.,25) Ort der Lust am Erzählen ist das „von Predigten“ belagerte weiche und fromme Herz(H.,25).

Die Gedankenstriche als Indikatoren der Aposiopese, die die gesamte Beschreibung begleiten, vergegenwärtigen die nachempfindende Stimme des Ich-Erzählers bei gleichzeitiger Empathieforderung. Diese Sprache der Empfindsamkeit⁹⁴ stilisiert das „ich erzähle“ zu herzensguter Milde. Silvia Bovenschen weist darauf hin⁹⁵, daß die Empfindsamkeit jene paradoxe Feminisierung der Literatur zur Folge hat, die den empfindsamen männlichen Autor zum Sprachrohr der mit Herz und Gefühl konnotierten imaginierten Weiblichkeit macht und gleichzeitig die Frauen vom Literaturbetrieb ausschließt. In dieser Position findet sich der empfindsamen Ich-Erzähler wieder, dessen Aufgabe die Herzensbildung der mutterlosen Pauline ist.

Wenn er also Pauline zu seiner Tochter macht, dann zunächst über die Position der Mutter, die er in der Fiktion als empfindsamer Autor sich zuschreibt⁹⁶: „dem belagerten ausgehungerten Herzen einen allmächtigen Entsatz zu schicken [...]“(H.,25). Diese Position wird jedoch sogleich, nachdem das Herz zum metaphorisch verdichteten Ziel des Erzählens des Autor-Ichs stilisiert wurde, in der aggressiven Tendenz potenter männlicher Befruchtungsmetaphorik sublimiert.

der verhüllten Seele eine Masche in den dicken Nonnenschleier größer zu reißen [...] das weiche, von einem langen Sehnen gepreßte [...] Herz [...] im Frühlingswehen der Dichtkunst auf und ab zu wiegen und ihm sanft durch einen feucht-warmen Lenz einen bessern Blumensamen aufzuschwellen [...](H.,25).

Allerdings bleibt der mütterliche Aspekt im „auf und abwiegen“ präsent. Kein Zweifel jedoch läßt der Ich-Erzähler an der fachmännischen Durchführung: „Um 1 Uhr war ich schon fertig[...]“(H.,25). Pauline kann nun als vollständig befriedigtes, imaginiertes „Lesepublikum“ als solches benannt werden: „Ist der Vater das Kauf-, so ist die Tochter das Lese-Publikum,[...](H.,26).

⁹⁴Vgl. zur Empfindsamkeit Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*. Bd.1. Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart, 1974.

⁹⁵Bovenschen, *Imaginierte Weiblichkeit...*, S.160-163; 188ff. Der Bereich des Gefühls wird als komplementäre Ergänzung des männlichen Charakters aufgenommen, während im Frauenbild das Gefühl zur natürlichen Bestimmung mythologisiert wird und die Frau gleichzeitig von der männlichen Domäne des Verstandes ausgeschlossen bleibt. Die Erklärung des Paradoxon findet sich dann bei Kittler, *Aufschreibesysteme...*

⁹⁶Die Namensbase personifiziert so die Aufgabe der Herzensbildung. Im Gelingen weist der Autor die Welt der weiblichen Gefühle als komplementäre Ergänzung seines männlichen Charakters aus. Der Autor übernimmt somit vorbildhaft die für die Tochter erwünschte Mutterrolle. Dies wiederum verweist auf die genuine Position des Hausvaters, dessen Erziehung Offenbarung der Mutterrolle für die Tochter ist.

Die Darstellung des Leseaktes zerfällt also in die Schilderung empfindsamer Herzenserhebung und die Destruktion des hohen Herzens, das zum Lustobjekt erniedrigt wird. Die Bewegung, die die Autorfigur in der Vorrede vollführt, ist gekennzeichnet durch die Beherrschung der Tochter. Ihre Gefährlichkeit als Teil des literarischen Marktes wird durch die Mutterrolle sowie in der potenten männlichen Befruchtungsphantasie fiktiv gebannt. Dennoch ist sie in der Vorrede präsent, denn ihr begehrendes „erzählen“ muß, weil es bedrohlich ist, ins körperlose Begehren des Erzählens verschoben werden. Die Vorrede imaginiert in dieser Verschiebung eine Autorfigur, deren Herrschaft über das weibliche Publikum gesichert ist und deren Blicke sich so auf das männliche Kunstpublikum richten können. Einer glücklichen Ehe mit einer im Erzählen beherrschten und als Mutter erzogenen Frau/Tochter scheint also nichts entgegenzustehen. Das Tableau der Lesefreuden von Autor und Tochter unter den geschlossenen Augen des Vaters dramatisiert und entwickelt in der Darstellung eine ideale voreheliche Personenkonstellation als Produkt des männlichen Autorblickes.

Etwas anders verläuft die geschilderte Ehe von Siebenkäs und Lenette auf der Ebene der dargestellten Welt⁹⁷.

Nach der Hochzeit

Den ersten großen gemeinsamen Auftritt hat das frisch vermählte Ehepaar Siebenkäs/Lenette am Ende des ersten Kapitels⁹⁸, das Jean Paul wie auch die folgenden in der ersten Auflage *Manipel*⁹⁹ nennt. Nachdem die letzten Gäste¹⁰⁰ gegangen sind, sitzt das Brautpaar „Hand in Hand [...] zum ersten Mal allein im **Finstern** nebeneinander“ (H., 48; Hervorhebung von mir). Der Erzähler, den ich, da er sich ständig als Textautor selbst thematisiert, auch Autor-Ich¹⁰¹ nennen werde, eröffnet die Beschreibung dieser „schönen

⁹⁷In der ersten Auflage der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*, die als Grundlage meiner Analyse dient, folgen auf die Vorrede die beiden Blumenstücke. Diese werde ich in Kapitel 4.1 der Arbeit behandeln.

⁹⁸Die Darstellung der Hochzeit und des anschließenden Festmahls ist durch den Ausschluß der Frau aus dem Bereich der Festräumlichkeiten gekennzeichnet. Darauf und auf die karnevalistische Funktion dieser ehelichen Festräume werde ich in Kapitel 4.1 der Arbeit eingehen.

⁹⁹„Manipel“ bezeichnet als Megenmaß eine Handvoll oder ein Bündel und außerdem eine Truppenabteilung in der römischen Armee (vgl. Pauler, S.70).

¹⁰⁰Mit der Rückkunft Leibgebers, der nicht zu den Gästen gezählt wird und den letzten Gast Stiefel hinausbegleitet (H., 48), muß allerdings jederzeit gerechnet werden.

¹⁰¹Da der Erzähler als Ich-Erzähler bei Jean Paul niemals den Zweifel aufkommen läßt, auch der Autor seiner „Biographien“ zu sein, ist eine erzähltheoretische Scheidung von Erzähler und fiktivem Autor, der sich selbst im Roman thematisiert nicht angebracht (vgl. Burkhardt Lindner, Jean Paul. Scheiternde Aufklärung...). Diesem Umstand trage ich im folgenden Rechnung, wenn ich von der Erzählinstanz als Autor-Ich spreche. Näheres zur Erzählinstanz im Siebenkäs habe ich in meiner Magisterarbeit: *Das direkte Autorwort in Jean Pauls Siebenkäs*, Universität Frankfurt, Deutsches Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, 1994 ausgeführt. Allerdings verweise ich auf den zu beachtenden Umstand, daß auch die Autorfigur im Sinne Lindners (s.o.) „Generalautor“ Teil eines fiktiven Konzepts ist.

Stunde“ mit einer den Text rahmenden Allegorie¹⁰²: „Schöne Stunde, worin in jeder Wolke ein lächelnder Engel stand und aus jeder statt der Regentropfen Blumen niederwarf, [...]“(H.,48), die am Ende des ersten Kapitels wieder aufgegriffen wird: „[...] nun ruhten zwei Freunde, von Engeln verknüpft, von Himmeln umgeben, in sprachloser weinender Umarmung.“(H., 1138)

Die Personenkonstellation hat sich geändert. Stand am Anfang die traute eheliche Zweisamkeit Lenette/Siebenkäs, so trifft der getäuschte Leser in der Wiederholung auf die ebenso empfindsame Schilderung des Freundesbundes, in den die Ehefrau aufgenommen wird¹⁰³: „Und um das hohe Bündniß zu vollenden, zog im steigenden Taumel der Gatte seine Geliebte in das Umfassen seines Geliebten hinein.“(H., 1138) Der Text nimmt somit in der Wiederholung der ehelichen Liebesszene eine Wendung vor. Diese Wendung ist aber das Produkt einer gezielten Demontage empfindsamer Liebesrhetorik¹⁰⁴ in Bezug auf Siebenkäs und Lenette und ihrer voraussetzungslosen Wiedereinsetzung im Fall Leibgeber/Siebenkäs.

Die Demontage des angedeuteten empfindsamen Bildes der „schönen Stunde“ beginnt mit der Darstellung des handlungsgehemmten „Neuvermählten“, seiner Unbeholfenheit beim Küssen: „Der Neuvermählte hatte noch nie seine Braut geküßt.“(H.,48) Die Anziehungskraft des Äußeren erhält eine physiognomische Erklärung:

¹⁰²Mit Allegorie ist hier die rhetorische Herstellung eines bildlichen Verweisungszusammenhangs über die Verbindung des Abstraktums „schöne Stunde“ mit dem Bildbereich „Engel und Wolken“ gemeint (zur Allegorie bei Jean Paul und zum Allegoriebegriff vgl. Burkhardt Lindner, Satire und Allegorie...). Die Engelsmetaphorik fungiert in dieser Textstelle jedoch nicht nur als Bildbereich der Allegorie der „schönen Stunde“, sondern ebenso als Teil der Apostrophe des Autor-Ichs „möge dein Widerschein aufs Papier langen“.

¹⁰³Die Ersetzung der Frau durch den Mann ist im Rahmen des empfindsamen Freundschaftskultes und auch in Jean Pauls biographisch belegbarer Einstellung zur Frau durchaus nichts Ungewöhnliches (vgl. zu Jean Pauls Frauenbild: Werner Zimmermann, Jean Paul. Siebenkäs. Frauenbild und Geschlechterkonstellation, Freiburg/Br., 1982, Kapitel 1.1). Wie schon erwähnt, ergänzt der Bereich des Gefühls den männlichen Charakter komplementär, während die Frau auf Grund ihrer natürlichen Bestimmung als Gefühlswesen vom Bereich des männlichen Wissens ausgeschlossen bleibt. Freundschaft als Teil der empfindsamen Verbindung von Kopf und Verstand (vgl. Gerhard Sauder, Empfindsamkeit...) favorisiert so ein homosexuelles ideales Freundschaftsverhältnis. Abgesehen von dieser sozialgeschichtlichen Bestimmung interessiert mich an der vorliegenden Textstelle die Herleitung der Wandlung der ehelichen Personenkonstellation, die keinesfalls nach Maßgabe eines solch stark schematisierten Musters verfährt. An dieser Stelle trifft Siebenkäs noch nicht auf die dumme Lenette, zu der sie zeitweise im „Dornenstück“ stilisiert wird.

¹⁰⁴Vgl. allgemein Sauder, Empfindsamkeit..., Kapitel 4 und in Bezug auf Jean Paul Gunnar Och, Der Körper als Zeichen, Erlangen, 1985, Kapitel III. Gunnar Och stellt heraus, daß Jean Paul zur Darstellung von szenischen Personenkonstellationen zwar auf empfindsame, standardisierte Körpersprache zurückgreift. Diese weist Jean Paul aber im Kommentar im Vergleich zum natürlichen, inneren Zeichen als defizitär aus (Och, Der Körper..., S.102ff.). In Bezug auf die vorliegende Szene meine ich jedoch, ist auf ein sprachliches Produktionsverfahren hinzuweisen, das sich eines kodifizierten Zeichensystems- Fundus ist hier die Empfindsamkeit- bedient. Es nähert sich im übertragenen Sinne einer emblematischen Sinnkonstruktion. Die Szene erhält ein Motto: hier Liebesszene bzw. „die schöne Stunde“. Dann wird über Gestik und Mimik als deskriptive Leistung ein empfindsam standardisiertes Bild dieser Szene hervorgerufen, das wiederum in der dargestellten Situation, der Inschrift vergleichbar, erst zersetzt und dann erneut zusammengesetzt wird. Die Inschrift als Darstellung des Wahrnehmungszusammenhangs, in dem Mimik und Gestik auftreten, regelt die Verbindlichkeit des Ausdruckswertes der körperlichen Zeichen. Von Bedeutung ist hierbei, daß sich sowohl die Konstruktion als auch die Destruktion auf den Bereich standardisierter körperlicher Ausdruckswerte beziehen, so daß die standardisierte Körpersprache der Willkürlichkeit des sprachlichen Zeichensystems verfällt.

Er wußte oder glaubte, sein Gesicht sei mehr geistreich, angespannt, eckig und scharf, als glatt-schön; und da er noch dazu seine Gestalt immer selber lächerlich machte: so meinte er, sie komme auch andern so vor.(H.,48)

Die dargestellten Gedanken Siebenkäs' erweisen sich jedoch der Situation gegenüber als völlig absurd, da sich die Szene im „Finstern“ abspielt. Die Erklärung des äußeren, physiognomisch interpretierten Erscheinungsbildes dient zwar zur Charakterisierung von Siebenkäs als Gegenstand der Darstellung, führt aber in der Selbstinterpretation des Helden zur passiven, situationsdefizitären Handlung¹⁰⁵. Das Vertrauen auf die Vermittlung innerer Haltung durch Körperzeichen läßt Siebenkäs in eine Passivität verfallen, aus der vorgeblich nur „freundschaftliche Dithyramben“(H.,48) erlösen.

Das Absurde dieser Szene liegt in der Steigerung der Bedeutung visueller Zeichen für die Figur, die sich in einem dunklen Raum befindet. Gleichzeitig werden in der kommentierenden Darstellung des Autor-Ichs die Bilder im Dunklen zu Elementen eines Persönlichkeitsbildes im Dunkel der Einbildungskraft des Lesers.

Langsam tastet sich Siebenkäs an Lenette heran, empfindsam erfolgt der Zugriff über den Händedruck, um dann in der „kühnen“ Wendung des Gesichtes „zumal da er nichts sehen konnte“(H.,48) - Lenette somit auch nicht - in eine zu belächelnde Inthronisierung des naiven Siebenkäs' zu münden. Siebenkäs' Hoffen auf das längere Ausbleiben Leibgebers (ebd.) dient entweder nur als ironischer Kommentar des wissenden Autor-Ichs oder zur Ironisierung des empfindsamen Romans als zeitlupenhafte statische Vorführung empfindsam keuscher Verführungsfiguren.

Was den Ehemann zu seinen zögernden Handlungen treibt, scheint die Ehepflicht zu sein, da „freundschaftliche Dithyramben“ mit der Abwesenheit Leibgebers nicht zu erwarten sind. In einer weiteren paradoxen Wendung wird aber diese unschuldige, naive, pflichtgebundene Vorgehensweise der Frau Lenette zugeschrieben, die durch die männliche Inaktivität verwirrt das Zepter der Handlung - völlig untypisch für die passive Rolle der Frau in der empfindsamen Konstellation „der erste Kuß“ - in die Hand nimmt:

Auf einmal hüpfte ein gleitender bebender Kuß über seinen Mund und - nun schlugen alle Flammen seiner Liebe aus der weggewehten Asche auf. Denn Lenette, so unschuldig wie ein Kind, glaubte, es sei die Pflicht der Braut, diesen Kuß zu geben.(H.,48)

Die Rollen sind vertauscht, der Ehemann ist an die Stelle der zu verführenden Frau gerutscht. Trotz Aktivierung des Feuers der Liebe verharrt er in der passiven Rolle. Dies teilt

¹⁰⁵Nicht der Wert der Zeichen an sich, sondern die unangebrachte Interpretation in dieser Situation wird hervorgehoben. Diese Verkennung geht dabei aber nicht von Lenette aus, sondern von Siebenkäs. Es ist daher angebracht, von dargestellter Handlungshemmung zu reden.

dem Leser die *contradictio in adjecto*, „Er umfaßte die zagende Geberin mit aufmerksamer **schüchterner Kühnheit**“ (H.,48; Hervorhebung von mir), mit. Lenette wird nun allerdings als „zagende“ Frau zu einer weiteren Bedrohung¹⁰⁶, für die sich zu verhaltener männlicher Leidenschaft steigernden Gefühle¹⁰⁷. Sie diszipliniert das Begehren, indem sie sich abwendet und Siebenkäs die Wange zum Kuß bietet (ebd.). Sie wechselt als disziplinierende Frau, worauf schon Zimmermann¹⁰⁸ verweist, in die Position der Mutter. „So sonderbar“ (H.,48) und vor allem bedrohlich erscheinen die Frauen. Das Autor-Ich stellt sich im Kommentar zu Lenette beschützend und damit gleichzeitig die Macht der Frau als Mutter disziplinierend vor seine naive Romanfigur Siebenkäs.

An der Wange der Mutter bleibt der empfindsame Knabe in Tränen gebadet ruhen:

Und hier blieb der bescheidene Gatte mit einem langen Kusse ruhen und drückte seine Wonne bloß durch unaussprechlich-süße Tränen aus, die wie glimmende Naphtatropfen auf Lenettens Wangen fielen und darauf in ihr zitterndes Herz. (H.,48)

Das anfangs versprochene empfindsame Bild ehelichen Glücks wird durch eine Mutter-Sohn-Konstellation ersetzt: „Sie lehnte das Angesicht immer weiter zurück; aber im schönen Staunen über seine Liebe zog sie ihn doch enger an sich.“ (H.,48)

Aus dieser fast schon dyadischen Erstarrung erlöst die beiden das Auftreten Leibgebers. Siebenkäs erscheint hier wieder, entgegen dem Ausklang der vorigen Szene, als aktiver Teil: „Er ließ sie, eh' sein Liebling kam.“ (H.,49) Diese Wendung in vorübergehende Aktivität, deren Ziel allerdings die Lösung von der Frau ist, wird sogleich über die Bestäubungsmetaphorik begrenzt: „Der auf den Bräutigam gefallene verräterische Puderschnee - dieser Schmetterlingsstaub, der vom kleinsten Anfassen dieser weißen Schmetterlinge an den Fingern bleibt [...]“ (H.,49).

In diesem Zusammenhang wird der Schmetterling erwähnt, der im Text häufig als Metapher vorkommt und in der Interpretation der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* gerne als die Metapher für den gesamten Text benutzt wird¹⁰⁹. Dies ist sehr naheliegend, da die Handlung der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* den gespielten Scheintod und die Auf-erstehung des Protagonisten auf humoristische Weise im Sinne der symbolischen Be-

¹⁰⁶Zuerst ist es ihre Aktivität, die die männliche Handlungsautonomie beschränkt.

¹⁰⁷Ein Wechsel Siebenkäs' aus der passiven Position des Erleidenden wird angedeutet „und glühte mit allem Feuer, das ihm Liebe, Wein und Freude gaben, auf ihren Lippen mit seinen; aber [...]“ (H.,48).

¹⁰⁸Zimmermann, Jean Paul..., S.114. Er erkennt dabei jedoch die bereits zuvor vom Autor-Ich produzierte aber zugleich disziplinierte Konfiguration Lenettes als begehrender Frau. Ihr Begehren ist dabei sicherlich nicht ein leidenschaftliches, sondern steht in Beziehung zu der Ehepflicht, der damit aber auch der Mann unterworfen wird.

¹⁰⁹So verweist Hans Dahler (Jean Pauls Siebenkäs...) auf das Schweben, das Poesie als kritische Kraft zwischen Ideal und Wirklichkeit etabliert.

deutung des Schmetterlings als christliches Auferstehungssymbol¹¹⁰ verbindet. Ich meine jedoch, daß der Text sich keinesfalls nur dieser Symbolik bedient, sondern den Schmetterling auch im Zusammenhang mit irdischer Fruchtbarkeitsmetaphorik, wie sie in der vorliegenden Textstelle zum Ausdruck kommt, benutzt. Dies werde ich nun an Hand ausgewählter Textpassagen kurz ausführen.

Die Schmetterlingsmetaphorik

Schmetterling. Die Vorstellung von dem S. als Seele findet sich bereits im alten Ägypten[...] Für die dem Christentum vertraute Vorstellung diene als Beispiel ein Mosaik in Venedig (S. Marco), bei dem ein S. als Seele dem von Gott erschaffenen Adam zuschwebt.[...] Während das altgriechische Seelentier als Nachtfalter gedacht wurde, nimmt in hellenistischer Zeit der Tagfalter symbolische Bedeutung an und findet Aufnahme in Aphrodites Gefolge; die von Amors Liebe erfaßte Psyche wird meist mit S.flügeln dargestellt. Das Christentum übernahm das Insekt vor allem als Auferstehungssymbol: die Raupe deutet auf das Leben, die Puppe auf den Tod und der S. auf die Auferstehung - in diesem Sinne in der Grabsymbolik des 18/19.Jh. oft dargestellt.[...]

(Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik..., S.651)

[...] Von dem Umstande, daß die Schmetterlinge immer von einer Blume, Pflanze zur andern, von einem Gegenstande zum andern flattern, belegt man mit diesem Namen auch uneigentlich einen leichtsinnigen flatterhaften Menschen, besonders einen solchen Liebhaber, welcher von einer Schönen zur andern flattert. [...]

(Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch der deutschen Sprache, Braunschweig, 1810, Bd. IV, S.215 [Reprograph. Nachdruck, Hildesheim u.a, 1969])

In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* wird gleich zu Anfang auf die im Sprachgebrauch nachgewiesene Variante der Schmetterlingsmetapher angespielt. Siebenkäs wartet ungeduldig auf Lenettes Ankunft, um endlich Hochzeit halten zu können: „Indes Siebenkäsens Schmetterlingrüssel fand in jeder blauen Distelblüte des Schicksals offene Honiggefäße genug; er konnte doch am leeren Montag die letzte Arm-Feile und den Glättzahn an seine Stube legen [...]“ (H.,33-34). Der Schmetterlingsrüssel macht Siebenkäs zum „flatterhaften“ Menschen, der sich nicht durch das Ausbleiben der Braut entmutigen läßt und sich eine andere Beschäftigung sucht. Die „Distelblüte des Schicksals“ beschränkt jedoch den Genuß auf wenige vorhandene Honiggefäße.

Nimmt man nun jede „Distelblüte des Schicksals“ als kataphorischen Verweis auf die bevorstehende unglückliche Ehe mit Lenette, die dann als die „Distelblüte des Schicksals“ figuriert, so tritt in der Distributionsbeschränkung auf eine einzige Distelblüte die Bewe-

¹¹⁰Vgl. Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 5. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart, 1991, Lemma:

gungsbeschränkung des Schmetterlings und damit auch die Beschränkung der vorhandenen, zu genießenden Honiggefäße auf. Es ist nicht verwunderlich, daß das Werkzeug des Genusses bald arbeitslos wird, wenn, um hier in Jean Pauls Blumen- und Bienenmetaphorik zu bleiben¹¹¹, die einzige eheliche Distel keine Blüte treibt.

In Zusammenhang mit diesem Problem¹¹² ist Siebenkäs' Flattern durch eheliche Impotenz gekennzeichnet, da die in der ehelichen Verbindung mit Siebenkäs noch als unfruchtbar dargestellte Lenette in der Ehe mit Stiefel im Kindbett stirbt. Siebenkäs' Vaterschaft bleibt zudem Phantasie:

So wie der Liebe Firmians die Blüte, wenn auch nicht das Laub, abfiel: so stand Lenettens ihre als eine ausgebreitete überständige Rose da, deren Schmuck ein Stoß auseinanderstreuet [...] Sie gehörte ferner unter die Weiber, deren schönste Blüten taub und unfruchtbar bleiben, wenn keine Kinder genießend um sie schwärmen, wie die Blüte des Weins keine Trauben ansetzt, wenn nicht Bienen sie durchstreifen [...] Firmian hatte schon in seiner Phantasie die scherzhaften Proberollen eines ernsthaften Kindvaters und Gevatterbitters durchgemacht - aber er kam nicht zum [Debitieren (Pauler, S. 286)] Auftreten.(H.,291-292; Pauler, S.286)

Aber auch in der Phantasie bleibt Siebenkäs das „Debitieren“ schuldig. Obwohl sich sein Schmetterlingsrüssel im Verlauf der Ehe in die künstlerischen Werkzeuge des „Legestachel[s]“(H.,132) und des „satirischen Bienenstachel[s]“(H.,306) wandelt, sind die Ergebnisse sehr bescheiden und keineswegs mit den erfolgreichen fiktiven Befruchtungsleistungen des Autor-Ichs der Vorrede zu vergleichen.

Im Gegensatz zum Verschwinden des flatterhaften Schmetterlings Siebenkäs in der Ehe breitet die vermeintliche Ehe-Distel Lenette ihre Flügel aus. Wie schon zitiert, läßt sie Siebenkäs nach dem ersten Kuß mit „verräterische[m] Puderschnee - dieser Schmetterlingsstaub [...]“(H.,49) bestäubt zurück. Ihre körperliche Präsenz beugt zumindest dem Versiegen der Honiggefäße vor. Aber die flatterhafte Befruchtung verweht sogleich unter den Blicken Leibgebers, der die Tränen als empfindsame Herzenszeichen den Spuren der körperlichen Nähe vorzieht: der „verräterische Puderschnee [...] entdeckte ihm wenig; aber alles erzählten ihm die [heißen Thränen in den Augen seines Freundes und der Braut(Pauler, S. 77)] naßschimmernden Augen seines Freundes und der Braut“(H.,49; Pauler, 77)

Schmetterling.

¹¹¹Vgl. zur Blumen- und Bienenmetaphorik und Jean Pauls „naivem“Gebrauch derselben Ulrike Montigel, Der Körper im humoristischen Roman, Frankfurt/M., 1987, S.224f.

¹¹²Die männliche Impotenz und der gehörnte Ehemann sind Topoi des satirisch parodistischen Erzählens. Mit der Einführung des bürgerlichen Tugendbegriffs verlieren die Topoi ihre parodistische Zielrichtung und gewinnen das Gewicht einer moralischen Fragestellung, die als ernsten Gegenstand die Erziehung der unmoralischen Frau in den Mittelpunkt stellt.

Einmal in Schwung gekommen flattert Lenette weiter. Bei einem Abschiedskuß vom Schulrat Stiefel bekommt ihr Gang „etwas Schwebendes“ (H.,196), und in Abwandlung und Parodie des Psyche- und Amor-Mythos (H.,302) umflattert Lenette als Psyche Stiefel:

[...] daß sie leider an jenem Abende nichts zu sein schien als eine geflügelte, mit durchsichtigen Schwingen vom klebrigen Körper losgemachte Seele, die mit dem Schulrate- als sie den Körper noch umhatte- vorher in Liebebriefwechsel gestanden, die aber jetzo mit waagrechten Flügeln um ihn schwebte [...](H.,302).

Bezeichnend ist der Wandel vom Bestäuben zur Entkörperung. Das Schmetterlingsmetaphorik ist in den Bereich des Schwebens und der Seele verschoben.

Während also Siebenkäs das „Debitieren“ in der Phantasie schuldig bleibt, gelingt es der beschränkten Lenette, ihren Körper zu verlassen. Der Anlaß ist dabei ein sehr realer: die Gegenwart Stiefels. Die Voraussetzung für das Schweben bleibt auch hier die flatterhafte Bewegung des Schmetterlingsrüssels auf eine andere Blume, aber die bestäubenden Attribute haben sich verloren. Allerdings ist der Flug nur kurz:

[...] die endlich, des Schwebens müde, einer beleibten Sitzstange von Körper zusinke, und die - es ist weiter kein anderer weiblicher bei der Hand - in Lenettes ihren [...] niederfalle.(H.,302)

Die schwebende, körperlose Seele kehrt notgedrungen in den Körper Lenettes zurück, weil „kein anderer weiblicher bei der Hand“ ist. Lenettes Körper ist somit nur unzureichendes Gefäß und Notbehelf für eine weiblich konnotierte, liebende Seele.

Mit dem Auszug Siebenkäs' aus Kuhschnappel wird auch er wieder zum Schmetterling.

Hinter ihm fiel das Blatt, worauf er sich als Blattwickler und Minierraupe herumgekäuert hatte, als Blätterskelett herab [...] Durch das Gehen nahm das Schwindeln mehr ab als zu. In der Seele stieg eine überirdische Sonne mit der zweiten am Himmel. In jedem Tal, in jedem Wäldchen [...] warf er einige pressende Ringe von der engen Puppe des winterlichen Lebens und Kummers ab und faltete die nassen Ober- und Unterflügeln auf und ließ sich von den Mailüften [...] in den Himmel [...] wehen.(H.,358)

Aber auch hier wie schon bei Lenette hat die Verwandlung, das Schweben, äußerliche Ursachen. Das Flattern bleibt die kausale Ursache der Verwandlung und Erhebung der Seele. Gleiches gilt auch für das Erweckungserlebnis Siebenkäs' nach dem gemeinsamen Abend mit Natalie in der Fantaisie: „Er mochte die Flügel, die sich gestern zum ersten Mal feucht außer der Puppe ausgedehnet hatten, zusammenlegen, wie er wollte, sie blieben immer länger als die Flügeldecken“(H.,445). Diese sich der Potenzphantasie¹¹³ annähernde Stelle ist dem flatterhaften Wechsel des Liebesobjekts zu verdanken.

¹¹³Bei Siebenkäs wäre eher von wiedergewonnener Potenz zu reden.

Festzuhalten bleibt, daß der Sprachgebrauch des „Flutterhaften“¹¹⁴ Grundlage der sich in der Schmetterlingsmetaphorik entfaltenden Seelenerhebung ist. Die Entpuppung erfolgt als Reaktion auf die Veränderung der Lebensverhältnisse und ist dabei keinesfalls ein Umschaffen der Wirklichkeit „der Distelblüten des Schicksals“ durch Phantasie, sondern ein Umschaffen der fiktiven Lebensumstände der Romanfiguren durch das Autor-Ich. Diese Umstände sind aber sowohl für Lenette als auch für Siebenkäs mit der Zwangsordnung der Ehe bestimmt¹¹⁵.

Am Schluß des Romans trifft der Leser ein letztes Mal auf einen Schmetterling, sogar auf einen näher spezifizierten, den Trauermantel.

Beide sanken in ein trunknes Schweigen. Plötzlich fiel ihm, als sie einen vom kalten Tau gelähmten Trauermantel [Anm. im Text zu „Trauermantel“: Ein Tagschmetterling mit schwarzen, weiß geränderten Flügeln] auf den Schoß legte, ihre Trauer auf [...] (H., 574).

War zuvor das Flutterhafte Grundbedingung der profanen Metamorphose, so handelt es sich hier um die Darstellung des bewegungslosen Wieder-Erstarrens als Gegenstandsbe- reich der Schmetterlingsmetaphorik. Der Schmetterling entpuppt sich am Ende als Kündler der erstarrten, toten Natur im Schosse der trauernden Frau. Natura morta und Natalie gehen eine Verbindung ein.

Mit diesem Wesen verbindet sich Siebenkäs über die religiöse Heiratsformel „o Gott! o Du Engel - im Leben und Tode bleibst Du bei mir.“ (H., 576) Das Schicksal der Frau Natalie ist, parallel zur Engführung des Schmetterlings zum wieder-erstarrten-verpuppten Trauer- mantel, zur Leiche zu erstarren, die nur der Blick zum Himmel erlöst: „Hier stand sie erha- ben auf, bog das Haupt gegen den Himmel zurück, riß schnell die Tränen weg, die sie überströmten, und die fliegende Seele fand die Zunge“ (H., 576-577).

Neben der flatterhaften irdischen Auferstehung Lenettes und Siebenkäs' in der Über- schreitung der Eheordnung bezahlt Natalie als Frau mit dem irdischen Leben für die Ehe

¹¹⁴Vgl. auch Zimmermann, Jean Paul..., S.199f. Das rhythmische Flattern des Schmetterlings bezeichnet er mit Bezug auf Freud als symbolhafte Darstellung der Koitusbewegung. Er bezieht sich hierbei auf den Traum Natalies (H. 398), den sie am Ende des 13. Kapitels träumt. Hierin stimmt sie dem Treffen mit Siebenkäs in der Fantaisie zu. „Mir träumte die vorige Nacht, Sie sähen beide aus einem Sarge heraus, und ein weißer, über sie flatternder Schmetterling würde immer breiter, bis seine Flügel so groß würden wie weiße Leichenschleier, und dann deckt' er Sie beide dicht zu, und unter der Hülle war alles ohne Regung.“ In den Farben der Unschuld hat sich der Schmetterling als Auferstehungssym- bol vom Grab gelöst- dem entspricht auch die zuvor erfolgte flatterhafte Bewegung in Form der endgültigen Trennung von Rosa von Meyern und die Hinwendung zu Siebenkäs- und umschließt nun, wie Zimmermann ausführt, im Zeichen der Vagina die sehende männliche Personage. An dieser Stelle ist sehr schön die Überschneidung von gewollter Sym- bolhaftigkeit im Sinne Auferstehungsmetaphorik und Todesmetaphorik mit dem auf das Flutterhafte gerichtete Begeh- ren zu sehen. Dieser Traum funktioniert natürlich auch als kataphorischer Verweis auf den späteren Scheintod und die Auferstehung Siebenkäs'. Hier verschmilzt dann Siebenkäs tatsächlich mit dem „weißen Engel“ Natalie, der zuvor das Flutterhaft, Sexuelle des Schmetterlings endgültig abgeworfen hat.

¹¹⁵Die Ehe als Zwangsordnung übt dabei selbstverständlich auf Lenette und Siebenkäs auf unterschiedliche Weise Druck aus. Gemeinsam ist jedoch beiden, daß die Ursache für den einen die Eheauffassung des anderen ist.

in „Leben und Tod“. Gegenüber der durchgehenden Interpretation der Schmetterlingsmethaphorik als Auferstehungszeichen zielt der Text gerade auf die Beseitigung des Flatterhaften und seiner sexuellen Konnotationen, die er aber immer wieder evoziert und zur Grundlage der Auferstehung macht. Erst im Rahmen eines polaren Geschlechterverhältnisses spaltet sich das Ambivalente des Schmetterlings in den Tod der Frau und die geistige Auferstehung des Mannes.

Nach der Hochzeit (Fortsetzung)

Der „verräterische Puderschnee“, der Leibgeber bei seiner Rückkehr zu den Eheleuten im ersten Kapitel (H.,49) „wenig“ verrät, ist somit Zeichen körperlichen Präsenz der Frau. Der durch weibliche Körperlichkeit bedrohte aber auch disziplinierte Siebenkäs kommt letztendlich an der Brust/am „Herzen“ der Mutter an.

Siebenkäs ist aber in der Fortsetzung des ersten Kapitels unter den Blicken Leibgebers zugleich der Bestäubte, der von der aktiven schwadronierenden Position des Schmetterlingsrüssels in die Position der Blume verrückt wird. Parallel hierzu folgt nun nach der Demontage der einleitenden ehelichen der Aufbau der freundschaftlichen Liebesszene, worin Siebenkäs für Leibgeber jenes offene Gefäß, das Dangel-Pelloquin in der Johanne Pauline der Vorrede ideal präfiguriert sieht¹¹⁶, bildet. In ihr erhalten die Körperzeichen¹¹⁷ wieder ihr volles Gewicht zurück, und Lenette wird unter den Blicken der Männer zur verlegenen, schamvollen Frau: „Beide Freunde sahen sich lange, verlegenlächelnd an, und Lenette blickte nieder.“(H.,49)

Die Szenenabfolge des freundschaftlichen Tableaus erinnert an Regieanweisungen des bürgerlichen Trauerspiels¹¹⁸: „Er stellte sich [...] [neben (Pauler, 78)] hinter den Stuhl des Bräutigams und [ergriff schnell (Pauler, 78)] legte seine Hand auf dessen Achsel [...]“(H., 49; Pauler, 78) Siebenkäs „entbehrt“ die Hand der Braut. Es folgt die sprachlose, weinende „Umarmung“, und die Frau wird zum Schlußtableau mit in die Umarmung hineingezogen(H.,49).

¹¹⁶Dangel-Pelloquin, „Ein vornehmer Herr...“, S.100.

¹¹⁷Hierbei ist bezeichnend, daß nicht etwa der bestäubende Puderschnee Leibgeber die vorhergehenden Ereignisse verrät, sondern die Tränen. Der Aspekt befruchtender Körperlichkeit verliert sich schon durch die digressive Anspielung auf Pitts Pudertaxe (H., 49). Da mit Leibgeber auch das Licht wiederkehrt, erhält zugleich auch Siebenkäs' physiognomischer Ausdruck seine Bedeutung für den Freund zurück. Das Zeichensystem des inneren spontanen Ausdrucks der empfindsamen Tränen wird somit durch den eingeschriebenen Gesichtsausdruck ergänzt. Das eckige geistreiche Gesicht tritt hinter dem glatt-schönen im Lichte Leibgebers aus der Finsternis hervor. Die Beschreibung der Darstellungsebene erhält in der veränderten Situation ihre Bedeutung auf der Handlungsebene zurück.

¹¹⁸Vgl. dazu die Magisterarbeit von Sandra Jutsch, Empfindsamkeit und bürgerliches Trauerspiel, Universität Frankfurt, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, 1994, Kap.III, 4.

Unter den Blicken der Männer ist die Welt wieder in Ordnung, die Bedrohung durch die Frau in der erotischen Zweierbeziehung durch den Auftritt Leibgebers gebannt. Leibgeber rückt mit den freundschaftlichen Blicken in die aktive Position und ergreift in direkter Parallele zur Szene mit Lenette und Siebenkäs nun aber Siebenkäs' Hand. Dieser Zugriff ist im Gegensatz zu Siebenkäs' jedoch nicht heftig, sondern „herzlich“. Daher kann sich „der Glückliche“ auch „nicht mehr bezwingen“(H.,49) und gelangt zur herzhaft enterotisierten „geistreich-eckigen“, nicht „glatt-schönen“ Seelenfreundschaft mit Leibgeber. Diese ist bezeichnenderweise nur unter Aufgabe der Bindung mit Lenette möglich: „er [...] entbehrte die Hand der Braut freiwillig“(H.,49).

Der Rahmen der himmlischen Allegorie „der schönen Stunde“ schließt sich: „[...] nun ruhten zwei Freunde, von Engeln verknüpft, von Himmeln umgeben, liebestrunken in sprachloser weinender Umarmung.“(H., 1138) Aber ganz ohne Brechung dieser harmonischen empfindsamen Bildstruktur entläßt Jean Paul den Leser nicht:

Die Seligen, von ungewohnten Rührungen überwunden und [niedergedrückt (Pauler, 78)] sich fast befremdet, hatten nicht den Mut, sich in die weinenden Augen zu sehen; und der Freund des Brautpaares verließ still das Zimmer und sagte weder Wunsch noch gute Nacht. [- - (Pauler, 78)](H.,49; Pauler, 78)

Der von Tränen verhangene Blick allein ist schon Garant dafür, daß sich das empfindsame Dreigestirn nicht in die Augen sehen kann. Aber mit dem Abschied Leibgebers steht die Hochzeitsnacht bevor, und in Bezug auf die bisher geschilderten Umstände muß diese Perspektive des Sich-aus-den-Augen-Verlierens alle Beteiligten mehr als mutlos stimmen, und die Gedankenstriche lassen auch genügend Raum für das, was da kommen oder nicht kommen mag.

Die eheliche Personenkonstellation eröffnet als literarischer Gegenstand die Diskussion über Gelingen und Mißlingen empfindsamer Kommunikation. Die Demontage ehelicher Zweierbeziehung führt zur Aufwertung des freundschaftlichen Bundes als antithetischem Bildbereich der Allegorie der „schönen Stunde“. Hierin werden die für den Ehemann Siebenkäs bedrohlichen Situationen der pflichtgemäß fordernden Frau und der disziplinierenden Mutter durch die Dazwischenkunft eines Dritten in der freundschaftlichen Dreierbeziehung aufgelöst.

Die Pflicht als Teil der ehelichen vertraglichen Verpflichtungen weist Lenette als einen der empfindsamen Weiblichkeit vorläufigen Frauentyp aus. Sie ist nicht mit Johanna Pauline der Vorrede zu vergleichen, da sie kein gefühlsbetontes Verlangen artikuliert. Hingegen ist ihre auf der ehelichen Pflicht begründete körperliche Präsenz, wie noch zu sehen sein

wird, ein eben so großes Hindernis für die künstlerische Produktion der Romanfigur, wie Paulines umzuschreibendes begehrendes Verlangen nach dem „erzählen“.

Der aktive Leibgeber kann sein passives Pendant zur freundschaftlichen Umarmung verführen und schafft damit gleichzeitig die zur schamhaften Frau degradierte Lenette. In der antithetischen Logik der rhetorischen Konstruktion eines freundschaftlichen Raumes, in dem empfindsame „Körper“sprache Bedeutung hat, gilt der eheliche, körperliche Bereich als diffuses Dunkel des Verkennens. Allerdings bildet er die Grundlage der Wiedereinsetzung empfindsamer Zeichen in ihrer Differenz zum ehelichen Verkennen. Möglich wird dies nur, indem Siebenkäs durch sein passives Beharren die Position Lenettes - allerdings ihre empfindsame Variante - einnimmt und Lenette unter den Blicken der Männer in die Position der schamvoll, pflichtbewußten Frau rutscht, nachdem sie zuvor von der begehrenden zur mütterlichen für Siebenkäs gewechselt hatte. In der Position der Mutter verharrt sie jedoch nicht. Auch hier wird sie durch Leibgeber ersetzt. Als „Ehe“frau, die keine empfindsame Bildung als Tochter genossen hat und nur pflichtbewußt handelt, bleibt sie für Siebenkäs bedrohlich¹¹⁹.

Im tableauhaften Bild bleibt die Inschrift der Rahmen, während die Bilder dramatisiert und ersetzt werden. Das Emblem hat eine unzutreffende und eine zutreffende Versinnbildlichung. Zwischen dem rahmenden Motto, der Inscriptio, und der erklärenden Subscriptio als „Körper“sprache findet ein Austausch des Sinnbildes statt, wobei im Schlußtableau subscriptio und Bildgehalt dem Motto entsprechen. Die eheliche tableauhafte Organisation wird als Bild durch den Freundschaftsbund ersetzt. Für den weiteren Verlauf des Romans ist nun klar, daß sich etwas mit Lenette aus der Sicht Siebenkäs' ändern muß, um sie jenseits des Blickes Leibgebers verfügbar zu machen.

Den Versuch der bildhaften Umgestaltung dokumentiert die Schattenrißszene, die ich im folgenden analysieren werde. Gleichzeitig behauptet sich in ihr die gestalterische Potenz eines erzählenden Autor-Ichs, das zuvor seiner Allegorie der „schönen Stunde“ im Umschreiben des Bildinhalts den richtigen Bildgehalt gegeben hat.

Schattenriß/Schreibprozeß

Während das Autor-Ich keinen Zweifel an der Glücklosigkeit der dargestellten Beziehung läßt, ist der männliche Held noch mehr oder weniger im Unklaren über seine Liebesbezie-

¹¹⁹Von der Figur Pauline der Vorrede unterscheidet sie im Gegensatz zum zuvor erfolgten, die Ehepflicht erfüllenden Kuß, an dieser Stelle wenig. Sie ist Produkt der dargestellten wahren „schönen Stunde“. Erst mit der mißlingenden

hung. Ihm dämmert zwar schon eine größere Affinität Lenettes zum Schulrat Stiefel, aber im Zuge naiven Vertrauens entschließt er sich, dem Schulrat, nicht zuletzt aus Dank für die Schlichtung des ersten Ehestreites, den von ihm erbetenen Schattenriß von Lenette anzufertigen. Die folgende Schattenrißszene (H., 131-132) ist in drei Teile einzuteilen. Zunächst erfolgt die ästhetische Reflexion des Autor-Ichs über das Silhouettieren. Darauf wird der Versuch und sein Mißlingen dargestellt, den Schattenriß anzufertigen. Am Ende löst sich die durch das Mißlingen hervorgerufene eheliche Dissonanz im Schlaf und im Traum auf.

Die ästhetische Reflexion am Anfang der Episode thematisiert zunächst die Potenz künstlicher Nachahmung in der Bewegung der Klimax, wobei am Ende das Objekt der Nachahmung, die Natur, als produktivste Kraft in der Reihe reproduktiver Mittel steht:

Der Preis, den er seiner Königin bei diesem Rosenfeste des Herzens zuerkannte, war eine verbindliche Bitte um den Schatten ihres holden Gesichts, um morgen damit dem Pelzstiefel ein Geschenk und eine Freude zu machen. Ich bin zwar jetzt gesonnen, für gebildete Menschen sein Abschatten hier abzuschatten; aber dies beding' ich mir, daß man nicht aufsehe, daß eine Feder ein Pinsel sei - oder ein Pinsel ein Poussiergriffel - oder ein Griffel ein Blumenstaubfaden, der eine Lilien- und Rosen-Generation nach der andern erschafft. (H., 131)

Die Zunahme des Sinnlichkeitsgrades der Reproduktionstechnik, eingeschrieben in den Metonymien „Feder, Pinsel, Poussiergriffel“, wird in der metonymischen Repräsentation der belebten Natur „Blumenstaubfaden“, die nicht reproduziert, sondern immer wieder neu produziert, begrenzt. Die Natur setzt somit in einer paradoxen Wende, die die Klimax aufhebt, der künstlichen Reproduktion die Produktion entgegen, die, auch hier keusch konnotiert, im Bereich der Pflanzenwelt zu suchen ist. Allerdings ist diese Darstellung und Offenbarung selbst ganz Produkt rhetorischer Darstellungsbemühungen des Autor-Ichs, das so am Ende seiner Reflexion auf den Produzenten dieser paradoxen Kombination verweist. Es ist der Autor selbst und sein Gerät, die Feder. Seine Repräsentationstechnik erhebt das angeblich schwächste Glied der Kette über die paradoxe, rhetorische Wende zum stärksten Ausdrucksmittel. Von dieser produktiven Kraft der Feder zeugt dann auch die folgende Darstellung.

Der Schattenriß in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* steht in Zusammenhang mit der Produktion eines erotisch aufgeladenen Gedächtnisbildes, für den bereits in Lenette verliebten Freund Stiefel. Zunächst geht es Siebenkäs um die rein mechanische Variante des Schattenrisses:

Autorschaft Siebenkäs' erfährt ihr forderndes Begehren keine Umschreibung. Ihr „erzählen“ bleibt bedrohlich dem „bezahlen“ verwandt.

Der Advokat ließ sich vom Schuster Fecht ein Silhouetten-Brett vorstrecken; nämlich die Façade einer neuen Taubenhöhle. In das eirunde Portal des Brettes griff die Schulter Lenettes wie ein Einlegemesser ein - ein weißer Bogen Papier war als Grundierung von de Piles darüber genagelt [...](H.,131).

Er trifft bei diesem Versuch jedoch gleich auf den Widerstand des „schöne[n], warme[n] Kopf[es]“. Er drückt ihn an das „steife Papier“ (ebd.). Die Präsenz des Kopfes macht Lenettes Gesicht zum sinnlichen Abdruck, der auf Siebenkäs wirkt¹²⁰:

[...] er setzte den Bleistift oben an der Schattenstirn enthaltsam an, so schwer es auch war, in einer solchen Nachbarschaft der Wirklichkeit nach dem bloßen Schatten zu greifen - und fuhr die blumige schöne steile Anhöhe voll Rosen und Lilien herunter...(H.,131)

Die Rosen und Lilien, die zuvor noch auf der Ebene der Erzählerreflexion in den Bereich produzierender Natur gehörten, „ein Blumenstaubfaden, der eine Lilien- und Rosen-Generation nach der anderen erschafft.“ (H.,131), verschmelzen zusammen mit der Präsenz von Lenettes Körper zur „realen“ Attraktion, auf die Siebenkäs mit Enthaltensamkeit in seiner mimetischen Tätigkeit antwortet: „Aber es kam nicht viel Sonderliches heraus [...] Er schielte immer auf die farbig beseelte Fläche neben seiner Hand zurück und riß daher so schlecht ab wie ein [Schachtelmaler (Pauler, 146)] Schachmaler.“ (ebd., Pauler, 146) Die Nachbildung der belebten Fläche gelingt nicht, die Vitalität Lenettes findet keine Resonanz in der künstlich nachbildenden Tätigkeit Siebenkäs'. Ihm gelingt aber auch der Schritt zur künstlerischen Abstraktion nicht¹²¹; genausowenig läßt er sich durch die Präsenz des Körpers zum Abbruch der mimetischen Tätigkeit hinreißen. Dieser Körper in Bewegung scheint ihm sogar eher unheimlich. Er maßregelt Lenette und ihre Bewegungen:

‘Wendeline, dein Kopf sitzt auch nicht eine Minute fest.’, sagt’ er. Allerdings schwankte ihr Gesicht wie ihre Gehirnfibern vom stärkern Gange des Herzens und Atems; auf der andern Seite aber stolperte seine Reißfeder über das sanft erhobne Bildwerk der kleinen Nase, fiel in die Spalte der Lippe und strandete auf der Untiefe des Kinns. Er küßte die Lippen, die er nicht treffen konnte und die sich immer zu sehr öffneten oder verschlossen [...](H., 131).

¹²⁰Die Beziehungen zu Lavaters Anleitungen zum Schattenriß und die Idee der geometrischen Exaktheit der Linie als Indiz für den Charakter des Menschen behandelt Dangel-Pelloquin (Elsbeth Dangel-Pelloquin, Haubenköpfe, Schattenriß und Marmorkopf, in: Physiognomie und Pathognomie, Berlin, New York, 1994, S.202-221) ausführlich. Ich werde hier jedoch den Schwerpunkt auf den auch von ihr hervorgehobenen Aspekt der Sexualität und der künstlerischen sowie physischen Impotenz Siebenkäs' lenken.

¹²¹Das „kolorierte Gesicht“, die Vitalität Lenettes kann nicht in der Abstraktion durch die Linie gebannt werden. Hier verweise ich nochmals auf Dangel-Pelloquin (dies., Haubenköpfe...), die diese Stelle als immanente Kritik an Lavaters physiognomischen Studien liest. Das Überschreiten der Silhouettierregeln wird dabei zur Kritik an der Erstarrtheit der Linie in Lavaters Studien, der die Forderung nach Belebtheit und die Beseelungsabsicht des Künstlers in Jean Pauls Ästhetik entgegengestellt wird. An diesem Schritt wiederum, die belebte Natur als Göttliche zu reproduzieren und so vielleicht auch die Gefahr des bedrohlichen weiblichen Körpers zu bannen, scheitert Siebenkäs.

In dem Moment, in dem mit Hinweis auf Stiefel Lenette zum lebenden Bild erstarrt, „Der Rat muß denken, du hättest Gesichter geschnitten, und ich sie gezeichnet.“(ebd.), also kein Objekt produktiver Verlagerung der produzierenden Natur auf die produktive Seite der Kunst mehr sein kann, geschieht eine ganz andere Verschiebung der psychischen Energien bei Siebenkäs. Die eigene Unfähigkeit wendet sich in mißtrauische Aggression gegen Lenette:

Jetzo preßte ordentlich ein erstarrender Hals das weiche Gesicht an das Reiß- Brett, aber indem der Mann mit seinem Legestachel des Risses über die Stirn niederglitt [...] so vernahm er statt des Atems ein zitterndes Zurückstemmen desselben und sah ein anglühendes Angesicht vom schwellenden Atem... Hier schlug auf einmal der Argwohn [...] an sein Herz, der Argwohn: 'Ach liebt sie ihn vielleicht [...]'(H., 132).

Der Legestachel bleibt unfruchtbar. Die eigene Enthaltbarkeit und künstlerische Unfähigkeit kulminiert in der Projektion auf Lenette. Jetzt erst bricht Siebenkäs seine Tätigkeit ab und trifft in der Ironie der Erzählführung auf die mortifizierte Lenette, Produkt seines Kunstvollens, die er küssen kann: „so konnt' er nicht mehr-er schnellte das Reiß-Brett von ihrer Achsel- fiel an den verschlossenen Mund“(H., 132).

Die Narration geht also von der sinnlichen Präsenz, die nicht in der künstlerischen freien Abschattung gebannt werden kann, d.h. von der nicht abstrahiert werden kann, über die Mortifikation des Kunstobjekts zum unproduktiven Belebungsversuch des Objekts im Kuß. Was beiden Ehepartnern -der zum Körper stilisierten Frau, und dem unproduktiven Siebenkäs- bleibt, ist nun das Reich der Träume als Ort des Schaffens im Dunkeln und auf gar keinen Fall das Eheglück im Ehebett:

[...]und führte das Ehepaar bekränzt und ausgesöhnt und Hand in Hand in die blinkenden Eisfelder der Träume- in den magischen getuschten Hintergrund des grellen bunten Tages - in unsere dunkle Kammer voll beweglicher Bilder einer verkleinerten Welt, wo der Mensch wie [ein (Pauler, 147)] der Schöpfer unter niemand wohnt als unter Geschöpfen.(H., 132; Pauler, 147)

Bezeichnenderweise folgt dieser erzählten Sequenz, die die Figur Siebenkäs als produzierende, abbildende in der Darstellung dramatisiert und gelungen abschattet, keine Auflösung in einem versöhnlichen Tableau¹²², sondern in einer weiteren Verschiebung der Schlafkammer zur dunklen Kammer, Camera obscura, der Träume, in der jedoch nicht gemäß der einen Perspektive abgebildet wird, sondern rahmenlose Imaginationen gebildet werden: „wo der Mensch wie [ein (s.o.)] der Schöpfer unter niemand wohnt als unter Ge-

¹²²Der Anspruch, das „Abschatten“ abzuschatten, löst die sinnbildliche Komponente in der Erzählung der Bildproduktion auf. In der Verschiebung vom Poussiergriffel zur Feder entsteht die Überlegenheit auktorialer, schreibender Bildproduktion. Im Paragone bildender und schreibender Kunst siegt die Feder, da sich kein Drama der Mimesis, sondern der Nähe des begehrten Körpers abspielt, das allein der Autor wortreich darzustellen weiß.

schöpfen.“ Die unendlichen Weiten des Traumes ersetzen die Enge der ehelichen Schlafkammer und machen den Träumer zum imaginären Schöpfergott.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Das Autor-Ich, schon aus der Vorrede bekannt als potenter Befruchter von Frauenherzen, stilisiert sich in dieser Textpassage weiter als produzierender Künstler, während sein Held Sienbenkäs im Bereich der Sinnlichkeit, die durch Lenettes lebendigen Körper repräsentiert wird, ebenso wie auch bei der reproduzierenden, metonymischen Verschiebung des Körpers im Kunstwerk versagt. Der Schattenriß in dieser Szene als Mimesis der untersten Stufe ist Ort der Ambivalenz von Beleben und Töten, Bedrohung und Bannen des Objekts des Begehrens.

Bedient sich hier der Text der stereotypen Zuschreibung der Sexualität, der bedrohlichen Körperlichkeit an die Frau, so entlarvt er gleichzeitig in der abstrahierenden Funktion der Kunst jenen Versuch der Diskursivierung des Körpers und die Verbannung des Körpers aus dem Bereich der Kunst. Hier wiederum nimmt der Text eine weitere paradoxe Wende vor, und zwar diesmal gegen seinen eigenen Erzähler, dem die metonymische Verschiebung bereits in der Vorrede gelungen ist, und der nicht müde wird, dies auch weiterhin kundzutun. Das Mißlingen auf der Figurenebene entlarvt das rhetorische Gelingen auf der Erzählebene.

Wie sich nun das erzählende Autor-Ich der immanenten, subversiven Kraft „seiner“ Worte, die natürlich auch das gelungene, freundschaftliche Emblem „der schönen Stunde“ als Kunstprodukt entlarven, widersetzt, werde ich abschließend an Hand der Textstelle (H., 154-155) darlegen.

Die schon im 1. Kapitel der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* angelegte Krise hat ihre schnelle Entfaltung erfahren. Der Erbschaftsbetrug bewirkt die zunehmende Armut des jungen Ehepaars. In diesem Moment entschließt sich der Ehemann, den Lebensunterhalt mit dem Schreiben von Satiren zu verdienen. Neben der von Jean Paul am eigenen Leib erfahrenen „Brotlosigkeit“ dieser Kunst tritt nun auch noch das angetraute Weib als „Putzteufel“ auf, der durch seine Hausarbeit das Schreiben der Satiren¹²³ verhindert.

Die Attacken Lenettes treffen aber auf einen bereits von Produktionsstörungen Gezeichneten: „Der kleinste Tritt, jede leise Erschütterung griff ihn wie einen Wasserscheuen oder Chiragristen an und brachte immer ein oder zwei gute junge Gedanken [...] um das Leben.“ (H., 154) Das geringste Zeichen der Gegenwart Lenettes tötet jeden noch so befruchtenden „gute[n] junge[n] Gedanken“. Das Drama der Unproduktivität nimmt auf der Ebene des Satireschreibens seine Fortsetzung. Auch das kühle Raisonement bringt seine

Schaffenskraft nicht wieder: „Aber indem er bei sich diesen guten cours de morale , dieses collegium pietatis hörte, kam er aus dem satirischen Kontexte und Konzepte und schrieb bloß matter weiter.“(H., 155) Ebenso die Entlastung durch die Seelenliebe hält nur kurz an:

Am Morgen nach jenem Silhouettier-Abende, wo ihre Seelen sich die Hände gegeben und den Fürstenbund der Liebe wieder erneuert hatten, konnt' er viel offener zu Werke gehen [...] er sagte schon voraus zur Frau: ' Wenns dir tulich ist, Lenette, so mache heute kein sonderliches Getöse - es ist mir beinah hinderlich, wenn ich dasitze und für den Druck arbeite.' Sie sagte: 'Ich dächte, du hörtest mich kaum, so schleich' ich.'(H., 155)

In diesem Moment greift das erzählende Autor-Ich ein. Sein Kommentar zu Siebenkäs erweitert sich zum Diskurs des Wissens, der den Erfahrungsmangel Siebenkäs' im Umgang mit seiner Frau beklagt und in Belehrungen über den Umgang mit den Frauen mündet.

Siebenkäs bittet seine Frau um Ruhe und erhält eine für Weiber „typische“ Antwort:

Wenn der Mensch über die Tölpeljahre hinüber ist: so hat er noch jährlich einige Tölpelwochen und Flegeltage zurückzulegen: Siebenkäs tat die obige Bitte wahrlich in einer Tölpelminute. Denn nun hatte er sich selber genötigt, unter dem Denken aufzulauern, was Lenette nach dem Empfange des Bittschreibens vornehme [...] Denn sie hatte wie andere Weiber nicht widersprochen, um zu widerstreben, sondern um nur zu widersprechen.(H., 155)

Im Wissen des Autor-Ichs wird die Frau zum Objekt männlicher Lebensweisheit. Der Erzähler erhebt sich über sie als immanenter Bedrohung im Text, während seine Erzählung Siebenkäs der überlegenen Ironie preisgibt: „Siebenkäs mußte fleißig aufpassen, um ihre Hände oder Füße zu hören; aber es glückte ihm doch, und er vernahm das Meiste“(H., 155).

Der Gegensatz zwischen imaginierter Potenz im Schreiben und beschriebener Unfähigkeit zum Schreiben schreibt dem Text eine Lücke zwischen erzählendem Autor-Ich und Romanfigur Siebenkäs ein. Diese Lücke kann jedoch nur klaffen, nachdem sich der Erzähler auch der Herrschaft über die Frau gegenüber einem imaginären Leser vergewissert hat. Dies geschieht im Diskurs des geheimen Wissens über das weibliche Verhalten. Auf Grund dieses Wissens, das nur dem Leser mitgeteilt wird, kann er gemeinsam mit ihm die erzählte Figur verlachen.

Im „autoritären Wort“¹²⁴, das das Weib zum Gegenstand männlichen Wissens macht, entzieht der Erzähler den „eigenen“ Worten die Kraft der Subversivität. Die Rhetorik des Faktenwissens wird gegen die Potenz der poetischen Narration, die dem unwissenden

¹²³Bei den Satiren handelt es sich um die Satirensammlung Jean Pauls „Auswahl aus den Teufelspapieren“, die völlig erfolglos war.

Siebenkäs nicht gelingen will, ausgespielt. Dies wiederum entlarvt die poetische Befruchtungsfiktion als Teil männlicher Diskursstrategie, die vom Wissen über Frauen gelenkt wird. Hierdurch erhält wiederum der Text sein subversives Potential zurück, da die poetischen Befruchtungsphantasien des Autor-Ichs offenkundig auf dem disziplinierenden Geheimwissen über weibliche Seelen basieren.

In Bezug auf die vorliegenden Textpassagen bleibt festzuhalten, daß der Roman in der Konstellation Autor-Ich/Erzähler in der Vorrede und der Ehe Siebenkäs/Lenette den Prozeß des Schreibens als Verschiebung der Befruchtung auf das Herz stilisiert. Gerade dieser Befruchtungsleistung, aber auch der Mortifikation des lebendigen Kunstobjekts in der Kunst erweist sich die Romanfigur Siebenkäs als unfähig. Letztendlich verfällt sie der ironischen Betrachtung des Erzählers, der sich über das Verlachen, aber auch in der Stimme des Wissens, die Macht über den bedrohlichen Körper, die Präsenz der Frau, sichert, damit aber zugleich sein eigenes poetisches Befruchtungsprojekt in Frage stellt.

Der Roman entwickelt somit im Bereich der Beziehung von ästhetischer Produktion und Sexualität als Teilbereich der Ehe einen ästhetischen Metadiskurs über das Schreiben als metonymische Verschiebung der Befruchtung. Stilistisches Hilfsmittel hierbei ist die Differenz von Erzählerebene und Figurenebene. Als Teil der Romanwelt ist der Körper (der Frau) als bedrohlicher vorhanden, er wird aber in verschiedenen Redeformen (ästhetischer, wissenschaftlicher Diskurs) gebannt.

Gegenüber mangelnder Potenz der dargestellten Autorfigur Siebenkäs in der Ehe sichert sich das darstellende Autorsubjekt seiner Darstellungspotenz, indem es mit seinem erfolgreichen Modell in Konkurrenz zum Mißlingen seines Helden tritt. Ihm gelingt sowohl die „schöne Stunde“ umzuschreiben und einzulösen, als auch das schreibende Abschatten in Konkurrenz zum beschriebenen Abschatten. Die angestrebte Autorschaft, die auf das Herz und seine Befruchtung zielt, ist im Gegensatz zur dargestellten ehelichen „Liebe“ ein ästhetisches Produkt, das den Text organisiert. Die Wahrheit der Liebe erweist sich als ein rhetorisches Kalkül der Autorschaft, das sich im Konkurrenzmodell von Autor und erzähltem Autor Siebenkäs bricht. Die Satirenproduktion des Frühwerks, die Jean Paul nie aufgibt, sondern in seinen Romanen integriert und rettet, wird aus Sicht erfolgreich befruchtender sentimentaler Poesie gerechtfertigt. Dies gelingt aber nur, weil das imaginäre Frauenbild Produkt des Schreibens imaginärer potenter Autorschaft ist, die in der rhetorischen

¹²⁴Das „autoritäre Wort“ ist ein Begriff der Erzähltheorie Bachtins, das im Gegensatz zum mehrdeutig ausgerichteten Erzähltext dem Text über die höchste Erzählinstanz einen eindeutigen Sinnbezug zuweist. (Vgl. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, S.154-300).

Organisation und in Konkurrenz zur Figurenwelt die eigenen ästhetischen Maßstäbe einhält und gegenüber dem Mißlingen auf Figurenebene reproduziert.

Dieser im Text zu sich kommenden Autorfigur, die sich selbst schreibt und damit das Geheimnis von Autorschaft um 1800 lüftet, steht, wie ich nun zeigen werde, in den *Wahlverwandtschaften* das Geheimnis des Autors gegenüber, das allein im allwissenden Blick auf Kunstwerke seine Spur verrät.

2.2 Der konkurrenzlose Blick des Kenners

Die Stilisierung der Autorfigur, die bei Jean Paul als Textereignis in der „Vorrede“ und über das dargestellte Konkurrenzverhältnis Autor-Ich/erzählter Autor erfolgt, ist bei Goethe zunächst in den apokryphen Aussagen des Autors Goethe, die das Erscheinen der *Wahlverwandtschaften* begleiten, zu finden. Auch Goethe zielt hierbei auf ein beehrtes verständiges Kunstpublikum. In einem Brief von 1809 an Cotta weist er darauf hin, daß in *Die Wahlverwandtschaften* „manches hineingelegt“ ist, „das, wie ich hoffe, den Leser zu wiederholter Betrachtung auffordern wird“¹²⁵.

Im Gegensatz zu einem verständigen Kunstpublikum gibt der Autor jedoch, „indem er etwas hineinlegt“, seinen Lesern Rätsel auf, die zudem, wie Goethe im gleichen Jahr in einem Brief an Karl Friedrich v. Reinhard ausführt, für einen elitären Zirkel der Freunde bestimmt sind: „Die *Wahlverwandtschaften* schickte ich eigentlich als ein Circular an meine Freunde, damit sie meiner wieder einmal an manchen Orten und Enden gedächten. Wenn die Menge dieses Werkchen nebenher auch liest, so kann es mir ganz recht seyn. Ich weiß zu wem ich eigentlich gesprochen habe, und wo ich nicht mißverstanden werde.“¹²⁶

Der Wahlverwandtschaftentext soll an den Autor erinnern.

Ganz im Sinne dieser Erinnerungsthematik verweist der Brief im folgenden auf den Ewigkeitsanspruch von Dichtung, der sich erst mit der Zeit offenbart: „Wie ich mich denn auf die Wirkung freue, welche dieser Roman in ein paar Jahren auf manchen beym Wiederlesen machen wird. Wenn ungeachtet alles Tadelns und Geschreys das was das Büchlein enthält, als ein unveränderliches Factum vor der Einbildungskraft steht, wenn man sieht, daß man mit allem Willen und Widerwillen daran doch nichts ändert[...]“¹²⁷.

Wo Jean Paul in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* mit dem Ideal des Kunstpublikums eine verständnisvolle Gemeinschaft imaginiert, die im Artefakt den Autor versteht, gibt Goethe mit dem autonomen Kunstwerk Rätsel auf, denen sich der Leser als würdig zu

¹²⁵ Goethe an Johann Friedrich Cotta, Jena, 1. Oktober in: Härtl (Hg.), S.58, Nr. 179.

¹²⁶ Ebd. S.100, Brief 289 vom 31. Dezember 1809.

¹²⁷ Ebd.

erweisen hat. Gegenüber einer sich selbst thematisierenden Autorfigur im Text erfolgt hier die Konstruktion von Autorschaft zunächst außerhalb des Textes mit Goethe als Autor von Geheimnissen, die, wenn überhaupt, nur wenige und vielleicht erst später lesen können. Im Text hingegen ist im Sinne eines erst in der Zeit zu erkennenden, hermetischen Gebildes von einer konkurrenzlos Sinn produzierenden Einheit auszugehen, die den Ewigkeitsanspruch der Dichtung und des Dichters begründet.

Worauf sich nun eine solche ominöse Instanz, die konkurrenzlos Rätsel produziert und damit den Nachruhm des Dichters begründet, im Text stützt, werde ich nun untersuchen. Erste Hinweise hierzu bietet bereits das erste Kapitel, worin ein fiktiver Erzähler auftritt, der in Bezug auf seine Position im Romankonzept das Paradoxon des auktorialen zu wenig wissenden Erzählers etabliert.

In der Mooshütte

Bevor im ersten Kapitel der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* die Eheleute zum ersten Mal zusammentreffen, präsentiert sich in der Vorrede eine omnipotente Autorfigur, die im folgenden vordergründig souverän die Versuche der erzählten Figur Siebenkäs, Autor zu werden und Ehevogt(H., 99) zu sein, darstellt und kommentiert. Gegenüber einer solchen programmatischen Stilisierung der fiktiven Autorfigur steht am Anfang der *Wahlverwandtschaften* der Anspruch eines fiktiven Erzählers, willkürlich in seiner Erzählung walten und schalten zu können, indem er von dem Recht des Erzählers Gebrauch macht, die Figurennamen zu bestimmen: „Eduard - so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter - Eduard hatte in seiner Baumschule [...]“(HA, 242)¹²⁸.

Der in dieser Erzählhaltung verborgene Anspruch, keine wirkliche Geschichte zu erzählen, sondern die Fiktion einer wahrscheinlichen Geschichte, ist seit Fieldings Ausführungen zum Roman¹²⁹ selbstverständlich für den bürgerlichen Schriftsteller. Der Unterschied zu Fielding und zu Jean Paul besteht in der Kürze der Parenthese, die sich sowohl die theoretischen Erörterungen Fieldings als auch das in der Vorrede phantasierte Autorkonzept Jean Pauls erspart. Die Fiktion eines souveränen Autors wird nicht erst produziert, sondern in Parenthese der Erzählung hinzugefügt. Ebenso wie der Erzähler eine Geschichte so erzählt, als ob sie tatsächlich geschehen wäre, verfügt er auch souverän über die Na-

¹²⁸ Hier und im folgenden zitiere ich *Die Wahlverwandtschaften* nach der Hamburger Ausgabe, Bd.6 unter Angabe von HA und Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat.

¹²⁹ Vgl. Henry Fielding, *Tom Jones*, München, 1966. Dort insbesondere die erzähltheoretischen Vorreden zum 8. Buch, Kap. I und 10. Buch, Kapitel I. Vgl. allgemein zum Thema der Entstehung des Erzählers im Europa des 18. Jahrhunderts aus formaler Sicht: Norbert Miller, *Der empfindsame Erzähler*, München, 1968.

men seiner Figuren, die hinsichtlich seiner Erzählkonzeption anscheinend austauschbar sind.

Wo bei Jean Paul das phantasierte Autorkonzept selbst Gegenstand des Schreibprozesses ist, entsteht bei Goethe in der Kürze der Parenthese das Bild eines vorgeblich allmächtigen Erzählers, der vom ersten bis zum letzten Satz die Erzählung kontrolliert.

„Eduard“ erscheint als Namenszeichen für das Figurenkonzept „reiche[r] Baron im besten Mannesalter“. Das Paradoxe dieser „allmächtigen“ Namensgebung liegt darin, daß Eduard eigentlich Otto heißt:

‘Ganz gewiß!’ versetzte Charlotte; ‘unseres Freundes Ankunft behandeln wir billig als ein Fest; und dann habt ihr beide wohl nicht daran gedacht, daß heute euer Namenstag ist. Heißt nicht einer Otto so gut als der andere?’ [...] ‘Du erinnerst mich’, sagte Eduard, ‘an dieses jugendliche Freundschaftsstück. - Als Kinder hießen wir beide so; doch als wir in der Pension zusammenlebten [...], so trat ich ihm freiwillig diesen hübschen, lakonischen Namen ab.’ ‘Wobei du denn doch nicht gar zu großmütig warst,’ sagte der Hauptmann. ‘Denn ich erinnere mich recht wohl, daß dir der Name Eduard besser gefiel [...].’(HA, 258-259)

Die vermeintliche Setzung des fiktiven Erzählers, die auf das Erzählkonzept des abstrakten Autors verweist, entpuppt sich als Teil der willkürlichen Wahl des Namens auf der Figurenebene¹³⁰. Was nach Lindner¹³¹ zunächst als Herrschaftsanspruch im pluralis majestatis auftritt, erfährt eine parodistische Wendung auf der Figurenebene. Der Abstand zwischen Namensgebung und Herrschaftsanspruch liegt dabei in dem auffälligen Insistieren auf dem Namen Eduard, der wiederholt wird: „Eduard- so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter- Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen.“(HA, 242)

Die dargestellte Tätigkeit paßt nicht zu dem in der Parenthese ausgeführten Personenkonzept. Die im sozialen Code „reicher Baron“ und im Rahmen potenter männlicher Familientraditionen „bestes Mannesalter“ erfolgende Charakterisierung, die zudem als Besitzer vom Diener tatkräftige Arbeit erhoffen läßt, weicht der subalternen Tätigkeit der Veredelung. Die später beschriebene Namenswahl steht hier schon im Zeichen einer „eigenwilligen“ d.h. nicht standeskonformen Tätigkeit¹³².

¹³⁰ Vgl. zum Erzähler in den *Wahlverwandtschaften* vor allem Stefan Blessin, *Erzählstruktur und Lesehandlung*, Heidelberg, 1974. Blessin arbeitet detailliert die gefährdete und unterminierte souveräne Haltung des Erzählers heraus. Wo sich bei Jean Paul zeitweise das erzählende Autor-Ich programmatisch verselbständigt, schreibt sich hier die Erzählung auf geheimnisvolle Art von selbst.

¹³¹ Burkhardt Lindner, *Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die Kritik der mythischen Verfassung der bürgerlichen Gesellschaft* in: Norbert W. Bolz (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 32.

¹³² Nach der Aussage des Hauptmanns, „daß dir der Name Eduard besser gefiel, wie er denn auch, von angenehmen Lippen ausgesprochen, einen besonders guten Klang hat“(HA, 259), wird die Namensgebung aus dem Bereich der

Eduard arbeitet außerdem unter dem erfreuten Blick des Gärtners: „Sein Geschäft war eben vollendet; er legte die Gerätschaften in das Futteral zusammen und betrachtete seine Arbeit mit Vergnügen, als der Gärtner hinzutrat und sich an dem teilnehmenden Fleiße des Herrn ergetzte.“ (HA, 242) Das Konzept „reicher Baron im besten Mannesalter“ erfährt auf der Darstellungsebene eine ironische Revision. Das standesgemäße Auftreten des Barons verliert sich an die Tätigkeit des Gärtners.

Im Rahmen einer abgesicherten Existenz als „reicher Baron“ kann sich der zweite Eduard das Vergnügen der Arbeit leisten, das allerdings unter den Blicken desjenigen, der als Knecht für seinen Herren Arbeit zu leisten hat, zu teilnehmendem Fleiß wird. Die vom auktorialen Erzähler mitgeteilte Innenperspektive Eduards deckt sich mit dem Vergnügen, die die Arbeit des Herrn dem Knecht bereitet und verdeckt dabei soziale Differenzen. Als Herr wendet sich dann aber Eduard an den Gärtner, indem er ihn duzt und nach seiner Frau fragt: „Hast du meine Frau nicht gesehen?“ (HA, 242) Es erfolgt der „Mauerblick“ des Gärtners, der Charlottes Wirkungskreis, die Umgebung der Mooshütte, als neue Welt beschreibt:

‘Drüben in den neuen Anlagen,’ [...] ‘Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber, gebaut hat [...] Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf [...] ‘Ganz recht,’ versetzte Eduard; ‘einige Schritte von hier konnte ich die Leute arbeiten sehen.’ ‘Dann’, fuhr der Gärtner fort, ‘öffnet sich rechts

willkürlichen Zuweisung durch den Erzähler entfernt und an die willkürliche Tätigkeit der Figur gebunden. Auf gleiche Weise entfernt die beschriebene Gärtneraktivität, die im sozialen Kontext dem Baron ansteht zu kontrollieren, die Figur Eduard vom standesgemäßen Konzept „reicher Baron“. Vergleicht man diese Stelle mit der genauen Beschreibung der idealisierten Tätigkeit des Landmanns in Vergils *Georgica* (Vergil, *Landleben*, hg. v. Johannes und Maria Götte, Zürich, 1995 Kap. 2, *Landbau* S. 113 ff. Vgl. dazu sehr ausführlich Richard Faber, *Parkleben. Zur sozialen Idyllik in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften...*, S.107ff., der auf die Parallele zwischen idealisierter ländlicher Arbeit und zerfallendem politischen Reich verweist), so rückt Eduard als Figur an die Stelle des Landmanns, der zudem seine Arbeit zu genießen weiß. In Vergils Text ist dies die Position des lyrischen Ichs, das die unbewusste Handlung des Landmanns preist und zugleich seine Unwissenheit tadelt. In den *Wahlverwandtschaften* wird die Tätigkeit Eduards, des Herrn, ironisch gebrochen, indem sie vom Knecht, dem Gärtner, gepriesen wird. Das mögliche Motiv im Sinne Rousseaus „Zurück zur Natur“ erhält eine Relativierung im sozialen Kontext, die wiederum auf die Künstlichkeit der Inszenierung Eduards verweist. Das Lob des Gärtners überführt außerdem Eduards Vergnügen an der Arbeit, „und betrachtete seine Arbeit mit Vergnügen“ (HA, 242), in die bürgerliche Ordnung des Fleißes „als der Gärtner hinzutrat und sich an dem teilnehmenden Fleiße des Herrn ergetzte“ (ebd.). Buschendorf (Bernhard Buschendorf, *Goethes mythische Denkform...*) verbindet die Figurenkonzepte in den *Wahlverwandtschaften* unter Bezug auf die Warburg-Schule mit neuplatonistischer Philosophie und der Ikonographie der Saturn und Melancholievorstellungen. In diesen ikonographischen Kontext gehört auch der Pfropfreiser aufsetzende Gärtner, für den Eduard als Kunstfigur steht. Die Interpretation von Eduards Tätigkeit durch den Gärtner berücksichtigt in der Darstellung eine wörtliche Interpretation, während das Figurenkonzept Eduards bildlich verstanden auf eine Melancholieallegorie verweist. Die Darstellung führt einen Bruch von bildlicher und wörtlicher Ebene herbei, aus dem die verkehrte Welt der sozialen Hierarchie hervorgeht. In dieser Konzeption des fiktiven Autors liegt es nun sehr nahe, die beiden Konzepte Eduard vor und nach der Parenthese zu trennen und damit die Gedankenstriche als Schriftbild der Grenze und nicht der Brücke zu fassen. Vgl. auch Hans Rudolf Veget, Ein reicher Baron, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.*, 24.1980, S.123-161, der das Konzept „reicher Baron“ auf seine sozialgeschichtliche Bedeutung im 18/19. Jahrhundert und den Text als Darstellung dieses Verhältnisses untersucht. Als Fazit gibt Veget an, daß Eduard repräsentativ für den bedeutungslos werdenden Adel steht, der sich nicht den Herausforderungen der neuen Zeit stellt, sondern seinem Vergnügen frönt. Ein solcher sozialhistorischer Bezug beachtet jedoch nicht die gespaltene Konstruktion von Eduard auf den verschiedenen Erzählebenen.

das Tal [...] Die gnädige Frau versteht es; man arbeitet unter ihr mit Vergnügen.'(ebd.)

Das geordnete Panorama breitet sich als ein vom Gärtner erzähltes aus. Das Vergnügen der Arbeit verschiebt sich jedoch im Figurenbericht von der Freude an der eigenen Arbeit zur Freude des Knechts, „unter“ Charlotte arbeiten zu können. Das Konzept „reicher Baron“ verweist in seiner sozialen Relevanz auf die Frau des „reichen Barons“ im besten Mannesalter¹³³. Der Abstand zwischen den Eheleuten, der auch durch den Weg beschrieben wird, den Eduard von seiner Baumschule zu Charlottes Mooshütte zurücklegt, liegt vor dem ersten Zusammentreffen in einem mehrfach gebrochenen Figurenkonzept Eduards vor. Die Rede des Gärtners konfrontiert das Vergnügen Eduards an dem Produkt seiner eigenen Arbeit mit dem Vergnügen der Arbeit unter der Ehefrau. Sowohl im Panoramablick als auch in der Beziehung zu Charlotte ist der Gärtner Reflexionsfigur einer rationalen Herrschaftsordnung, worin Eduards Vergnügen im Vergnügen des Gärtners zur verkehrten Welt wird.

Eduard steigt zur Mooshütte: „An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ (HA, 243) Die an der Tür wartende Ehefrau¹³⁴ empfängt ihren Mann und positioniert ihn so, „daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ (HA, 243) Die wartende Frau inszeniert für ihren Mann das harmonische Bild der Landschaft¹³⁵.

¹³³ Es bleibt gleich zu Anfang von seinem Namen nur das „beste Mannesalter“, das dann im Sinne der Familientradition mit der Zeugung des Kindes Otto im 11. Kapitel des ersten Teils ironischerweise Früchte der Einbildungskraft hervorbringt.

¹³⁴ Eduard fragt den Gärtner nach seiner Frau, die hier, nachdem sich der Mann auf den Weg zu ihr gemacht hat, mit ihrem Namen eingeführt wird. Die Entwicklung ist im Gegensatz zu Eduards Namensgebung linear. Aus der allgemeinen Funktion und sozialen Relation in Bezug auf den Ehemann, wie er auch immer heißen mag, geht das Besondere des Namens „Charlotte“ hervor.

¹³⁵ Im Rahmen der Fiktion einer bürgerlichen Idylle hat diese Konstruktion im „Landprediger von Wakefield“ von Goldsmith einen Vorläufer: „Gleichwie wir mit der Sonne aufstanden, so setzten wir unsere Arbeiten [Vater und Sohn; Anmerkung von mir] auch nie nach ihrem Untergange fort, sondern kehrten zu unserer harrenden Familie [Mutter und Tochter; Anmerkung von mir] zurück, wo lächelnde Blicke, ein freundlicher Herd und ein liebliches Feuer unser harrten.“ (Oliver Goldsmith, *Der Landprediger von Wakefield*, in: *Erzähler der Welt. Geschichten aus England*, hg.v. Karl August Horst, Freiburg, Basel, Wien, 1969, S.117). Ironisch gebrochen ist dieses Idyll im Schlußabsatz von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*: „Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Klara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann Hand in Hand vor der Tür eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten.“ (E.T.A. Hoffmann; *Der Sandmann*, in: *ders. Werke*, Bd.2, Frankfurt/M., 1967, S.39-40) In den *Wahlverwandtschaften* kommt es jedoch weder zur häuslichen Dienstleistung, die die Arbeiten der Männer belohnt, noch zur arkadischen Idylle eines vermeintlich glücklichen Liebespaares. An Stelle des dargestellten Tableaus bei Hoffmann tritt in den *Wahlverwandtschaften* das Panorama, das der Gärtner erzählt und Charlotte für ihren Mann inszeniert. Die Dienstleistung Charlottes, deren Namen sich direkt aus „meine Frau“ ableitet, besteht - hierin der metonymischen Verdrängung der Tätigkeit der Frauen bei Goldsmith hinter freundlichem Herd und lieblichem Feuer sehr ähnlich - in der Bereitstellung eines ästhetischen Genusses, ohne daß zumindest ein „lächelnder Blick“ von ihrer Gegenwart zeugt. Der

Im Gegensatz zur Szene in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*, in der das frisch verheiratete Ehepaar zum ersten Mal aufeinandertrifft¹³⁶, ist hier die Zweierbeziehung Charlotte/Eduard über die bildliche Inszenierung des geordneten Panoramablicks für den Mann vermittelt.

Wo in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* das Tableau in der Allegorie der „schönen Stunde“ sich erst im Hinzutreten des vermittelnden Dritten, Leibgeber, realisiert und dadurch die bedrohliche körperliche Nähe der Ehepartner im Freundschaftspathos neutralisiert wird, verschwindet Charlotte hinter dem Bild, indem sie es für ihren Mann organisiert. Die „schöne Stunde“ als programmatische Vorgabe, Inschrift des Bildbereichs auf der Darstellungsebene, bewahrheitet sich im Austausch der Bildelemente/Figurenelemente des Tableaus.

In den *Wahlverwandtschaften* inszeniert die Frau auf der Figurenebene die bürgerliche Idyllik des erholsamen Landschaftsblicks. Das Schloß als Lebensraum des adeligen Ehepaars verschwindet zunächst zwischen Arbeitsstätte des Mannes und harmonisierender Idyllik des ehelichen Raums Mooshütte. Das von der Ehefrau inszenierte Bild erscheint jedoch dem Mann zu leblos: „Er freute sich daran in Hoffnung, daß der Frühling bald alles noch reichlicher beleben würde.“(HA, 243) Eduard kritisiert den Raum, in dem das harmonische Landschaftsbild entsteht, als zu eng: „Nur eines habe ich zu erinnern“, setzte er hinzu, ‚die Hütte scheint mir etwas zu eng.‘“(HA, 243) Die Bilder, die von der Frau für den Mann selbstlos in der intimen Atmosphäre der Mooshütte gestaltet wurden, werden unter den Blicken des Mannes mit den zukünftigen Früchten seiner Gartenarbeit, „daß der Frühling bald alles noch reichlicher beleben würde“(ebd.), belebt.

Der Wechsel der Bildelemente erfolgt nicht wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* als Austausch der Bildelemente auf der Darstellungsebene bei konstanter Bildinschrift, sondern eröffnet sich als Perspektivwechsel auf der Figurenebene. Die Rahmenschau, die die Mooshütte zur Camera obscura werden läßt¹³⁷, wird durch die „Hoffnung“ und somit durch Bilder der Einbildungskraft aus der Perspektive Eduards ersetzt. Die Bildbeziehung, die die Zweierbeziehung vermitteln soll, hat hier schon auf Figurenebene verschiedene

„Landprediger von Wakefield“ spielt als zitierter Text in Goethes „Dichtung und Wahrheit“, HA, Bd. 9, S. 426ff. (Herder liest u.a. Goethe daraus vor) und S.434 bei der Charakterisierung der Familie des Pfarrers Brion eine wichtige Rolle. Goethe verliebt sich in Frederike Brion (Sesenheim 1770), die Tochter des Pfarrers. Auch hier wird die vergangene Liebe im fiktiven autobiographischen Text in der fiktiven Familie des Landpredigers von Wakefield gespiegelt.

¹³⁶ Vgl. Kap.2.1 dieser Arbeit.

¹³⁷ Vgl. zur Rahmenschau und der Camera obscura August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1965. Die formale Beziehung, die Langen zwischen Rationalismus und geordnetem Blick durch die Camera obscura herstellt, findet bei Jonathan Crary, *Techniques of the observer* (dt. *Techniken des Betrachters*, Dresden u.a., 1996), Massachusetts, London, 1990, eine kritische Erweiterung im 19. Jahrhundert, indem Crary den Weg vom geordneten Blick zur subjektkonstituierenden Verinnerlichung des Blickes beschreibt.

Inschriften: Die Außenperspektive Charlottes¹³⁸, hinter der sie verschwindet, und die Innenperspektive Eduards, hinter der der geordnete Rahmen der Präsentation in eine künftige Phantasielandschaft aufgehoben wird¹³⁹.

In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* vermitteln die verschiedenen Figurenbilder des ehelichen Tableaus die gestörte eheliche Beziehung. Sie wird mit Hilfe des Dritten in eine freundschaftliche Beziehung aufgelöst, in der die Frau zum Supplement wird. In den *Wahlverwandtschaften* steht zugleich zwischen der personalen Beziehung der Ehepartner eine ästhetische, zeichenhafte, bildliche Vermittlung, die auf Figurenebene verschiedene Inschriften hat, und in der die Frau bereits als Teil ihrer Inszenierung körperlich verschwunden ist.

Im Gegensatz zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*, in denen der bedrohliche Körper der Frau eine Umpositionierung des Ehemanns erst notwendig macht, um die „schöne Stunde“ als Darstellungsabsicht des Autor-Ichs zu retten, ist es in den *Wahlverwandtschaften* bereits eine zeichenhaft, ästhetisch vermittelte Idyllik, die von Eduard als zu eng aufgefaßt wird. Eduards Innenperspektive richtet sich buchstäblich im räumlichen Verweis nach innen.

Hieran schließt sich, der diskursiven Logik Eduards folgend, der etwas mangelt, erst die Frage nach dem Dritten auf der Ebene der Figurenrede: „Für uns beide doch geräumig genug“, versetzte Charlotte. ‘Nun freilich’, sagte Eduard, ‘für einen Dritten ist auch wohl noch Platz.’ ‘Warum nicht?’ versetzte Charlotte, ‘und auch für ein Viertes.’“(HA, 243) Die Wahrnehmung Eduards, die Charlotte als hinter dem Landschaftsbild wahrzunehmende durch Bilder der Einbildungskraft verdrängt, zielt räumlich mit „zu eng“ auch auf den Kör-

¹³⁸ Neben der ästhetischen Funktion, die die Landschaft im Rahmen zeigt, ordnet die Rede des Gärtners den Besitz des „reichen Barons“ in dieser von Charlotte organisierten Rahmenschau. Eduard überblickt Schloß und Besitz. Charlotte organisiert so den Blick Eduards auf seinen Besitz und verweist damit auf den eigentlichen Namen des „reichen Barons“ Otto, der nach Wolf Kittlers (Wolf Kittler, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Bolz, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.230-259) Ausführungen wiederum Besitz bedeutet: „Otto, der Name, der die Viererkonstellation der Wahlverwandtschaften vereint, kommt von ahd. ot, as. od ‘Besitz’. In dem Wort Kleinod ist die alte Form noch erhalten, das Wort Adel ist damit verwandt. So scheint der Name einem ‘reichen Baron im besten Mannesalter’ wie auf den Leib geschrieben. Vielleicht ist das der Grund, weshalb er ihn verleugnet. Doch Eduard entkommt dem Namen Otto nicht. Denn ed ist fries., ags. Form von ahd. ot. Die zweite Silbe wart fügt dem die Bedeutung ‘Hüter’ an. Indem Eduard sich selber einen Namen gibt, erfüllt er das Gesetz: nomen est omen. Damit fällt noch vor dem Gespräch über die Wahlverwandtschaften ein bezeichnendes Licht auf den Begriff der Wahl. Das Gewählte ist nur die Wiederholung dessen, was ein anderer gegeben hat.“(S. 230) Im Sinne Kittlers ist zu ergänzen, daß Eduard in Charlottes Bild dem Namen nicht entkommt, der auf den Besitz verweist. Er wird im Landschaftsbild vergegenwärtigt und bezüglich des „besten Mannesalters“ im Diskurs Charlottes ausgeführt. Der Namenstausch bezeichnet auch hier unterschiedliche Bildkonzepte aus Sicht der Frau.

¹³⁹ Kunstgeschichtlich und mit Cray, Techniques..., ließe sich hier von dem Wechsel von Mimesis und rationalen Konzepten der Camera obscura, die die Außenperspektive beherrschbar macht, zu subjektiv, romantischen Konzepten eines C.D. Friedrich sprechen, der den Betrachter im Bild als subjektive Reflexionsfigur einbezieht (vgl. auch Werner Hoffmann, Das irdische Paradies, München,1960). Abgesehen hiervon sind beide Bildkonzepte dazu da, die Beziehung der Figuren zu vermitteln. Charlotte will als fiktive Figur selbst im Bild präsent sein, sich selbst in das Bild einprägen, während Eduard die Früchte seiner zukünftigen Arbeit in dieses Bild Charlottes einbringt.

per Charlottes¹⁴⁰, der die Mooshütte zu eng macht, um dann in einer paradoxen Wende an die von Charlotte eingeklagte wahrnehmbare Zweierbeziehung den Dritten zu setzen. Wo in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* der Dritte, Leibgeber, das Bild der „schönen Stunde“ erst komplementiert und in der Differenz die Frau zum Supplement macht, übergeht Eduard Charlotte im Dritten. Anstatt Teil eines bildlichen relationalen Gefüges mit feststehender Inschrift zu sein, ist der Dritte in den *Wahlverwandtschaften* ein weiterer Interpret der Bilder, die zwischen Charlotte und Eduard vermitteln sollen. Charlotte rückt das Bild des „reichen Barons im besten Mannesalter“ wieder zurecht und damit auch ihre Position als Frau, die in Bezug auf den Mann nur in der Repräsentation präsent ist, indem sie in der sächlichen Form den „Einen“ unbestimmten durch ein „Viertes“ ersetzt. Charlottes Replik auf Eduards Ansinnen ist eine Interpretation, die dem „Einen“ Dritten das Besondere des grammatischen männlichen Geschlechts nimmt und in das Allgemeine des Sächlichen überführt, aus dem die Kinder und das Kind sind.

Die buchstäbliche Lektüre der *Wahlverwandtschaften* geht an diesem Punkt zu weit, soziale Verhältnisse in symbolische zu übersetzen, wenn aus Charlottes sächlicher Ergänzung die Vollendung der alchemistischen Gleichung wird. Wiethölter führt in Anlehnung an das Hexeneinmaleins im *Faust* zur vorliegenden Textstelle aus, daß es hier in ähnlicher Weise „um die Herstellung einer durch die Drei- oder Vierzahl ausgedrückten Einheit, das heißt um die Verwandlung des Paares, der ursprünglichen Zwei, in die ternarische oder quaternarische Vollendungsfigur der Alchimisten, die der Quadratur des Zirkels und damit dem Anfang und Ende in sich schließenden Kreis entspricht“, geht¹⁴¹.

Die Bedeutung der Alchimie, die Wiethölter für den ganzen Roman hervorhebt, bleibt als legitime Lesart unbestritten, jedoch führt hier Charlotte konsequent als Ergänzung der Frauenrolle die zweite, ihr verbleibende Repräsentationsform durch. Sie bleibt weiterhin unter dem Gesetz des „Barons im besten Mannesalter“, der Eduard nicht ist. Die Ergänzung des „besten Mannesalters“ ist der Nachfahre für den Mann, den sie als Frau und Mutter gewährleistet.

Die Frage, die sich aus Wiethölters Lektüre der *Wahlverwandtschaften* ergibt, bleibt jedoch, inwiefern der Diskurs der „natürlichen“ Familienordnung in der Reduktion auf ein intimes Modell des „nur für sich seins“ auf der Darstellungsebene ein magisch-alchemistisches Konzept hervorbringt, das dieser „natürlichen“ Ordnung opponiert.

¹⁴⁰ Das einzig beschriebene Inventar der Mooshütte, der Tisch, wird erst später eingeführt, so daß „eng“ als Wahrnehmung des Innenraums, der gemäß Charlottes Intention gar nicht in den Blick kommen sollte, hier nur ein räumliches Äquivalent, Charlottes Körper, für Eduard hat.

¹⁴¹ Waltraud Wiethölter, *Legenden...*, S.37.

Charlotte interpretiert die Enge, die Eduard benennt, im Sinne gewünschter Intimität der konjugalen Kleinfamilie und arbeitet am Konzept „reicher Baron im besten Mannesalter“ mit Schwerpunkt bestes Mannesalter fort. Eduard hingegen zielt auf seinen Freund, den Hauptmann, „’Es betrifft unsern Freund, den Hauptmann,’ antwortete Eduard.“ (HA, 243), den er als Architekten¹⁴² in das eheliche Idyll zu integrieren wünscht. Eine Ergänzung der verschiedenen Bilder, die für Charlotte die Inschrift „reicher Baron im besten Mannesalter“ verkörpern und Eduard nach einem neuen, dritten Interpreten verlangen lassen, findet die Handlung in der erzählten Liebe Eduards und Charlottes, mit der Charlotte sich gegen die Dazwischenkunft eines Dritten ausspricht:

[...] Mag ich doch so gern unserer frühesten Verhältnisse gedenken! Wir liebten einander als junge Leute recht herzlich; wir wurden getrennt; du von mir, weil dein Vater, aus nie zu sättigender Begierde des Besitzes, dich mit einer ziemlich älteren, reichen Frau verband; ich von dir, weil ich, ohne sonderliche Aussichten, einem wohlhabenden, nicht geliebten, aber geehrten Manne meine Hand reichen mußte. Wir wurden wieder frei; du früher, indem dich dein Mütterchen im Besitz eines großen Vermögens ließ; ich später, eben zu der Zeit, da du von Reisen zurückkamst. So fanden wir uns wieder. Wir freuten uns der Erinnerung, wir liebten die Erinnerung, wir konnten ungestört zusammenleben. [...]’(HA, 246)

Der erste Teil der erzählten Ehevorgeschichte wiederholt das klassische Schema der unglücklich Liebenden, die als junge Leute durch die materiellen Familieninteressen getrennt werden. In diesem Schema nimmt jedoch Eduard die Position der Frau ein, die verheiratet wird, und Charlotte die des mittellosen Liebhabers, der keine gute Partie ist. Die Opposition ist Besitz und Eduard vs Charlotte „ohne sonderliche Aussichten“.

Charlotte erzählt weiter linear chronologisch und verweist auf den Besitz „indem dich dein Mütterchen [...] ließ“, während für sie als Frau „ohne sonderliche Aussichten“ nur das Später bleibt, als die Zeit, „zu der Zeit, da du von Reisen zurückkamst“. An dieser Stelle steht nicht, wie Wiethölter in ihren Anmerkungen zur Frankfurter Ausgabe der *Wahlverwandtschaften* ausführt, als Belohnung das arkadische Reich des Liebesromans, das nach den Prüfungen bezogen werden kann¹⁴³, sondern zunächst in Charlottes Erzählung die Erinnerung der Liebe.

Die ehemalige Liebe der jungen Leute ist Teil einer erinnernden Narration. Grundlage der Ehe ist so in der Erzählung die Forderung nach zeichenhaften Erinnerungsorten der „ursprünglichen“ Liebe: „Wir liebten die Erinnerung“(HA, 246) und nicht etwa wir erinnerten

¹⁴² Die Repräsentationsform Charlottes in der Mooshütte und der Gartenarchitektur ist in der Funktion des Architekten gefährdet.

¹⁴³ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Abt. I, Bd.8, hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt, 1994, S. 1019 Anm. zu S.275, 26f. Wiethölters Verweis auf das bukolische Muster seit der Antike unterschlägt dabei auch, daß in

uns an die Liebe. Wenn Ernst Loeb hierzu ausführt, „Denn nicht Liebe, sondern der Liebe zur ‘Erinnerung’ verdankt diese Ehe ihre Existenz“¹⁴⁴, verkennt er, daß Liebe bereits medial verarbeitet sein muß, um für die fiktive Gegenwart eine Bedeutung haben zu können. Die geliebte „Erinnerung“ ist sich der medialen Verarbeitung bewußt. An dem Punkt, wo Loeb dargestellte Liebe erwartet, reflektiert die Figurenrede den Ort, an dem Liebe in der Erzählung erinnert wird: in der Liebe zur Form, die die Erinnerung der Liebe ermöglicht d.h. den Geschichten der vergangenen Liebe. Es handelt sich so am Anfang der *Wahlverwandtschaften* nicht um ein Liebesproblem, sondern um ein narratives Problem der Erzählung oder Versinnbildlichung des Vergangenen.

Charlotte führt im folgenden aus, welche Opfer, u.a. die Lösung aus den Verpflichtungen am Hof und als Mutter, zu bringen waren:

[...] Du wolltest von allen Unruhen, die du bei Hof, im Militär, auf Reisen erlebt hattest, dich an meiner Seite erholen, zur Besinnung kommen, des Lebens genießen; aber auch nur mit mir allein. Meine einzige Tochter tat ich in Pension, wo sie sich freilich mannigfaltiger ausbildet, als bei einem ländlichen Aufenthalte geschehen könnte; und nicht sie allein, auch Ottilien, meine liebe Nichte, tat ich dorthin, die vielleicht zur häuslichen Gehülfin unter meiner Anleitung am besten herangewachsen wäre. Das alles geschah mit deiner Einstimmung, bloß damit wir uns selbst leben, bloß damit wir das früh so sehnlich gewünschte, endlich spät erlangte Glück ungestört genießen möchten. So haben wir unsern ländlichen Aufenthalt angetreten. [...]'(HA, 246)

Davor ist jedoch bereits offensichtlich, daß es sich bei Eduard und Charlotte um die auf der Figurenebene etablierte Narration einer Narration vergangener Liebe handelt, die im Raum ländlichen/arkadischen Glücks spielt und als bewußte Fortsetzung der Narration mit fiktivem arkadischen Vorbild gedacht ist. Während in dieses Liebeskonzept, das nach Charlotte den Anspruch hat, nur für den anderen zu leben, Charlottes Erzählung des „reichen Barons im besten Mannesalter“ hineinpaßt und sie mit Freude ihre Funktion darin begründet sieht, „dir in allem entgegenzukommen, nur für dich allein zu leben“(HA, 246), bedeutet das Verschwinden der Frau „ohne sonderliche Aussichten“ hinter der Aussicht auf die Bilder der Landschaft in der Bildergeschichte und der Innenperspektive des anderen, Eduards, eine Leerstelle, da er in seinem Bild nicht sich für den anderen repräsentiert, sondern von anderen erkannt werden will¹⁴⁵.

Gleich zu Anfang der *Wahlverwandtschaften* ist die Ehe von Eduard und Charlotte in doppelter Hinsicht ein ästhetisches Problem: zum einen im buchstäblichen Sinn des Wortes

einem dieser Muster, das Arkadien Daphnis' und Chloes, das Ende ganz im Zeichen der Generationenfolge steht. „Für sich sein“ bedeutet ganz im Sinne Charlottes ein „viertes“.

¹⁴⁴ Ernst Loeb, Liebe und Ehe in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Ewald Rösch (Hg.); Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S.427.

ein Wahrnehmungsproblem zwischen Camera obscura und verdoppeltem Betrachter in der Camera obscura¹⁴⁶, zum anderen ein erzähltheoretisches Problem, das sich um literarische Vorbilder für die erinnerte Liebe bemüht. Erst die Liebe als textuelles Ereignis begründet die Ehe Eduards und Charlottes auf der Figurenebene. Der Fiktion liegt eine Fiktion zugrunde.

Das Konstruktionsprinzip von Literatur, das in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die „schöne Stunde“ als Darstellungsgegenstand entstehen läßt, somit auf den Ort des Autors und seine Sinnintention verweist, konstruiert in den *Wahlverwandtschaften* verschiedene Inschriften eines von Charlotte inszenierten Bildes auf der Figurenebene. Jeder Dritte, der auf Figurenebene hinzukommt, ist keineswegs Teil und Differenz im Bild, sondern ein neuer Interpret, der die Zweierbeziehung vermittelnden Bilder und Erzählungen bewertet.

Neben dem Verzicht auf einen allwissenden Erzähler etabliert sich auf der Figurenebene ein Modell von Autorschaft, das den ehelichen Liebesdiskurs zumindest in Charlottes Sinne zu lenken beabsichtigt. Ein ästhetisches Modell von Autorschaft, das den Text der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* organisiert, steht auf der Figurenebene zur Diskussion und Disposition einer hinter dem Erzähler wirkenden Instanz, die sich allein selbst als Abwesendes, als Mangel im Wissen des Erzählers markiert.

Das Wahlverwandtschaftengleichnis

Mit der Ankunft des Hauptmanns ändert sich die eheliche Bildgemeinschaft¹⁴⁷ und macht ein neues Zeichensystem notwendig, das die gescheiterte Erinnerungsarbeit der pflichtbewußten Frau ersetzt. Auf Seiten des Hauptmanns führt es zur Anerkennung der ästhetischen Repräsentation Charlottes: „Der Hauptmann gefiel sich sehr in der Gegend und bemerkte jede Schönheit, welche durch die neuen Wege erst sichtbar und genießbar geworden.“ (HA, 258) Er findet aber auch, weil er ein „geübtes Auge und dabei ein genügsa-

¹⁴⁵ Vgl. zum Narzißmusproblem Waltraud Wiethölter, *Legenden...*, S.8 ff. .

¹⁴⁶ Der verdoppelte Betrachter ist Eduard, da er im Blick auf das organisierte Panorama seine Beziehung im Repräsentationsraum Mooshütte mitreflektiert.

¹⁴⁷ Der Ankunft des Hauptmanns im 3. Kapitel präludiert das gemeinsame Musizieren am Ende des 2. Kapitels, in dem Charlotte die „ungleiche“ Ausführung Eduards auszugleichen weiß: „Aber Charlotte wußte sich darein zu finden; sie hielt an und ließ sich wieder von ihm fortreißen und versah also die doppelte Pflicht eines guten Kapellmeisters und einer klugen Hausfrau, die im ganzen immer das Maß zu erhalten wissen, wenn auch die einzelnen Passagen nicht immer im Takt bleiben sollten“ (HA, 257). Im Wortfeld des Musizierens wird hier auf der Darstellungsebene Charlottes Verhältnis zu Eduard wahrnehmbar. Der auf der Figurenebene vermittelten visuellen Wahrnehmung wird ein musikalisches Konzept auf der Darstellungsebene entgegengesetzt. Die Allegorie von Ehefrau im Bild von Landschaft und erzählter Liebe wird im Bereich der Musik zur doppelten Inschrift Kapellmeister und Hausfrau, die beide das Maß, gemäß der Zuordnung von Musik und Mathematik im Quadrivium der septem artes liberales personifizieren. Bevor der Hauptmann kommt, hat die Ehe auf der Darstellungsebene eine neue ästhetische Repräsentationsform erhalten.

mes“ hat(HA, 258), die Schwachstellen der Konstruktion Charlottes: „und ob er gleich das Wünschenswerte sehr wohl kannte, machte er doch nicht, [...] Personen, die ihn in dem Ihrigen herumführten, dadurch einen üblen Humor“(ebd.). Der Hauptmann fertigt einen Plan des Besitzes Eduards an und bringt in der abstrakten Landkarte, im Maß, das Individuelle, Maßlose Charlottes hinter ihrer Organisation zum Ausdruck. Charlotte kommt als Reflexionsfigur männlichen Wissens ins Gerede:

Schnell war auch alles laviert und illuminiert, und Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier wie eine neue Schöpfung hervorgewachsen. Er glaubte sie jetzt erst kennenzulernen, sie schienen ihm jetzt erst recht zu gehören. Es gab Gelegenheit, über die Gegend, über Anlagen zu sprechen, die man nach einer solchen Übersicht viel besser zustande bringe, als wenn man nur einzeln, nach zufälligen Eindrücken, an der Natur herumversuche. ‘Das müssen wir meiner Frau deutlich machen’, sagte Eduard. (HA, 261)

Die Skizze des Hauptmanns ersetzt Charlottes Panorama und läßt Eduard Charlottes individuelles Wirken in der Landschaft wahrnehmen. Obwohl der Hauptmann davon abrät, wird Charlotte für Eduard anstatt des verborgenen Bildproduzenten im Panorama, wo sie das geübte Auge des Hauptmanns im Gegensatz zu Eduard sogleich erkennt, zum Bildungsgegenstand. Was die imaginäre Erinnerungsarbeit nicht leistet, gibt in der Skizze des Hauptmanns Charlotte als Figur eine Gegenwart. Mangelt es zuvor im ersten Kapitel Eduard bei dem Blick aus der Hütte an der zukünftigen Belebung, ist in der Skizze des Hauptmanns Charlottes Wirken in der Landschaft das Belebte, das der Veredelung entgegensteht.

Die „neue Schöpfung“ Charlottes, die Eduard am Anfang zu sehen wünscht (HA, 242), wächst wie eine verschobene imaginäre Wunscherfüllung als „seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier wie eine neue Schöpfung“ (HA, 261) hervor. Aus der Bestimmung der Figurenrede wird auf der Darstellungsebene der organische Vergleich, der in das Skizzenbild das gewünschte Wachstum hineinlegt, d.h. das Tote belebt, das zuvor das dargebotene Panoramabild Charlottes ergänzt hat: „Er freute sich daran in der Hoffnung, daß der Frühling bald alles noch reichlicher beleben würde.“(HA, 243) Wo die Einbildungskraft das Bild ergänzt, wächst hier in der Skizze und im Vergleich aus dem Bild der Besitz als Abstraktes hervor, wird pflanzliche, organische Metapher und verschiebt Charlotte in die Position des personifizierten Mangels.

Eduards Wahrnehmung ist im wahrsten Sinne des Wortes ein bildlicher Vergleich „Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier, wie eine neue Schöpfung hervorgewachsen“(HA, 261), der ihn als Gärtner bestätigt und Charlottes Gegenwart als Mangel in der Bildproduktion für den Mann wahrnehmbar macht. Im ästhetischen Gebilde der

Skizze löst der bildliche Vergleich Charlotte aus der Funktion der ästhetischen Bearbeitung der Wirklichkeit für Eduard. Mit Ankunft des Hauptmanns ist sie somit die erste, die in der zeichenhaft vermittelten Ehekonstellation, die sie selbst als Grundlage der gemeinsamen Ehe ausführt, frei wird.

Nachdem Eduard, der „mit Charlotten allein weniger Stoff zur Unterhaltung, besonders seitdem er den Tadel ihrer Parkanlagen, der ihm so gerecht schien, auf dem Herzen fühlte“ (HA, 262), Charlotte dies „deutlich“ gemacht hat und die „neue Schöpfung“ zur kleinen verringert wird, „so hielt er nicht länger zurück, sondern machte sie nach einigen Umschweifen mit seinen neuen Einsichten bekannt. Charlotte stand betroffen [...]; sie verteidigte ihre kleine Schöpfung“ (HA, 262)), ist der Weg frei, um Charlotte als unwissend weiblich Fragende¹⁴⁸ im Wahlverwandtschaftengleichnis noch einiges mehr deutlich zu machen.

An die Stelle eines ästhetischen Repräsentationssystems tritt ein wissenschaftliches und mit ihm die Problematik wissenschaftlicher, gleichnishafter Metaphorik¹⁴⁹. Charlotte scheidet als Autorin zumindest des Liebes/Eheromans aus.

Das vierte Kapitel des ersten Teils, in dem das Wahlverwandtschaftengleichnis erörtert wird, setzt mit der Planungsarbeit des tätigen Hauptmanns ein. Die „topographische Karte, auf welcher das Gut mit seinen Umgebungen nach einem ziemlich großen Maßstabe, charakteristisch und faßlich durch Federstriche und Farben dargestellt war“ (HA, 266), ersetzt, wie schon ausgeführt, in Eduards Augen Charlottes Repräsentation. Wo Charlotte als Bildende ersetzt wird, kehrt sie als zu Bildende zurück:

Charlotte, ohnehin gewohnt, die Gegenwart zu nutzen, fühlte sich, indem sie ihren Mann zufrieden sah, auch persönlich gefördert. Verschiedene häusliche Anstalten, die sie längst gewünscht... wurden durch die Tätigkeit des Hauptmanns bewirkt [...] und Charlotte sowohl durch faßliche Bücher als durch Unterredung in den Stand gesetzt, ihr tätiges und hülfreiches Wesen öfter und wirksamer als bisher in Übung zu bringen¹⁵⁰ [...]. (HA, 267)

Sie ließ sich hierüber belehren, und natürlicherweise mußte man auf die Grundbegriffe der Physik und Chemie zurückgehen. Zufälligen, aber immer willkommenen

¹⁴⁸ Die Position der Tochter in der Vorrede zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* entspricht der Position Charlottes im Diskurs der Männer.

¹⁴⁹ Vgl. ausführlich zum Verhältnis von zeitgenössischer Chemie, dem Begriff der „Wahlverwandtschaft“ und den Erklärungen im Roman: Jeremy Adler, 'Eine fast magische Anziehungskraft'. Goethes 'Wahlverwandtschaften' und die Chemie seiner Zeit, München, 1987 und Christoph Hoffmann, „Zeitalter der Revolution“. Goethes Wahlverwandtschaften im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels, in: DVjS, 67.1993, S. 417 - 450. Unberücksichtigt bleibt jedoch die besondere Form der Metapher, die wiederum Hillis J. Miller, *A 'buchstäbliches' Reading of The Elective Affinities*, in: *Glyph*, 6.1979, S.1-23 ausführlich hinterfragt. Die Bewegung des Gleichnisses mündet nach Miller in der Personifikation, in der nicht der Narziß sich selbst bespiegelt, sondern die Buchstabenordnung bebildert.

¹⁵⁰ Die Freundschaftskonstellation bedroht hier nicht die Ehe, sondern führt zur fruchtbaren geistigen Bildung der Frau. An diesem Punkt liegt alles noch in den Bahnen patriarchaler aufklärerischer Ehevorstellungen, denen Lenette in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* einen Strich durch die Rechnung macht, indem sie sich und ihre Präsenz ganz einem männlichen Bildungswillen auf der Autorebene und seinem Scheitern auf der Figurenebene verdankt.

Anlaß zu solchen Unterhaltungen gab Eduards Neigung, der Gesellschaft vorzulesen.(HA, 268)

Die ausführliche, dialogische Erklärung¹⁵¹ der *Wahlverwandtschaften* beruht darauf, daß „Charlotte ihm in das Buch sah.“(HA, 269) Bevor es zu dieser Unterbrechung beim Vorlesen einer chemischen Schrift kommt, wird Eduards besondere Eigenheit erklärt, „daß es ihm unerträglich fiel, wenn jemand ihm beim Lesen in das Buch sah.“(ebd.) In diesem Zusammenhang wird sein Unbehagen dabei erwähnt, „wenn ihm ein Dritter wissentlich mit den Augen vorspringt“(HA, 269). Parallel zur Figurenrede Eduards in der Mooshütte, ‚Für uns beide doch geräumig genug‘, versetzte Charlotte. ‚Nun freilich‘, sagte Eduard, für einen Dritten ist auch wohl noch Platz.“(HA, 243), wird hier auf der Darstellungsebene der Zweite, der Andere übersprungen und durch einen Dritten ersetzt¹⁵²:

Jetzt zu dreien war diese Vorsicht unnötig; und da es diesmal nicht auf Erregung des Gefühls, auf Überraschung der Einbildungskraft angesehen war, so dachte er selbst nicht daran, sich sonderlich in acht zu nehmen. Nur eines Abends fiel es ihm auf, als er sich nachlässig gesetzt hatte, daß Charlotte ihm in das Buch sah.(HA, 269-270)

Charlotte ist in der Position eines störenden Dritten, verschiebt den Hauptmann an die vierte Stelle und eröffnet die zweite Position, das „für uns beide“¹⁵³:

Charlotte, deren Gewandtheit sich in größeren und kleineren Zirkeln besonders dadurch bewies, daß sie jede unangenehme, jede heftige, ja selbst nur lebhaft Äußerung zu beseitigen, ein sich verlängerndes Gespräch zu unterbrechen, ein stockendes anzuregen wußte, war auch diesmal von ihrer guten Gabe nicht verlassen(HA, 270)

Charlotte übernimmt die Gesprächsführung, die die Mäßigung, die Ordnung des Gesprächs zum Ziel hat. Auf der Darstellungsebene ist Charlottes Eingreifen formal durch die Absicht bestimmt, die Konversation im Gang zu halten.

Bezeichnenderweise denkt Charlotte auch am Ort des Dritten wieder im weitesten Sinne ein Viertes, die Verwandtschaft¹⁵⁴: „Ich hörte von Verwandtschaften lesen, und da dacht ich eben gleich an meine Verwandten, an ein paar Vettern, die mir gerade in diesem Au-

¹⁵¹ Vgl. zum Dialog als zeitgenössische Form der chemischen Darstellung Adler, ‚Eine fast magische Anziehungskraft‘..., S. 84.

¹⁵² Auf die Begründung, die in der Vorwegnahme der „natürliche[n] Folge der lebhaften Absicht [...] zu überraschen“(HA, 269) liegt, gehe ich hier nicht ein, da es keine Relevanz für die Position des Dritten hat. Den anderen oder die andere, die eine Leerstelle bei Eduard bildet, läßt der Vorleser später in Ottilie zu. Eine lebhaft Wirkung hat dann jedoch Eduards Buchstabenbeispiel am Ende der Ausführungen zu den *Wahlverwandtschaften*, indem er allegorisch den Buchstaben die Figuren der Handlung zuordnet. Wo Charlotte mit der Absicht, Eduard zu beruhigen am Ende zu ihrem Inhalt, der anfangs nur Mittel zum Zweck war, zu den Verwandten kommt, kommt Eduard in der Erklärung zur rhetorischen Form einer lebhaften Wirkung.

¹⁵³ Etwas platt psychologisch formuliert warnt Charlotte, wenn sie im ersten Kapitel vor der „Dazwischenkunft eines Dritten“(HA, 248) warnt, vor sich selbst.

¹⁵⁴ Im „Vierten“ und der Verwandtschaft hält Charlotte im Rahmen der Familientradition weiterhin an der Thematik und dem „besten Mannesalter“ ihres Mannes fest.

genblick zu schaffen machen.“(HA, 270) Am Ende des Kapitels und der Ausführungen zu den *Wahlverwandtschaften* stellt sich diese Erinnerung als inhaltliche synekdochale Vorwegnahme eines Wunsches heraus, da die Gleichnisrede der *Wahlverwandtschaften* über ihre Verschiebung in den Bereich der Buchstabengleichung¹⁵⁵ und Eduards „verwandtschaftliche Auslegung“ zur Mitteilung von Charlottes Entschluß führt, die Verwandte/Nichte Ottilie aufzunehmen: „'Gut!' versetzte Charlotte. 'Wenn auch das Beispiel, wie mir scheint, nicht ganz auf unsern Fall paßt [...] Ich will also nur gestehen, daß ich seit diesem Nachmittage entschlossen bin, Ottilien zu berufen.“(HA, 276-277)

Charlottes Rede, die auf Wirkung bedacht ist, erfüllt sich am Ende der Auslegung des Wahlverwandtschaftengleichnisses inhaltlich, weil Eduard, durch Charlotte gestört, die Verwunderung Charlottes, den Begriff der „Verwandtschaft“ im Zusammenhang „von ganz leblosen Dingen“, von denen „die Rede ist“(HA, 270) zu hören, ernst nimmt und nicht als Teil der „Gewandtheit“ und „guten Gabe“ Charlottes „in größeren und kleineren Zirkeln [...] jede heftige, ja selbst nur lebhaftige Äußerung zu beseitigen“(HA, 269-270). Eine Erklärung der Gleichnisrede folgt:

‘Es ist eine Gleichnisrede, die dich verführt und verwirrt hat’, sagte Eduard. ‘Hier wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt, aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst, er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.’(HA, 270)

Letztendlich mündet das Gleichnis, die Analogie wie Miller¹⁵⁶ ausführt, in der Figur der Prosopopoeia, die Figuren zu den abstrakten Buchstaben sucht. Der vermeintliche Narziß, der sich in allem sucht, wird zum Gleichnis, Bildgegenstand der Buchstabenordnung¹⁵⁷:

¹⁵⁵ Vgl. hierzu ausführlich Miller, A ‘buchstäbliches’ Reading..., der das Verhältnis von figurativer Rede und wörtlicher Rede detailliert herausarbeitet. Nach Miller bestimmt das rhetorische System der Analogie den Text und die Figurenpositionen: „The opposition between *Kunstwörter* and *Buchstaben* is analogous to the opposition between figurative language and literal language. This opposition crucial to *Die Wahlverwandtschaften*. The novel dramatizes interpersonal relations in terms of the exchanges of figure and the relation between literal and figurative language. Or rather, it might be better to say that it expresses the exchanges of figure and the relation between literal and figurative language in the figurative terms of interpersonal relations.[...] The story of marriage, passion, and adultery which makes up the novel is in fact an allegory of laws, powers, and limitations of language.[...] The basic paradigm of *The Elective Affinities* is the following: Human relations are like the substitutions in metaphorical expressions, or, to put it the other way, since these metaphorical analogies are reversible, the laws of language may be dramatized in human relations.“(Miller, S.6-7) Hierfür spricht um so mehr, daß Charlotte über den Dialog zu dem kommt, an das sie angeblich denkt.

¹⁵⁶ Vgl. Miller, A ‘buchstäbliches’ Reading..., S.14

¹⁵⁷ Während Schlaffer (Heinz Schlaffer, Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“, in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften,...; S.211-229) und Wiethölter, Legenden... mit Nachdruck die alchimistisch magische Tradition hervorheben, in der das Gleichnis steht, stellt Jochen Hörisch (Jochen Hörisch, Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins, Vorwort zu: Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M., 1979, S.7-50) unter Bezug auf Schlaffer eine Beziehung zum Schriftbegriff Derridas her. Er vertritt die Position, daß die Buchstabenordnung grundlegend jenseits Eduards Auslegung die Figurenpositionen bestimmt und auf diese Weise Goethes Roman zum Vorläufer eines sich auf Derrida beziehenden Schriftbegriffs gemacht werden kann. Wie ich noch ausführen werde, verweist jedoch gerade die bestimmende Buchstabenkombination, der Eduard einen falschen Sinn einschreibt, auf das Konzept einer geheimnisvollen magischen Autorschaft.

‘Nun denn!’ fiel Eduard ein; ‘bis wir alles dieses mit Augen sehen, wollen wir diese Formel als Gleichnisrede betrachten, woraus wir uns eine Lehre zum unmittelbaren Gebrauch ziehen. Du stellst das A vor, Charlotte, und ich dein B; denn eigentlich hänge ich doch nur von dir ab und folge dir wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Kapitän, der mich für diesmal dir einigermaßen entzieht. Nun ist es billig, daß, wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ganz ohne Frage das lebenswürdige Dämchen Otilie, gegen deren Annäherung du dich nicht länger verteidigen darfst.’(HA, 276)

Die rhetorische Gabe Charlottes, die die „Verwandten“ als Charlottes Thema einführt, um das Gespräch weiterzuführen, führt in der buchstäblichen Produktion von bildhaften Figurenkonstellationen im Gleichnis zum rhetorischen Ursprung der Rede Charlottes, indem sie ihr Anliegen inhaltlich mit der Verwandten Otilie konkretisiert.

Jenseits des Landschaftsbildes und der erinnerten Erinnerung der Liebe, die Charlotte Eduard präsentiert, entsteht nun über Eduard eine auf die Zukunft gerichtete vermeintlich chemische Erzählung:

‘Ich leugne nicht,’ sagte Eduard, ‘daß die seltsamen Kunstwörter demjenigen, der nicht durch sinnliches Anschauen, durch Begriffe mit ihnen versöhnt ist, beschwerlich, ja lächerlich werden müssen. Doch könnten wir leicht mit Buchstaben einstweilen das Verhältnis ausdrücken, wovon hier die Rede war.’(HA, 276)

Anstelle des Kunstwortes setzt er die Romanpersonen, die die Buchstaben verkörpern (ebd.). Die Kunstform der Allegorie, die die Buchstaben und ihre Beziehung untereinander anschaulich im Bild erklärt, ersetzt das abstrakte Kunstwort. Aus der anschaulichen, bebilderten Erklärung des Kunstwortes geht so eine Erzählung hervor, die die Schloßgesellschaft künstlich organisiert und die von Eduard schon immer bemängelte Leerstelle mit einer Figur, der noch nicht anwesenden Otilie, ausfüllt. Ein weiteres Mal etabliert Eduard ein zukünftiges Bild der Vorstellung im Rahmen der bildlichen Darstellung der anwesenden Personen- bzw. Buchstabenkonstellation. Die Metapher und die Allegorie des Erzählens obliegen jedoch in der Hierarchie der Erzählung dem Herrschaftsbereich des fiktiven Autors.

Wie dieses im Gegensatz zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* nicht thematisierte Konkurrenzverhältnis von Erzählerebene und Figurenebene, das menschliches Leben beschreiben will, ausgeht, lehrt der katastrophale¹⁵⁸ Ausgang der *Wahlverwandtschaften*,

¹⁵⁸ An diesem Punkt spaltet sich die Handlung in den alchimistischen Versuch (vgl. Schlaffer, Namen und Buchstaben... und Wiethölter, Legenden...) auf der Darstellungsebene und das eheliche Verständnisproblem über die mythischen Urkräfte dieser „Kunstformel“. Burkhardt Lindner, Goethes „Wahlverwandtschaften“..., gibt diesem erzähltheoretisch formalen Verhältnis eine treffende sozialpsychologische Interpretation: „Die Rückübersetzung der Metapher auf gesellschaftliche Beziehungen, auf die Phänomene und Gesetze der Anziehung, Abstoßung, Verbindung, Ausstoßung gewinnt heuristischen Wert, indem sie naturhafte Gesetze der Gesellschaft aufzeigt.[...] Es sind Abläufe, die dem Bewußtsein des einzelnen Handelnden (primär jedenfalls), entzogen sind und deren Entzogenheit umgekehrt vielmehr

deren Reaktion im Gegensatz zum chemischen Versuch erst mit der vierten Substanz so richtig in Gang kommt. Die Differenz von Rekonstruktion von Ehegeschichten im Landschaftsbild und im Liebesroman sowie im chemischen Gleichnis auf Figurenebene und dem eigentlichen wahren Blick des Kenners kommt in den *Tableaux vivants* der *Wahlverwandtschaften* voll zum Tragen. Hier eröffnet auch kurz die Perspektive des Kunstkenner, an der die dargestellten Romanfiguren scheitern, den Blick auf den abstrakten Autor, der sich über das Scheitern der Figuren als einzig wahres Geheimnis, das er in den Text legt, selbst stilisiert. Den künstlichen Geschichten von Charlotte und Eduard folgt in den *Tableaux vivants* der dritte Diskurs, der nun aber Kunst und ihre Nachahmung durch Menschen thematisiert.

Die Tableaux vivants

In den *Wahlverwandtschaften* werden im 5. und 6. Kapitel des zweiten Teils die Frauenfiguren Luciane und Ottilie im Rahmen gesellschaftlicher Unterhaltung als lebende Bilder, „tableaux vivants“¹⁵⁹, inszeniert. Luciane, die leibliche Tochter Charlottes, trifft auf dem Schloß ein, um der Mutter den Bräutigam vorzustellen. Ihre Ankunft bringt Verwirrung in die Schloßgesellschaft: „So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her.“(HA, 385)

Die Figur der Luciane steht ganz im Zeichen des Unpäßlichen und Unschicklichen: „und so hielt sie die andern in den strengsten Grenzen der Sittlichkeit gegen sich, die sie gegen andere jeden Augenblick zu übertreten schien.“(HA, 387) Bezeichnend ist für sie, „wie sie alle menschlichen Verhältnisse nur von der lächerlichen Seite zu nehmen geneigt sei.“(HA, 387) Das Unverhältnismäßige des Mischens und Kombinierens im Sinne der freien Willkür und im Gegensatz zur vermeintlichen chemischen Ordnung des Wahlverwandtschaftengleichnisses herrscht bei ihr: „Luciane, wie alle Menschen ihrer Art, die immer durcheinander mischen, was ihnen vorteilhaft und was ihnen nachteilig ist [...]“ (HA, 391).

Luciane steht ganz im Zeichen der karnevalesken Verkehrung von Normen gesellschaftlicher und ästhetischer Konventionen¹⁶⁰. Sie verbindet auf groteske Weise die Dinge. Die

allererst Bewußtsein konstituiert. Das bewußte Ich ist - um es mit Freud zu formulieren - Produkt der vorausgegangenen Verdrängungen, konstituiert sich im Abwehrvorgang, und nicht etwa durch Einsicht in die Verdrängung.“ (S.34)

¹⁵⁹ Vgl. zu dieser um 1800 um sich greifenden Mode gesellschaftlicher Unterhaltung: August Langen, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: ders., *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur*, Berlin, 1978; S.292-353. Zu den einzelnen Bildern, die dargestellt werden: Erich Trunz, *Die Kupferstiche zu den „Lebenden Bildern“* in den *Wahlverwandtschaften*, in: ders., *Weimarer Goethe Studien*, Weimar, 1980, S. 203-217.

¹⁶⁰ Sowohl Buschendorf als auch Wiethölter vergessen in der ikonographischen Herleitung der Melancholie, daß Saturn auch Gott der Saturnalien ist, die am 17. Dezember (Lucianes Anwesenheit fällt in den „tiefen Winter“ (HA, 388) be-

offensichtliche Opposition zu Ottilie liegt in der auf rein äußerlichen Schein ausgerichteten Wirkung von Lucianes „Masken“, während Ottilie den einzig legitimen männlichen Betrachtern, schön erscheint. Das „liebe“(HA, 388), „zarte“(HA, 388) Kind trifft auf den weiblichen, grotesken Popanz, zu dem Luciane in der Darstellung wird:

Eigentliche Bosheit war vielleicht nicht in diesem verneinenden Bestreben; ein selbstischer Mutwille mochte sie gewöhnlich anreizen; aber eine wahrhafte Bitterkeit hatte sich in ihrem Verhältnis zu Ottilien erzeugt. Auf die ruhige, ununterbrochene Tätigkeit des lieben Kindes, die von jedermann bemerkt und gepriesen wurde, sah sie mit Verachtung herab; [...].
Ebensowenig gönnte sie Ottilien die Ruhe des häuslichen Ganges [...] Das zarte Kind litt nicht wenig darunter, aber Luciane gewann nichts dabei: denn obgleich Ottilie sehr einfach gekleidet ging, so war sie doch, oder so schien sie wenigstens immer den Männern die Schönste. Ein sanftes Anziehen versammelte alle Männer um sie her.(HA, 388)

Die häusliche Tätigkeit bewundert schon „jedermann“, die Schönheit jedoch erscheint exklusiv nur den Männern, die von einem „sanfte[n] Anziehen“ um Ottilie versammelt werden.

Der augenblicklichen sinnlichen Lust, die alles verkehrt und verdreht, weicht der sublimen Blick, der Ottilie zum anziehenden Trabanten macht, um den die Männerblicke kreisen. Ottilie ist nicht schönes Lustobjekt, sondern in der Hülle wesentlich „schöner Schein“¹⁶¹. Indem „Ein sanftes Anziehen“ grammatisches Subjekt wird und in der Tätigkeit die Männer versammelt, bildet sich eine Differenz zur „ruhige[n] ununterbrochene[n] Tätigkeit des lieben Kindes, die von jedermann bemerkt und gepriesen wurde“(HA, 388). Aktive Handlung des Kindes und unergründliches Anziehen spalten die Gruppe in die, die bemerken und preisen, und den Blick der Sachverständigen, denen erscheint, was anzieht. Das substantivierte Verb „anziehen“ ist jedoch zweideutig. Es ermöglicht einerseits eine kausale Verknüpfung mit „versammeln“. Die Männer versammeln sich auf Grund des „Anziehens“, das von Ottilie ausgeht. Es ist aber zugleich eine Finalkonstruktion, in der sich gemäß des „levers“ im höfischen Ritual die Männer versammeln, um Ottilie anzuziehen. Ottilie nimmt als Genitivus objektivus „die Tätigkeit des lieben Kindes“ persönlich in Besitz und wird so von allen bewundert. Im „sanfte[n] Anziehen“ verschwindet Ottilie hinter der substantivierten Aktion/Wirkung des „Anziehens“, die nun an sich die Tätigkeit der Männer hervorruft. Die Person, die hinter der substantivierten Wirkung verschwindet, zer-

ginnen. Lucianes Abreise steht in Verbindung mit dem Karneval, wo Luciane sich von der „Wiederholung der so schön eingerichteten Gemälde“(HA, 395) etwas verspricht.

¹⁶¹ So Benjamins Bezeichnung Ottilies im Wahlverwandschaften Essay (Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandschaften, in: ders. Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1974, Bd. I, 1, S. 123 - 201; hier S.193f.) Unbeachtet bleibt jedoch auch bei ihm, daß sich Ottilies wesentlich schöne Erscheinung den Blicken der Männer verdankt, die sie erst als Textereignis und als fiktive Zeugen konstruieren.

fällt somit in ein unbestimmtes, nicht grammatisches Objekt, das anzieht oder dessen Anziehen die Männer versammelt.

Während Luciane in karnevalesker Unangemessenheit alles mischt, „was“ ihr „vorteilhaft“ und was ihr „nachteilig ist“ (HA, 391), verbindet Otilie für den Blick der Männer, denen sie die „schönste“ scheint, magische Anziehungskraft des schönen Objekts mit der kultischen Handlung des Anziehens und Verehrens des Objekts. Den Preis, den die Figur Otilie dafür bezahlt, die ambivalente Ikone eines Schöheitsideals zu sein, ist ihr Verschwinden als Figur hinter der Substantivierung und der grammatisch ambiguen Konstruktion eines „sanfte[n] Anziehen[s]“, das Männer bewegt macht. Bevor die maßlose Luciane im folgenden in den „lebenden Bildern“ paradoxerweise eine künstlerische Ausdrucksform¹⁶² findet, „die ihrer Persönlichkeit sehr gemäß war“ (HA, 392), ist Otilie schon lebendes Bild, deren Geheimnis jedoch nicht in der Darstellung liegt, - Otilie wird jenseits der Attribute „lieb und zart“ nicht äußerlich beschrieben - sondern im Verschwinden hinter einer impersonalen Wirkung auf Männer und gleichzeitiger kulthafter Verehrung. Otilie ist in dieser Konstruktion ein Symbol, zu dem viele Geschichten und Mythen erzählt werden¹⁶³. Eine dieser Geschichten wird die Madonnenfigur in der Präsepe sein, die als Vexier/Gegenbild Lucianes Darstellungsform gegenübergestellt wird.

Luciane im Rahmen

Die *Tableaux vivants*¹⁶⁴, die von Luciane mit Hilfe des Architekten im 5. Kapitel des zweiten Teils inszeniert werden, werden von einem zeitweisen Mitglied der Schloßgesellschaft, dem Grafen, als Nachbildung mit „unglaubliche[m] Reiz“ eingeführt:

¹⁶² Dem Auftreten Lucianes wäre eigentlich die Karikatur gemäß, zu der sie die Darstellung macht. Das Bildungskonzept bearbeitet die Persönlichkeit kunstgerecht.

¹⁶³ Vgl. hierzu auch Wiethölter, *Legenden...*, S.20. Da Wiethölter sich jedoch konsequent einer historischen Herleitung des Verhältnisses von Autor und literarischer Produktion verschließt und diskursanalytischen Ansätzen eine Eindimensionalität vorwirft, übergeht sie, daß sich in erster Linie die Mythen und Verständnisprobleme um Otilie als zentralem, unergründlichem Signifikanten der Dichtung ranken. Otilie ist uneinholbares Bild vor Augen des Autors und der Text die Geschichte des Verkennens dieses Bildes. Einer dieser Mythen ist der Engel in Eduards Gedanken; eine andere Geschichte die engelhafte Inszenierung des Architekten in der Kapelle. Vgl. allg. dazu Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

¹⁶⁴ Die von Langen (*Langen, Attitüde und Tableau...*) beschriebene Abfolge der Inszenierung wird auch in den *Wahlverwandtschaften* eingehalten. Die einzelnen Stücke werden mit Pausenmusik verbunden. Langen verweist zudem (S. 302ff.) auf die Bedeutung der *Tableaux* als Fleischwerdung der Kunst und sieht hierin die Versinnlichung klassischer Bildtypen zu Bildungszwecken für die Daheimgebliebenen. Dies ist allerdings erst in einer Gesellschaft, in der Kunst zum Ideal wird, sinnvoll. An Hand von Goethes Inszenierung der *Tableaux vivants* und Lucianes in den *Tableaux* läßt sich die diskursive Formation des Nachbildungsproblems verfolgen. Die allegorisch mimetische Tradition verliert sich zu Gunsten vorbildhafter, vollkommen schöner Autonomie der Form, die den Frauenkörper kontrolliert. Zu diesem geschlechtsspezifischen Aspekt der *Tableaux* vgl. Dagmar v. Hoff, Helga Meise, *Tableaux vivants - Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder*, in: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, hg. v. Renate Berger, Inge Stephan, Köln, u.a., 1987, S.69-86.

Der Graf, ein einsichtsvoller Mann, der gar bald die Gesellschaft, ihre Neigungen, Leidenschaften und Unterhaltungen übersah, brachte Lucianen glücklicher- oder unglücklicherweise auf eine neue Art von Darstellung, die ihrer Persönlichkeit sehr gemäß war. 'Ich finde', sagte er, 'hier so manche wohlgestaltete Personen, denen es gewiß nicht fehlt, malerische Bewegungen und Stellungen nachzuahmen. Sollten sie es noch nicht versucht haben, wirkliche, bekannte Gemälde vorzustellen? Eine solche Nachbildung, wenn sie auch manche mühsame Anordnung erfordert, bringt dagegen auch einen unglaublichen Reiz hervor.'(HA, 391-392)

Der unglaubliche Reiz, der mit einer solchen Nachbildung hervorgebracht wird, repräsentiert eine Darstellung, die laut Erzählkommentar Lucianes „Persönlichkeit“ gemäß ist. Aus Mimesis mit Reiz wird Darstellung mit Persönlichkeit¹⁶⁵ noch bevor die Figur Graf ausreden kann:

Schnell ward Luciane gewahr, daß sie hier ganz in ihrem Fach sein würde. Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemälde berechnet; und hätte sie nun gar gewußt, daß sie schöner aussah, wenn sie still stand, als wenn sie sich bewegte, indem ihr im letzten Falle manchmal etwas störendes, Ungraziöses entschlüpfte, so hätte sie sich mit noch mehrerem Eifer dieser natürlichen Bildnerei ergeben.(HA, 392)

In den Worten des Grafen, die den Worten des Erzählers folgen, wird der Reiz in der Nachbildung erst hervorgebracht, „Eine solche Nachbildung, wenn sie auch manche mühsame Anordnung erfordert, bringt dagegen auch einen unglaublichen Reiz hervor“(HA, 392). Die folgende Zustimmung Lucianes, die, getrennt durch einen Absatz im Text, auf einer ihr vom Erzähler zugeschriebenen Wahrnehmung beruht, hebt allein das Äußere als bildkompatibel hervor: „Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt [...] alles war schon wie aufs Gemälde berechnet“(HA, 392). Unbewußt ist allein die höhere inszenatorische Kraft der Mortifikation im lebenden Bild, die der betrachtende Erzähler als Mangel der Selbsteinschätzung bei Luciane hervorhebt: „und hätte sie nur gar gewußt, daß sie schöner aussah, wenn sie still stand“(ebd.).

Die natürliche Schönheit Lucianes korrespondiert mit den Reizen des Bildes, mit der „natürlichen Bildnerei“; das Bild bildet Luciane ab und bildet kein anziehendes Geheimnis. Einzig das Lebendige der Gebärde entzieht sich der direkten Korrespondenz der sinnlichen Reize.¹⁶⁶ Indem „alles“ bei Luciane „schon wie auf das Gemälde berechnet“ war, ist

¹⁶⁵ Im Gegensatz zur Persona „Maske des Schauspielers“, die der theatralischen Inszenierung entspräche, geht es hier um die Persönlichkeit Lucianes. Persönlichkeit bedeutet aber: „Gesamtheit der Eigenschaften eines Menschen“(Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Berlin, 1993; Lemma: „Person“, S.991).

¹⁶⁶In der Schattenrißszene in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* steht der Held vor einem ähnlichen Problem der Mortifikation. Das begehrte Objekt widersetzt sich dem Schaffensdrang. Wenn Goethe auch auf den ersten Blick die Sinnlichkeit von Lucianes Körper zuläßt, so zensiert er jedoch das lebendige erzählte Frauenbild in der unpassenden Gebärde. Auch hier wird aus der Nachbildung ästhetisches Vorbild.

sie mit dargestellter Selbsteinschätzung und vorweggenommener Zuschreibung des Erzählers bereits Teil einer Nachbildung, die den Reiz erst hervorbringen soll. Bevor nun die Tableaux vivants unter der Regie Lucianes aufgeführt werden, hat die Inszenierung bereits eine Inschrift erhalten. Es geht um die reizvolle Entfaltung von etwas Persönlichem, das in der Figur Luciane bereits vorhanden ist.

Der Reiz, der der Nachbildung gemäß erst hervorgebracht werden soll, bedarf in der Textorganisation programmatisch einer Entfaltung. Im Sinne der programmatischen Entfaltung wählt Luciane bei der ersten Nachbildung, dem Kupferstich nach „Belisar“ von van Dyk¹⁶⁷, „halb bescheiden, das junge Weibchen im Hintergrunde“ (HA, 392). Aus den Grauwerten des Kupferstichs entsteht unter Licht - „Der Graf gab dem Architekten über die Art der Einrichtung einige Winke, der sogleich ein Theater dazu aufstellte und wegen der Beleuchtung die nötige Sorge trug.“ (HA, 392) - eine gelungene Inszenierung des Belisars: „Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, daß man fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte, [...]“ (HA, 393). Die Persönlichkeit der darzustellenden Hauptdarstellerin verschwindet hier noch im Gesamteindruck, der die Illusion einer anderen Welt hervorbringt.

Bezeichnenderweise wird jedoch bei der Inszenierung, die Lucianes „Persönlichkeit sehr gemäß war“ und bei der Lucianes Schönheit „wie aufs Gemälde berechnet“ zur Wirkung gebracht werden kann, in dem Moment, in dem Luciane „halb bescheiden“ zunächst den anderen den Vortritt läßt, ein Gesamteindruck produziert, der zwar so passend ist, „daß man fürwahr in einer andern Welt zu sein glaubte“ (HA, 393), aber dennoch etwas Unheimliches beibehält: „nur daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte.“ (ebd.) Otilie verschwindet hinter dem Bild, dem „schönen Schein“. Im Gegensatz dazu ist die Gegenwart erstarrten Lebens im Bild, das die Nachbildung mit Menschen nachbildet, unheimlich. Die ängstliche Empfindung¹⁶⁸ ent-

¹⁶⁷Trunz, Die Kupferstiche... S. 205 korrigiert die fälschliche, damals populäre Zuschreibung des Bildes an van Dyck.

¹⁶⁸Die künstlerische Abstraktion verliert sich im Unheimlichen eines ästhetisierten, erstarrten Körpers. Die folgende Ausführung der Tableaux mit Luciane im Mittelpunkt wird dann zur pädagogischen Entängstigung, indem Luciane als fiktive Figur in den Tableaux ihre Form erhält. Ihr Auftreten ist zunächst „halb bescheiden“ aber auch „halb bescheiden“. Wenn sie jedoch in den Vordergrund tritt und sich in einer ihr gemäßen Form des Scheins entfaltet, so gelingt der Darstellung eine Apologie oberflächlicher, sinnlicher Reize einer Frauenfigur, worin die Gegenwart des Scheins im Schein reizvoll hervorgebracht wird und das Bedrohliche verschwindet. Schelling-Schärs (Esther Schelling-Schär, Die Gestalt der Otilie, Zürich u.a., 1969) idealistische Interpretation Lucianes und der lebenden Bilder geht weit hinter den Text zurück: „Den reinen Schein, der sich dem Wesentlichen öffnet oder der Wesentliches offenbart, kennt sie nicht, weil sie an die gesellschaftliche Konvention verloren ist, die selbst die Kunst gemeinen Zwecken unterordnet. [...] In Lucianes lebenden Bildern, von denen wir ausgegangen sind, manifestiert sich am deutlichsten der ungeduldige, unduldsame Lebensstil, worin sie sich gefällt. Diese Bilder ziehen die Kunst ins Leben zurück, und dies geschieht ohne den Sinn dafür, daß die ewige Gegenwart einer zeitlichen nicht bedarf.“ (S.107) Indem Luciane, die nach Schelling-Schärs Auffassung in den Tableaux die unschickliche Vermischung von Kunst und Leben bekundet, im ersten Tableau im Hintergrund steht, kann an ihrem formvollen Auftritt in den folgenden Tableaux das Unheimliche der Vermischung

steht, da die distanzierende Leistung der Kunst gegenüber der Natur aufgehoben wird. Die abgebildete Welt, die in der Bildkomposition verschwindet, wird als tote Welt im *Tableau vivant*, das paradoxerweise in der Todesstarre die Darsteller verharren läßt, wiedergeboren.

Nachdem nach dem ersten Bild und der „ängstlichen Empfindung“ der Vorhang „auf Verlangen mehr als einmal wieder aufgezogen“ (HA, 393) wird und so der Schock in der Wiederholung gebannt ist, unterhält die Gesellschaft ein „musikalisches Zwischenspiel“, um sie dann durch ein „Bild höherer Art“ zu überraschen (HA, 393). Es ist die „bekannte Vorstellung von Poussin: Ahasverus und Esther“ (HA, 394)¹⁶⁹. Worin diese höhere Art der Darstellung liegt¹⁷⁰, wird nicht ausgeführt, das Bild im Sinne eines Bildungskanons als „bekannte Vorstellung“ vorausgesetzt. Auf Textebene wird jedoch diese „höhere Art“ der Darstellung in den „höheren“ Reizen Lucianes gebrochen¹⁷¹, die in Parallele zur dargestellten Klimax der Inszenierung sich selbst inszeniert:

von Leben und Kunst aufgehoben werden. Es ist die bildende Kunst, die aus Luciane etwas vollkommen reizvolles macht und das Beängstigende im Bild aufhebt. Das unheimliche Potential, das Freud in der Interpretation des *Sandmanns* von E.T.A. Hoffmann (Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., Studienausgabe, Frankfurt/M., 1970, Bd. IV, S.241-274.) der umgekehrt belebten Puppe Olympia eher abspricht, „Ich muß aber sagen[...], daß das Motiv der belebt scheinenden Puppe Olympia keineswegs das einzige ist, welches für die unvergleichlich unheimliche Wirkung der Erzählung verantwortlich gemacht werden muß, ja nicht einmal dasjenige, dem diese Wirkung in erster Linie zuzuschreiben wäre.“ (S. 251), wird in den *Wahlverwandtschaften* über Luciane beseitigt. Wo Freud sich auf das satirische Element bezieht, „Es kommt dieser Wirkung auch nicht zustatten, daß die Olympia-Episode vom Dichter selbst eine leise Wendung ins Satirische erfährt“ (ebd.), gelingt die Abwehr der bedrohlichen Mortifikation im Bild durch eine Geschichte, die der satirischen Figur, der Karikatur Luciane, die zunächst am Rande steht, die zentrale Position und formvollendete reizvolle Schönheit gibt. Satire und klassisches Kunstideal bearbeiten die unheimliche Wirkung als komplementäre Größen.

¹⁶⁹In Parallele zum ersten Bild werden nur die Darsteller beschrieben und ihr Äußeres sowie ihre Positionierung angedeutet. Die Perspektive der Inszenierung wechselt jedoch, indem Luciane als regieführend hervorgehoben wird.

¹⁷⁰Trunz, *Die Kupferstiche...*, S. 207, vermutete das biblische Sujet. Eine andere Interpretation bietet Wolf Kittler: „Erst durch ein Wort des Grafen wird das Schweifen des Begehrens stillgestellt. Es gerinnt zu drei lebenden Bildern, die das Scheitern des Geschlechterbezugs symbolisieren. Das erste stellt dar, was einem Mann noch bleibt, wenn er die Macht verloren hat[...] Nur der geblendete und seines Vermögens beraubte Mann kann die Gabe einer Frau entgegennehmen[...] Das zweite Bild stellt den Despoten dar. Vor seinem Glanz schwinden der Frau die Sinne, aber als Ohnmächtige kann sie den König erweichen[...] Das dritte Bild ist das einzige, in dem eine Rede zwischen Mann und Frau ergeht. Es neutralisiert den Geschlechterbezug, indem es ihn dem Inzesttabu unterstellt. Das Begehren der Frau bleibt dabei freilich ausgeblendet: sie kehrt dem Publikum den Rücken zu.“ (Kittler, *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S.244) Kittlers Interpretation unterschlägt jedoch, daß auf dem Weg, der Luciane als wahres „Objekt des Begehrens“ (ebd. S. 248) des Dichters neutralisiert, die Macht der künstlichen Inszenierung aufgeboten wird. Im Bild kommt Luciane zur Vollendung und resexualisiert das vermeintlich sittliche Sujet der väterlichen Ermahnung. Sowohl Trunz als auch Kittler verkennen die textinterne Klimax der Vollkommenheit, die im höchsten das preist, was sich auf das Bild berechnen läßt. Bei aller Polyphonie des Textes beherrscht ihn doch ein Glaube an die magische Macht der Kunst. Damit ist auch Schreibers These zu widersprechen, daß Goethe in *Otilie* über Luciane triumphiert (Jens Schreiber, *Die Zeichen der Liebe*, in Bolz (Hg.) *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S. 276-307 hier: S.293). Es ist die künstlerische Form, die bildet und den Leser auf den Höhepunkt *Otilie* vorbereitet.

¹⁷¹Der Graf „brachte Lucianen, glücklicher oder unglücklicher Weise, auf eine neue Art der Darstellung, die ihrer Persönlichkeit sehr gemäß war“ (HA, 392). Die kunsttheoretische Einordnung, die zunächst in der linearen Abfolge des Textes das „Bild höherer Art“ als Denotat bestimmt, weicht einer metaphorischen Verdichtung, die die „Art“ von der Darstellung Lucianes abhängig macht. Die *Tableaux vivants* organisieren keine Kunstbeschreibung im Text, sondern den Blick, die Perspektive, unter der die Frauenfigur Luciane wahrgenommen wird.

Diesmal hatte sich Luciane besser bedacht. Sie entwickelte in der ohnmächtig hingegenkungen Königin alle ihre Reize und hatte sich klugerweise zu den umgebenden, unterstützenden Mädchen lauter hübsche, wohlgebildete Figuren ausgesucht, worunter sich jedoch keine mit ihr auch nur im mindesten messen konnte.(HA, 393)

Ottilie bleibt „von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen“(HA, 393). Das Bild gewinnt „wirklich eine unvergleichliche Vollkommenheit“(ebd.), indem Luciane „um den Zeus gleichen König vorzustellen, den rüstigsten und schönsten Mann der Gesellschaft“(ebd.) wählt.

Während im ersten Tableau, das noch auf Grund des „Wirklichen statt des Scheins“ beängstigt, stehen hier die schönen wohlgeformten Figuren im Dienste „wirklich unvergleichliche[r] Vollkommenheit“(HA, 393). Aus dem Bedrohlichen, das gemäß des Erzählkommentars dort auftritt, wo das Wirkliche statt des Scheines zu sehen ist, wird das Wirkliche der scheinbaren Vollkommenheit, die sich einer Selbstinszenierung der Frauenfigur verdankt.

Luciane hebt sich und ihre scheinhafte Schönheit, d.h. reizvolle körperliche Schönheit hervor, indem sie sich in der Differenz von den anderen Schönen abhebt, die wesentlich schöne Ottilie ausgrenzt und sich ein männlich äquivalentes Pendant beordnet. Aus der „halb bescheidenen“ Abwesenheit des Scheins im Bild, der das Wirkliche bedrohlich werden läßt, wird die volle Präsenz scheinhafter, reizvoller Schönheit.

Im Zentrum des Bildes steht der Körper der unbewußten, ohnmächtigen Frau. Die reizvolle körperliche Schönheit inszeniert sich selbst in Vollkommenheit, die Blicke, die Ottilie huldigend anziehen, ziehen hier aus. Die ängstliche Empfindung, Belebtes tot zu sehen, weicht der Begierde, das Schöne lustvoll zu besitzen. Die Vorhänge werden nicht verlangt; einzig der Blick auf das begehrte Objekt, insbesondere auf die bewußtlose, verfügbare Frau bleibt. Die bedrohliche Mortifikation im Bild wird in der kunstvollen Inszenierung der Reize im erlaubten gereizten Blick gebannt. Der keusche Reiz einer Ottilie bleibt im Rahmen der Zurschaustellung/Preisgabe körperlicher Reize unangebracht.

Der begehrende Blick, der über den Abgrund des toten Lebendigen geschritten ist, wird in der Darstellung des dritten Tableaus weiter gesteigert, ohne daß von höheren körperlichen Reizen gesprochen wird. Terborchs „sogenannte väterliche Ermahnung“ ist das Vorbild: „Als drittes hatte man die sogenannte ‘Väterliche Ermahnung’ von Terburg gewählt, und wer kennt nicht den herrlichen Kupferstich unseres Wille von diesem Gemälde!“ (HA, 393)

Das Original, die Vorlage des Kupferstichs, wird sogleich in der Publikumsansprache beschwörend zur Kopie Willes verschoben. Dem Original¹⁷² ist zumindest andeutungsweise zu entnehmen, daß es sich um eine Kuppelszene oder Verführungsszene handelt, in der ein weitaus jüngerer Mann als in Willes Stich lüstern die Braut anstarrt, während die Anstandsdame im Weingenuß dem Zustand bewußtloser Anwesenheit entgegenstrebt. Um keine frivolen Zweideutigkeiten aufkommen zu lassen, beschreibt zum ersten Mal auf der Darstellungsebene ein Bildkommentar ausführlicher und moralisch bewertend, ganz im Sinne des aufklärerischen Prozedes, die Szene:

Einen Fuß über den andern geschlagen, sitzt ein edler, ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt im faltenreichen, weißen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Miene und Gebärde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist. (HA, 393-394)

Willes sublimale Umdeutung positioniert im Kupferstich einen älteren Mann und rekonstruiert im Titel und mit der mütterlichen Figur eine kleinfamiliäre Konstellation, die der Erzähler auch ausführt. Die unterdrückte Erotik hebt der Bildkommentar hervor. Die höfischen Attribute „edler ritterlicher“ werden im Vater domestiziert¹⁷³. Auch „scheint“ der Vater nur der Tochter ins Gewissen zu reden. Die familiäre Anrede empfindsamer bürgerlicher Gemeinschaft, die Willes Kupferstich einem allgemeinen kanonisierten Bildgedächtnis zuschlägt, schwenkt im Anblick eines Bildes, das „sogenannt“ die Inschrift „Väterliche Ermahnung“ trägt, in ein Bild „unseres Wille“ um, das anscheinend nur ausdrückt, was explizit verschriftlicht sein Thema sein soll. Die Kopie, die beschrieben wird, bedarf des Kommentars, um in der Fälschung, in der Transformation der Attribute in das tugendhafte Prozedes, die „sogenannte“ Inschrift zu rechtfertigen. Der Bildkommentar fährt fort, die Figuren zu beschreiben und die Gestalt der Tochter zu bewerten. Es wird sogleich ein Zusammenhang zwischen Ausdruck und Innenleben der dargestellten Figur assoziiert. Die erste ausführliche Darstellung eines Tableau vivant, die den verfälschenden Stich „unseres Wille“ beschreibt, etabliert ein Verhältnis von Interpretation und Bild, das Willes

¹⁷²Vgl. Trunz, Die Kupferstiche..., S.215ff. Trunz argumentiert, daß Goethe sich ganz auf Willes Kupferstich bei der Beschreibung von Terborchs Gemälde verließ. Einer solchen Interpretation entgeht völlig, daß der Text der sogenannten „väterlichen Ermahnung“ ihren erotischen, sinnlichen Gehalt zurückgibt und aus dem Stich Willes im Sinne des Originals eine Parodie des tugendhaften Willens macht. In Bezug auf Luciane ist es allerdings gerade die Reduktion auf die Bewegungslosigkeit des Bildes, die eine wesentliche Wirkung hervorbringt und die körperlichen Reize Lucianes als Wesentliches ihrer Persönlichkeit kunstvoll gestaltet.

bildnerische Kopie im Wort entstehen läßt und den Titel „Väterliche Ermahnung“ im Bild anlegt: „Bei dieser Gelegenheit nun sollte Luciane in ihrem höchsten Glanze erscheinen.“(HA, 394) Während das Bild „höherer Art aus Lucianes inszeniertem Auftritt hervorgeht, „soll“ hier der Superlativ des „höchste[n]“ ganz dem Glanz Lucianes gewidmet sein. In Parallele zur Darstellung der Erscheinung Lucianes, „Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals“(HA, 392), bei der „alles ... schon wie aufs Gemälde berechnet“ (ebd.) war, wird jetzt selektiv die Erscheinung wiederholt und auf das Gemälde, bzw. Willes Kupferstich von Terborchs Gemälde berechnet:

Ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken, waren über alle Begriffe schön, und die Taille, von der bei den modernen antikisierenden Bekleidungen der Frauenzimmer wenig sichtbar wird, höchst zierlich, schlank und leicht, zeigte sich an ihr in dem älteren Kostüm äußerst vorteilhaft [...](HA 394).

Die „Gelegenheit“ der Aufführung, die den „höchsten Glanz“ der Erscheinung inszenieren „sollte“ und auch vom Architekten im künstlichen Faltenlegen unterstützt wird, „und der Architekt hatte gesorgt, die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichsten Natur zu legen“(HA, 394), macht aus der Erscheinung eine „lebendige Nachbildung“¹⁷⁴, die „weit über jenes Originalbildnis hinausreichte und ein allgemeines Entzücken erregte.“(HA, 394) Was zuvor in der Bildbeschreibung auf Darstellungsebene noch als Inhalt des Dargestellten erschien, hat hier nun eine Wirkung, die „ganz ohne Frage“(ebd.) über das Originalbild, das kein Originalbild ist, hinausreicht. Die Klimax, die eigentlich Lucianes natürliche Schönheit verklären sollte, wendet sich paradoxerweise zu einem Bildkommentar, der den moralisierenden Bezug der vorhergehenden Bilddarstellung revidiert und dem Bild seine körperliche, reizvolle Erotik zurückgibt. Der begehrende Blick des Liebhabers im Original Terborchs, den Willes Kommentar im Kupferstich durch den Bildtitel zensiert, verlagert sich auf den Erzähler und das erregte Entzücken der Zuschauer. Die nachgebildete Kopie wird in der Wirkung parodiert und verweist auf das nachgebildete Original Terborchs:

Man konnte mit dem **Wiederverlangen** nicht endigen, und der ganz **natürliche Wunsch**, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schrei-

¹⁷³Der Vater ist bewaffnet und so keinesfalls mit häuslichen Attributen versehen. Sein Stand ist der des Soldaten/Edelmanns, der erobert. Die militärischen Insignien verwandelt der Kommentar allegorisch in Attribute des „väterlichen“ Charakters. Genauso werden die feudalen Attribute „edel und ritterlich“ auf die Vaterfigur übertragen.

¹⁷⁴Ottilies Schönheit zeichnet sich durch die den Körper verhüllende antikisierende Kleidung aus: „Die neuen modischen Gewänder erhöhten ihre Gestalt: denn indem das Angenehme einer Person sich auch über ihre Hülle verbreitet, so glaubt man sie immer wieder von neuem und anmutiger zu sehen“(HA, 283). Luciane steht das körperbetonende Atlaskleid.

ben pflegt: „Tournez s’il vous plaît“, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung **erregte**.(HA, 394; Hervorhebung von mir)

Die Aufführung mündet in Erregung und Entzückung, im „natürlichen Wunsch“, das begehrte Objekt zu drehen und wie die Buchseite umzublütern, obwohl dies nur ein Spaßvogel ausspricht. Das, was im lebendig Toten der Gesamtkomposition des „Belisar“ noch Angst erzeugt, ist im Anblick der begehrten, zum erregenden Objekt erstarrten Frau der Wunsch, die Bilder „laufen zu machen“ und dem begehrten Imaginären ins Angesicht zu blicken, es umzudrehen und sein Geheimnis zu entblättern. Hier wirkt die Kunst, die Luciane im höchsten Glanz erscheinen lassen soll, nicht anziehend, sondern ausziehend. Das sublimierte¹⁷⁵, im abstrakten Bild gefangene Spiel zwischen betrachtendem Liebhaber und dem Wunsch des Betrachters, selbst in die Position des Liebhabers zu kommen, entläßt sich in der Gegenwart der Person in ein erregtes Verlangen, das nicht beängstigt, sondern sich des künstlich stilisierten Körpers bemächtigen möchte.

Luciane ist ganz reizvoller Körper in der Hülle des Kostüms, den nur die Inszenierung rettet und zum Geheimnis der Vorderansicht veredelt. Die Klimax der Darstellung vollendet das vorherige Bild im Aufschrei männlichen Begehrens, das zugleich auch auf den Leser verweist, der die nächste Seite begehrllich aufschlägt. Das Bild wird über Luciane zur begehrten Lektüre. Die erzählte Wirkung bringt Leselust hervor und macht das Bild im Kommentar zu einer Allegorie des Lesens. Es ist die Lust am künstlich domestizierten Frauenkörper und des in ihn hineingelegten Geheimnisses, die in weniger gebildeten Kreisen das „höfliche“ Französisch „Tournez s’il vous plaît“ in das gemeine „Ausziehen“ einer männlichen Stammtischgemeinschaft verwandelt.

Sinnliches Umblättern und Entblättern bringt im lebenden Bild, das für sich die Möglichkeit hat, die Illusion aufzuheben, das Erstarre, Sublimierte der bildnerischen Darstellung hervor. Es bleibt in der Inschrift „Väterliche Ermahnung“ keusch lesbar und damit offen für ein gesellschaftlich legitimes Verlangen nach Umkehr. Erst indem die körperlichen Reize Lucianes in der Darstellung für das lebende Bild verwertet werden, erregt die Darstellung weder ängstliche Empfindung noch wird sie zur unvergleichlichen Vollkommenheit stilisiert. Die erzählte Nachbildung der Nachbildung wird zum Kommentar des Originals, das ent-

¹⁷⁵ Die Augenlust, die hier beschrieben wird, ist ein medialer Effekt der Inszenierung des Tableaux. Die Literatur als Medium bedient sich wiederum dieses Effekts oder konstruiert ihn zumindest. Aus diesem Grund ist Kittlers Analyse der Literatur als Totalmedium (vgl. Kapitel 1.2 dieser Arbeit) zu widersprechen. Gleiches gilt auch für die mediale Funktion des Schattenriß in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Für Kittlers These vom Totalmedium spricht allerdings die im Text gebrauchte Metaphorik des Umblätterns, die die Bildbetrachtung auf den Bereich des Lesens bezieht. Das heißt in umgekehrter Folge, daß nur derjenige, der liest, auch das Medium Tableau vivant zu nutzen weiß. Der Begriff des Totalmediums wäre dann in der Metapher Literatur als vorbildlichem Speicher für gesellschaftliche Lese-, bzw. Decodierungsvorgänge aufzuheben, die das Aufschreibesystem um 1800 ausmacht.

zückt und im begehrenden Wiederverlangen des „man/Publikums“ den Schein der Bildinschrift aufhebt. Die Schrift enthüllt das Geheimnis des Bildes, indem sie das beschreibt, was wiederum der „Sinn dieser Kunststücke“ ist:

Die Darstellenden aber kannten ihren Vorteil zu gut, und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefaßt, als daß sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen. Die beschämt scheinende Tochter blieb ruhig stehen, ohne den Zuschauern den Ausdruck ihres Angesichts zu gönnen; der Vater blieb in seiner ermahnenden Stellung sitzen, und die Mutter brachte Nase und Augen nicht aus dem durchsichtigen Glase, worin sich, ob sie gleich zu trinken schien, der Wein nicht verminderte. - Was sollen wir noch viel von kleinen Nachtstücken sagen, wozu man niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen gewählt hatte!(HA, 394)

Die lebenden Figuren, die als Darsteller „sinngemäß“ erstarrt bleiben, beenden eine Bildergeschichte, die vom ersten bis zum dritten Bild die gesteigerte Darstellung Lucianes sinnlicher Schönheit erzählt. Diese Geschichte bricht im letzten Bild ab und macht aus der „Väterlichen Ermahnung“ das begehrende Verlangen. Somit verfällt Lucianes sinnliche Schönheit der Oberfläche, die von ihr verlangt, nicht mehr auf den Rat zu hören, sondern sich umzudrehen. Im Gegensatz zu einer „unvergleichlichen Vollkommenheit“, die Luciane in der Komposition des zweiten Bildes erreicht, in der das Sujet Luciane erhebt, findet sich ihr „höchster Glanz“ in der bürgerlichen Wohnstube unter den verführerischen Blicken von Liebhaber und Zuschauern.

Der sujetbedingten Klimax weicht im Superlativ, der Lucianes „Persönlichkeit“ gemäß ist, eine Synthese im Bereich des niederländischen Genrebildes. Genauso wie Luciane Kunst nachbildet, bildet die Darstellung in der Kunst die Frauenfigur Luciane, indem im letzten Bild ihre körperliche Schönheit auf das Bild berechnet wird und zum höchsten Glanz sich erhebt. Bezeichnenderweise endet die Aufführung auf der Ebene der bürgerlichen Welt und entrückt die sublime bürgerliche Sinnlichkeit der Wohnstube in die Derbheit von „Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen“, wozu der fiktive Erzähler auch nicht viel zu sagen weiß: „Was sollen wir noch viel von kleinen Nachtstücken sagen [...]?“

Luciane findet in der Kunst ihre Form. Im Dreierschritt erfüllt sie das beängstigende Tableau mit „unvergleichlicher Vollkommenheit“, um dann in der höchsten Stufe ihres persönlichen Glanzes die „Idee“ des Originalbildes gegen Willes Zensur auf den Punkt zu bringen: sublime Sinnlichkeit. Indem Luciane schrittweise ihrer Erfüllung in einer Kunstform zugeführt wird, erfüllt sich einerseits auf der Darstellungsebene der programmatische Anspruch, eine „neue Art von Darstellung, die ihrer Persönlichkeit gemäß war“, in den Tableaux zu haben, andererseits gelingt ein Bildkommentar, der sich vom Schein der „väterlichen Ermahnung“ löst.

In den Tableaux vivants verliert Luciane ihre karnevaleske „Unschuld“, die alles mischt. Sie wird kunstgerecht gemacht und als Figur funktionalisiert, um Kunst zu beurteilen. Mit den Welten derber, niederländischer Sinnlichkeit hat sie jedoch als erstarrte körperliche Schönheit, die sich den begehrenden Blicken geheimnisvoll, sinnlich sublim entzieht, nichts zu tun, und dem fiktiven Erzähler fehlen in diesem Bereich dementsprechend die Worte. Dennoch bleibt die Position, die Perspektive unter der sie betrachtet wird, der begehrende Blick „höflicher“ Männer und nicht explizit erwähnter Frauen, die in der Allgemeinheit des Publikums aufgehen.

Die Kunst des Bildes rettet vor der Offenbarung des bloßen schönen Scheins, der im Leben gefährlich unästhetisch wird. In der Darstellung und im dargestellten erregenden Erfolg, den das letzte Bild hat, bewahrheitet sich das, was der Erzählerkommentar über Luciane aussagt: „und hätte sie nun gar gewußt, daß sie schöner aussah, wenn sie still stand, als wenn sie sich bewegte, indem ihr im letzten Falle manchmal etwas störendes Ungraziöses entschlüpfte“ (HA, 392). Es zeigt aber auch, daß der weibliche, sinnlich schöne „Schein“ nur eine Konfiguration des männlichen Begehrens ist, die vor der Körperlichkeit schützt, die „man“ im Bild imaginär genießen kann.

An Lucianes Transformation gelingt dem Kunstpädagogen der Nachweis, daß eine nachahmende Kunstform das Schöne in den Figuren im Menschen¹⁷⁶ gestaltet und so gleichzeitig wieder für den Kunstkommentar verwendbar gemacht werden kann. Tritt Luciane auch erfrischend in den Kreis „saturnischer Melancholie“ und entfaltet die Stilmischung karnevalesker Unangepaßtheit und Unangemessenheit, so wird sie doch zuletzt in Sujet und Form der Kunst domestiziert. Während sich Männer von Ottilie Bilder machen, findet Luciane unter den Zuschauern in der Darstellung das ihr gemäße Bild, das Männer schmachten läßt. Dies gelingt, indem das Unschickliche, Ungemäße ihrer Handlungen und Gebärden, das karnevaleske Mischen, nicht beängstigend, sondern zunächst vollkommen und dann über das Originalbild hinausreichend -und damit an das wirkliche Original heranreichend- wirkungsvoll im Tableau erstarrt.

Was Siebenkäs beim Schattenriß auf der Figurenebene nicht gelingt, gelingt auf Darstellungsebene im Tableau vivant vollkommen und hat sogar einen interpretatorisch wirkungsvollen Mehrwert: Kunst bildet! Ebenso wie dem fiktiven Autor der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* das Abschatten vollständig gelingt, gelingt dem fiktiven Erzähler eine Interpretation, indem Kunst aus Luciane, das ihr Gemäße macht. Bezeichnend für den „Humoristen“ Jean Paul ist jedoch, daß auf der „Rennbahn der Charaktere“ Lenette durch

ihr Beharren und ihre Uneinsichtigkeit die Anstrengungen der pädagogischen Männerwelt ironisch bricht, während in Goethes *Wahlverwandtschaften* die einzige Gestalt, die jenseits ernsthafter Verstrickung das Potential zu karnevalesker Vermischung hat, wesensgemäß einen Weg der Kunst und nicht Karikatur findet. Allerdings bricht sie in die geschlossene Welt als Kontrast ein und kann sie im Gegensatz zu den vier Hauptfiguren ebenso plötzlich wieder verlassen. Einzig auf der Darstellungsebene entsteht ein parodierender Kunstkommentar, der wiederum der Figur eine Wirkung jenseits des „sogenannten“ Bildtitels „väterliche Ermahnung“ einschreibt und so Frauenfigur und Bild ins rechte Licht rückt. Anders ergeht es Lucianes Gegenbild Otilie bei ihrer Verehrung in der Nachstellung der Präsepe, worin sie zur Marienfigur wird. Gegenüber den Tableaus Lucianes, die dem gesellschaftlichen Vergnügen dienen, ist die Präsepe zunächst Teil volkstümlicher Gläubigkeit und Verehrung. Wo Luciane sich in Szene setzt, ist das Medium, in dem die Verehrung Jesus' dargestellt und nachgebildet wird, wie nun zu sehen sein wird, adäquat für die Verehrung der „stillen“ Otilie.

Otilie in der Krippe

Otilies Darstellung im 6. Kapitel des zweiten Teils entspringt dem Verlangen des scheidenden Architekten, seine Dankbarkeit dadurch zu beweisen, daß er „zur Ehre der einen und zur Unterhaltung der andern, eine weit schönere Darstellung“ (HA, 402) veranstaltet¹⁷⁷. Bei Lucianes Inszenierung passen sich die beschriebenen äusseren Reize an das Gemälde an und die fiktive Figur wird so unter den begehrenden Blicken der Zuschauer im Rahmen des schönen Scheins domestiziert. Im Gegensatz hierzu führen Dankbarkeit und Abschied den Architekten in der Weihnachtszeit auf den Weg zum vermeintlichen Ursprung der lebenden Bilder: der Krippe:

Die Weihnachtsfeiertage nahten sich, und es wurde ihm auf einmal klar, daß eigentlich jene Gemäldedarstellungen durch runde Figuren von dem sogenannten Präsepe ausgegangen, von der frommen Vorstellung, die man in dieser heiligen Zeit der göttlichen Mutter und dem Kinde widmete, wie sie in ihrer scheinbaren Niedrigkeit erst von Hirten, bald darauf von Königen verehrt werden. (HA, 402)

Über das Figurenbewußtsein wird das Tableau vivant auf die ursprüngliche, folkloristische Traditionen zurückgeführt. Es entsteht ein Ursprungsmythos volkstümlicher Verehrung im

¹⁷⁶ Pygmalions Wunsch der belebten Statue wird in der ästhetisch reizvollen Mortifikation Lucianes antithetisch gewendet.

¹⁷⁷ Otilie als zu Ehrende ist die eine, Charlotte die andere. Wörtlich erhalten hier beide Frauen die Positionen des Ideals und des Anderen männlicher Wahrnehmung.

lebenden Bild. Vor diesem Hintergrund beginnt der Architekt die Vorbereitungen für die Inszenierung:

Er [der Architekt, Anmerkung von mir] hatte sich die Möglichkeit eines solchen Bildes vollkommen vergegenwärtigt. Ein schöner, frischer Knabe war gefunden; an Hirten und Hirtinnen konnte es auch nicht fehlen, aber ohne Otilien war die Sache nicht auszuführen. Der junge Mann hatte sie in seinem Sinne zur Mutter Gottes erhoben, und wenn sie es abschlug, so war bei ihm keine Frage, daß das Unternehmen fallen müsse. (HA, 402-403)

Die Szene existiert nur in der Vergegenwärtigung des Architekten, der im Engel Otilie, den er in der Kapelle malt¹⁷⁸, die Mutter Gottes wiederfindet. Im Zeichen des von Liebe Besessenen¹⁷⁹, der sich seine unerreichbare Ikone schafft, arbeitet der Architekt „Tag und Nacht im eigentlichen Sinne“ (HA, 403), ohne Schlaf und Essen: „Zur feierlichen Abendstunde war deshalb alles fertig und bereit.“ (HA, 403)

Der Absicht des Architekten gemäß, „zur Unterhaltung der anderen“, d.h. Charlotte, beizutragen, erfolgt der erste Anblick der Szene aus der Perspektive Charlottes:

Als der Vorhang sich hob, war Charlotte wirklich überrascht. Das Bild, das sich ihr vorstellte, war so oft in der Welt wiederholt, daß man kaum einen neuen Eindruck davon erwarten sollte. Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge. Der ganze Raum war eher nächtlich, als dämmernd [...] Den unübertrefflichen Gedanken, daß alles Licht vom Kinde ausgeht, hatte der Künstler durch einen klugen Mechanismus der Beleuchtung auszuführen gewußt [...] Frohe Mädchen und Knaben standen umher [...] Auch an Engeln fehlte es nicht, deren eigener Schein von dem göttlichen verdunkelt, deren ätherischer Leib vor dem göttlich-menschlichen verdichtet und lichtsbedürftig schien. (HA, 403)

Otilie bleibt dem Leser vorenthalten:

Glücklicherweise war das Kind in der anmutigsten Stellung eingeschlafen, so daß nichts die Betrachtung störte, wenn der Blick auf der scheinbaren Mutter verweilte, die mit unendlicher Anmut einen Schleier aufgehoben hatte, um den verborgenen Schatz zu offenbaren. (HA, 403-404)

Einzig die Anmut der Gebärde, die den Schleier um das Kind aufhebt, verweist synekdochal auf die Darstellerin Otilie und ihre Rolle als „scheinbare Mutter“. Aus der Maria, die der Architekt in Otilie sieht, ist die „scheinbare Mutter“ geworden. Die religiöse Erhöhung hat ein Pendant nur in der ästhetischen Qualität der Gebärde, die mit „unendlicher Anmut“ ausgeführt wird:

In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben,

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Vgl. zum Symptomkomplex der melancholischen Liebe: Robert Burton, *Schwermut der Liebe*, übersetzt von Peter Gan, Zürich, 1992. Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus Burtons 1621 zum ersten Mal erschienenen Standardwerk „Anatomie der Melancholie“, das erst im 19. Jahrhundert mit Einzug der exakten Naturwissenschaften und der Liquidierung der Säftelehre seine Bedeutung verlor.

um [...] mehr Verwunderung und Lust, als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen, obgleich diese auch nicht vergessen und einigen älteren Figuren der Ausdruck derselben übertragen war.(HA, 404)

Die Bildbeschreibung profaniert lustvoll die Verehrung in Bewunderung.

Bisher hat nur Charlotte einen Blick auf die Konstruktion geworfen. Dies ändert sich in dem Moment, als Otilie ins Bild rückt: „Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat.“(HA, 404) Der Anblick ist exklusiv; es vollzieht sich ein Blickwechsel von der allgemeinen Perspektive Charlottes zu dem im Konjunktiv möglichen, aber nicht anwesenden Betrachter:

Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgend etwas bewegen; er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. Unglücklicherweise war niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte.(HA, 404)

Zwischen der Einheit von „Gestalt, Gebärde, Miene, Blick“ Otilies erhebt sich der erkennende Blick des abwesenden, auf Figurenebene unmöglichen Betrachters, um nach Ende des Absatzes sogleich wieder in der Perspektive Charlottes aufzugehen, die in Mutterfreuden weint:

Charlotten erfreute das schöne Gebilde, doch wirkte hauptsächlich das Kind auf sie. Ihre Augen strömten von Tränen, und sie stellte sich auf das lebhafteste vor, daß sie ein ähnliches liebes Geschöpf bald auf ihrem Schoße zu hoffen habe.(HA, 404)

Charlottes Blick gilt nicht der Maria im religiösen Sinne, sondern einem Mutterideal. Während bei Luciane „ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken“(HA, 394) völlig in das Bild „Die väterliche Ermahnung“ hineinpassen und die Kopie des Originals in Richtung auf das Original übertreffen, übertrifft „Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick“ alles, „was je ein Maler dargestellt hat“(HA, 404). Die additive Aufzählung bestimmter Körperpartien im Rahmen der Bildkonstruktion weicht bei Otilie der Einheit des nicht faßbaren und beschreibbaren Eindrucks, der die syntaktische Kongruenz durch die Synesis ersetzt. Die einzelnen Singularformen „übertrafen“ nicht, sondern alles für sich und zusammen „übertraf“. Die Syntax wird hier durch Otilies Eindruck bestimmt. Die Bedeutung liegt bei Otilie, ohne daß sie beschreibbar, geschweige denn darstellbar wäre.

Der Schleier, den sie im Bild vom Kind hebt, senkt sich mit dem Ausfall eines alles erkennenden Betrachters auf der Figurenebene über sie. Für den abwesenden Betrachter gilt es hier nicht, Maria zu bewundern, sondern den Mangel an Reproduktionsmöglichkeiten festzuhalten. Nicht das Wirkliche ist hier dem Schein zugesellt, sondern das Unbeschreibbare der Unmöglichkeit seiner scheinhaften Darstellung. Aus der „scheinbaren Mutter“, die

Charlotte in Otilie sieht, wird die Erscheinung: „Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte...“.

Jenseits einer im klassischen Kunstbegriff verschlüsselten Symboltheorie produziert jedoch so viel Erscheinung nichts anderes als die Verklärung auktorialer Autorschaft und des Geheimnisses, das sich hinter dem Eindruck verbirgt. Diesen Eindruck muß zumindest derjenige haben, der in seiner Allmacht die mangelhaften Aussichten seiner Figuren beklagt: „Unglücklicherweise war niemand da, der diese Wirkung aufzufassen vermochte“. Es handelt sich nicht um eine besondere Wendung des Unsagbarkeitstopos, sondern um den Ausfall der Perspektive, die den Blick außerhalb des Textes rekonstruiert, da zumindest auf Darstellungsebene jemand da ist, der diese Wirkung konstatiert und damit hervorbringt, und den wir das ganze Leben und über den Tod hinaus als Dichter nach dieser Wirkung befragen können.

Das einzig künstlerisch wahre und umfassende Bild von Otilie in ihrer unendlich erstarrten Schönheit liegt beim Autor. Sein Roman ist das Geheimnis dieses Blicks. Im Unterschied zu den Jean Pauls Roman ersetzt hier nicht die Erzählung das mißlingende Bild auf Figurenebene, sondern das Imaginäre entsteht hinter den Worten. Autorschaft stellt sich nicht autopoetisch im Schreiben her und damit auch dar, sondern eine imaginäre Bildwelt entsteht hinter den Worten. Diese imaginäre Bildwelt ist jedoch allein beim schreibenden Autorsubjekt zu finden.

Erst die eingeschränkte Perspektive des Architekten eröffnet wieder den Blick auf das von ihm gewünschte Sujet der Himmelskönigin, die die „scheinbare Mutter“ als Synekdoche ersetzt:

Der Architekt allein, der als langer, schlanker Hirt von der Seite über die Knieenden hereinsah, hatte, obgleich nicht in dem genauesten Standpunkt, noch den größten Genuß. Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin?(HA, 404)

Als „Himmelskönigin“ wird die Undarstellbare wiederbelebt. Aus dem Ensemble von Gestalt, Gebärde, Miene, Blick wird die Miene isoliert, d.h. beschreibbar. Der Diskurs wechselt über den Umweg der Perspektive des Architekten auf das Detail der Himmelskönigin, das nun als isoliertes, im Gegensatz zum allgemein Unmöglichen der bildnerischen Nachahmung, beschreibbar wird. Die rhetorische Frage findet ihre Antwort in der Beschreibung der Miene:

Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen, unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich unermeßlichen Glück bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem sich ihre eigene Empfindung, als indem sich die

Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte, was sie spielte.(HA, 404)

Derjenige, der den einzig treffenden Blick auf Otilie wirft, beantwortet die rhetorische Frage. Er findet nun Attribute der Innerlichkeit: „Demut, liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit, Glück, eigene Empfindung, Vorstellung“, die in Parallele zu der nicht auf der Figurenebene zu sehenden Einheit von Gebärden additiv ein einziges, äußeres Detail mit Inhalt füllen. Im physiognomischen Sinn kommt in Otilie das zum Ausdruck, was in ihr steckt. Demut und Unterwerfung als Interpretation der Rolle der Maria verbinden sich bei der entzauberten, wiederbelebten Figur Otilie mit dem eigenen ihr zugeschriebenen Empfinden. Das Imaginäre religiöser Ausgestaltung und das empfindende Wohlgefallen der Demut¹⁸⁰ erheben die weibliche Bescheidenheit, die jenseits der unmöglichen Darstellung der erstarrten Schönheit liegt, in das Mysterium der Hausfrau.

Ist es im Rahmen der Erzählung zunächst Charlotte, die das Kind sieht(HA, 404), so ist es in der folgenden Szene im hellen Licht der Erkenntnis Otilie, deren häusliche Empfindungen im Glanz der Glorie antithetisch bescheiden geweckt werden:

Der Künstler hatte sich vorgenommen, das erste Nacht- und Niedrigkeitsbild in ein Tag- und Glorienbild zu verwandeln, und deswegen von allen Seiten eine unmäßige Erleuchtung vorbereitet [...](HA, 404)
[...]: das ganze Bild war alles Licht, und statt des völlig aufgehobenen Schattens blieben nur die Farben übrig [...](HA, 405).

Die Stimme ihres Lehrers weckt ihre Empfindungen: „...aber sie glaubte die Stimme des Gehülfen aus der Pension zu hören. Eine wunderbare Empfindung ergriff sie.“(HA, 405)
Diese Empfindung bewegt sie dazu, die imaginäre Maskerade, unter der das Dunkel marienhafter Demut im hellen Licht der Verehrung erstrahlt, abzulegen und die Metamorphose von der Marienfigur im Bild zum hilfreichen Geist im Hauskleid zu vollziehen:

Hatte das peinliche Gefühl, einem werten Freunde nicht entgegenzueilen zu können, sich schon die letzten Augenblicke zu den übrigen Empfindungen Otiliens gesellt, so war sie jetzt in noch größerer Verlegenheit. Sollte sie in diesem fremden Anzug und Schmuck ihm entgegengehen? sollte sie sich umkleiden? Sie wählte nicht, sie tat das letzte und suchte sich in der Zwischenzeit zusammenzunehmen, sich zu beruhigen, und war nur erst wieder mit sich selbst in Einstimmung, als sie endlich im gewohnten Kleide den Angekommenen begrüßte.(HA, 405-406)

An der Verwandlung, die Empfindung und religiöse Maskerade trennt, bleibt etwas Defizitäres haften. Nur um den Preis der Verzögerung kann der Stimme des Lehrers¹⁸¹ gehorcht werden: „Und wie wenig wert bist du, unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen,

¹⁸⁰ Der These von Lillyman, (ders., Monasticism..., S.349ff.) daß Otilie als Nonne figuriert, ist zuzustimmen. Er übersieht jedoch, daß „Nonne“ und „Hausfrau“ in der Figur Otilies eng miteinander verknüpft sind.

und wie seltsam muß es ihm vorkommen, dich, die er nur **natürlich** gesehen, als Maske zu erblicken?“ (HA, 405, Hervorhebung von mir) Das Umkleiden beschneidet die Unmittelbarkeit des Empfindens und des Handelns. Die spontane „natürliche“ Handlung ist nur in der Maskerade der Maria möglich, während das Anziehen des Hauskleides die Spontaneität aufschiebt. Im Sinne des Gehilfen bedarf es bei Otilie des Umziehens, um wieder anziehend zu wirken. In jedem Fall sind Zeichen und Bezeichnetes, Innen und Außen nicht kompatibel. Natur und Ikone sind zwei Seiten einer Medaille jenseits der ästhetischen Verklärung, deren Geheimnis nur der Autor kennt. Was seine exklusive Perspektive hervorbringt¹⁸², produziert mit Otilie als dienendem Geist im gewohnten Kreis nur Hybriden, aus denen zwar ihre Schönheit den Männern erscheint, die sie allerdings höchstens zum Engel oder zur Maria zu erlösen wissen.

Auf der Ebene des nicht anwesenden Betrachters, den der Text ausdrücklich erwähnt, entzieht sich Otilie den Engels- und Marienbildern, die ihr der männliche Blick zugedacht hat. Aber auch die Erfüllung profaner Häuslichkeit im Sinne der Hausfrauenikone erweist sich als unzureichend, indem beim Umziehen dem passenden Äußeren das unmittelbare natürliche Empfinden zwangsweise in der „Zwischenzeit“ abhanden kommt. Somit erweisen sich religiöse Verklärung und weibliche Dienerschaft als ideologische Konstante, die in der Figur Otilie und ihren vom männlichen Kontext abhängigen Masken/Konfigurationen ironisch gebrochen wird. Was bleibt ist der allein selig machende Blick des Autors/Erzählers, die imaginäre Zentralperspektive.

Festzuhalten bleibt, daß das, was die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* in der Ehegeschichte als Hervorbringung von Autorschaft ironisch, allegorisch zelebrieren, in den *Wahlverwandtschaften* auf Figurenebene in Bezug auf Charlottes poetischen Gestaltungsversuch einer Liebesnarration und Eduards allegorischer Erzählung einer Buchstabenordnung unkommentiert bleibt.

Wenn es jedoch um lebende Bilder geht, die nicht wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* im Paragone von Narration und dargestelltem Schattenriß die Narration des Autor-Ichs siegreich hervorgehen lassen, sondern die Frage nach Personifizierung von Kunstwerken durch fiktive Figuren stellen, offenbart sich die Konstruktion des Geheimnisses von Autorschaft. Demgegenüber werden Versuche auf Figurenebene ein inszeniertes

¹⁸¹ Otilie paßt sich hier ein weiteres Mal der imaginären Konfiguration einer Männerfigur an.

¹⁸² Die nicht preisgegebene Perspektive des fiktiven Autors beschreibt die Figur der Verinnerlichung des Blicks im Text. Es handelt sich nicht mehr um die dargestellte Rahmenschau, sondern die Uneinholbarkeit der Vorstellung eines inneren Auges. (Vgl. zu diesem Paradigmenwechsel: Crary, Perspectives...).

Scheitern an einer höheren Ordnung. Was Luciane nicht sieht, eine Form die ihr besser steht, macht Kunst aus ihr, während sich gegenüber ästhetischen Rekonstruktionen und Erklärungen auf Figurenebene im „unsagbaren“ Blick eine Wahrheit offenbart, die einzig kompetente Autorschaft beanspruchen kann.

Wenn Schreibers Interpretation, in der er in Otilie „die Identität von Mutter und Kunstwerk im Territorium des Verbotenen“ repräsentiert¹⁸³ sieht, zuzustimmen ist, so trifft die Bestimmung der Funktion der Autorschaft, die er kurz zuvor mit dem Namen Goethe verbindet, „Goethes Name ist so der Sinn, den andere suchen, und die Weisheit, auf die andere hoffen“¹⁸⁴, nur beschränkt zu. Der Autor markiert zwar eine Subjektposition des Wissenden, enttäuscht jedoch die begierige Leserschaft, indem diese Position zugleich das Nichtwissen der anderen ausführt. Die Rätselstruktur verlagert sich in die Position des Rätselerzählers, der zum Teil der Textorganisation wird. Genau auf diesen Fakt verweist Jochen Hörisch:

Sein Rätsel vollständig preiszugeben ist ihm hingegen a priori versagt. Goethe hat deshalb alle Vorarbeiten, die die konstitutive Struktur des Buches verraten konnten, gänzlich unarchivarisch vernichtet. Denn mit der exoterischen Kundgabe des Rätsels durch den Autor verriete dieses seine Pointe, hörte nicht nur auf, Rätsel, sondern auch Kristallisation einer Einsicht zu sein, die mit der konstitutiven Romankategorie, eben der des Autors, auch die des Subjekts dekonstruiert. Um das Rätsel nicht zur Paradoxie zu trivialisieren, die den Autor wissen läßt, was ihn wie die Subjekte, von denen er erzählt, doch unbewußt bestimmen soll, tritt der Roman als Form in den Bann seines Themas.¹⁸⁵

In der Bildbetrachtung ist der Autor das Rätsel selbst, das neben Otilie als Bild die Perspektive einnimmt, von der er die Leser ausschließt. Die Provokation des Romans ist die Leerstelle, die über die Perspektive auf den Autor verweist, der keine Lösung bietet. Die von Hörisch angesprochene Dekonstruktion des Subjekts liegt in der unmöglichen Rekonstruktion des Autorblicks auf Otilie, der sich selbst im Roman in der Differenz zum Figurenbewußtsein entwirft. Es ist somit entgegen Hörischs Auslegung doch die paradoxe Differenz zwischen Figurenbewußtsein und Autorkonzept, aus dem das Autorsubjekt als Personifikation der Rätselfigur des Romans hervorgeht.

2.3 Kunstwerk und Autorschaft (Zusammenfassung)

Die *Wahlverwandtschaften* thematisieren nicht das Schreiben selbst. Der Weg zur Autorschaft führt daher über den Blick, der den Ausfall der Zentralperspektive auf Figurenebene

¹⁸³ Schreiber, *Die Zeichen der Liebe...*, S.282.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Hörisch, *Das Sein der Zeichen...*, S.16.

ersetzt. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* bekundet sich zunächst omnipotente, poetische Macht in der Vorrede, um sich dann im Dornenstück beim Verrücken der Bildelemente im allegorischen Vergleich gegenüber dem Scheitern des erzählten Autors zu bestätigen.

Aus dem potenten Befruchter in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ist der Empfänger unbeschreibbarer, nur ihm einsichtiger Wahrheiten geworden. Das Spiel einer sich selbst thematisierenden Autorfigur, die allein im Reich der Fiktion auf Grund imaginierter befruchteter Frauenherzen und des Wissens über Frauen herrscht, weicht dem Rätsel einer den Text kontrollierenden Instanz, die den allmächtigen Anspruch ihres auktorialen Erzählers in der Namensgebung aufhebt und die „Ehegeschichten“ von Charlotte und Eduard als unzureichende Konstrukte herausstellt.

Die Autorschaft, die sich selbst produziert und sich damit zugleich als Zeichensystem repräsentiert und subversiv zur Schau stellt, verliert sich in der Ehegeschichte der *Wahlverwandtschaften* an ein Konzept, das der Macht der Worte imaginäre Bilder eines „verschwundenen“, hinter den Kulissen wirkenden Autors einverleibt. Der Paragone von Autorwort und dargestelltem Kunstschaffen wird aufgehoben im Bild der Einen, Unsagbaren, die allein jenseits der auf der Figurenebene wahrgenommenen Maria in der Krippe und ihrem irdischen Pendant, der willigen Hausfrau, beim Autor ruht. Die dargestellten Mechanismen von Autorschaft in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* verschwinden in den *Wahlverwandtschaften* hinter dem Geheimnis imaginärer Bildwelten, die zu enträtseln sind.

In Bezug auf Kittlers Aufschreibesystem um 1800 gibt es zwei Ansatzpunkte, die die Romane mit Kittlers Theorie von Autorschaft verbinden. Die Autorpositionen realisieren sich zunächst jeweils im Blick auf Frauenfiguren. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* rettet das Autor-Ich die Wahrheit seiner Dichtung jenseits ihrer vorgeführten Konstruiertheit über imaginierte potente Befruchtungsleistungen von Frauenherzen und über das Wissen über Frauen, das der dargestellte Held nicht hat. In den *Wahlverwandtschaften* realisiert sich einzig eine anonyme Instanz über die auf Figurenebene nicht vorhandene Zentralperspektive, die das Wesentliche in der künstlichen Repräsentation Otilies als Maria erfaßt.

Gleichzeitig hintertreiben beide Autorkonzepte Kittlers Modell, indem zu jeder Zeit in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die Konstruktion der Autorfigur als gelingende Leistung rhetorischer Vorgaben geleistet wird. Es ist dabei keineswegs ein unergründliches Geheimnis, das eine Mutterstimme zuflüstert, sondern jenseits des Wissens um „Frauen“

und „Frauenherzen“ rhetorischer Effekt im Text. Im Gegensatz hierzu reduziert der Text der *Wahlverwandtschaften* die Präsenz einer übergeordneten Autorposition auf den Ausfall der Bedeutung, die in erster Linie eine Anwesenheit markiert, die in der Person des Autors Rätsel lösen könnte, ohne Wahrheiten aussprechen zu müssen. Dennoch stilisieren beide Modelle den Autor im Text zum begehrten Dichter hinter den Kulissen, der entweder alles, was er weiß, zu jeder Zeit sagt, oder der mehr weiß, als er sagen will. Genau an diesem Punkt entsteht der stilistische Unterschied zwischen humoristischem Roman und Kunstroman.

Das Autor-Ich der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* ist auf Grund seiner vielfältigen Präsenz immer ein in seiner Position bedrohtes und relativiert diese Gefahr, insbesondere die Möglichkeit eines im sentimental Diskurs nicht zu befruchtenden Frauenherzens, im Verlachen der dargestellten Welt. Jenseits eines dem gebildeten Leser und der gebildeten Leserin offerierten Konsenses, der der Zustimmung der empfindsamen Gemeinschaft bedarf, steht im Roman die unaufhörliche Rekonstruktion des Autor-Ichs im Zentrum. Im wahrsten Sinne des Wortes wird der Roman in der ständigen Rekonstruktion von Autorschaft Kunstwerk des Autors, der diesen Prozeß dokumentiert.

Die *Wahlverwandtschaften* hingegen bieten keine Orientierung, die die Fehlinterpretationen auf Figurenebene im auktorialen Erzähler für ein begieriges Lesepublikum richtungweisend korrigiert. Der Ausfall einer möglichen moralischen Instanz kompensiert sich allein im Blick auf die zum Bild erstarrte Ottilie, das im Text erschriebene Artefakt. Genauso behauptet das Kunstwerk sein Recht, ein Geheimnis zu bewahren, das das Leben nicht erklärt. Auf verschiedenen Genreebenen rekonstruieren beide Romane so ihren artifiziellen Charakter, ohne auf einer Wahrheit der Kunst zu bestehen, die jenseits der verschiedenen Autorpositionen zu finden ist.

Jenseits dieser formalen Problematik haben beide Romane auch etwas zum Thema Ehe zu sagen. Im folgenden soll geklärt werden, wie in der Fiktion die Ehegeschichten der Protagonisten entstehen und wie sie scheitern.

3 Die symbolische Ordnung der Ehe

Da es sich bei den beiden Ehen weder um Zwangsheiraten noch um wirtschaftlich legitimierte Ehebündnisse handelt, verbindet die Ehepartner Siebenkäs und Lenette sowie Charlotte und Eduard ein anderes Band, das sich jenseits des juristischen Vertrages und der Fortsetzung der Generationsfolge etabliert. Es ist eine wie auch immer gefaßte Liebesvorstellung, die bei beiden Paaren besonders aus der Sicht der männlichen Protagonisten nicht erfüllt wird.

Liebe ist einerseits konstitutiv für das Ehebündnis, andererseits ebenso konstitutiv für das „Scheitern“ der Ehe. An die Stelle einer rechtlichen Ordnung, die Besitzverhältnisse, mögliche und unmögliche Heiraten sowie die Frage des Nachwuchses regelt und zudem die handelnden Eheleute von außen bestimmt, tritt eine vermeintliche innere Wahrheit der Liebe, die zur Ehe berechtigt. Da diese innere Wahrheit, wie ich bereits in Kapitel 1 dieser Arbeit mit Bezug auf Foucault und Kittler ausgeführt habe, selbst schon wieder Teil einer neuen symbolischen Ordnung ist, die die Handlungssubjekte bestimmt und die von nun an als Ideal auch das System der Ehe und Heiratsregeln bestimmen soll, gilt es nun zu erklären, wie der literarische Text seinerseits die auf Liebe begründete Ehekonstellation der beiden Romane konstruiert.

Liebe ist in beiden Romanen ein Symbol für etwas, das die Ehe zunächst herstellt und dann vor allem aus Sicht der männlichen Protagonisten als Mangelgebilde zerstört. Zu fragen bleibt nun, wo sich dieses Mangelgebilde, das die Ehe konstituiert und zugleich negiert im Text, zeichenhaft fassen läßt. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ist dies das Hochzeitsbouquet. In den *Wahlverwandtschaften* bekommt das Zeichen zunächst eine Stimme, die sich später verlieren wird, und heißt Ottilie.

3.1 Das „Blumenstück“ im „Dornenstück“ der Ehe

Nachdem auf der Figurenebene in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* der Held daran gescheitert ist, seine Ehefrau über den Schattenriß ins richtige Bild zu setzen, und gleichzeitig das Autor-Ich über die Distanzierung von der Figur Siebenkäs' seine bildnerische Darstellungspotenz gesichert hat, bleibt weiterhin die Frage nach der imaginierten Ehefrau Siebenkäs' offen. Für die ungebildete Lenette ist die Verbindung von Armut und ehelichem Unglück dem kommentierenden Autor-Ich zufolge der eigentliche Grund für das

eheliche Zerwürfnis¹⁸⁶: „Ich weiß es gewiß, sie hätte ihren Siebenkäs, den sie vor der Ehe so kalt liebte wie eine Gattin, in ihr so lieb gewonnen wie eine Braut, hätt' er etwas - zu brocken und zu beißen gehabt“ (H., 303). Diese Argumentation beinhaltet dabei immer auch ein mögliche Beseitigen der Ehemisere. Im 8. Kapitel unterbricht der Gewinn des Andreasschießens (7. Kapitel) für kurze Zeit die Leidensgeschichte des verarmenden Ehepaars. In finanzieller Hinsicht erfährt Siebenkäs eine „Auferstehung“. Mit den Trophäen der Männlichkeit ist er schon während des Schützenfestes geschmückt:

Er steckte den Zepter unter den Überrock und trug ihn, weil vor dem Essen nicht bis zu seiner Nummer herum geschossen werden konnte, in seine Behausung. Er hielt ihn straff und steif voraus wie der Schellenkönig seinen und sagte zu Lenetten: 'Da hast du einen Vorlegelöffel und eine Zuckerzange in einem Stück!' (H., 228)¹⁸⁷

¹⁸⁶ Vgl. in Nachfolge von Schreinert Golz, *Alltag und Öffentlichkeit...*: „Mit gutem Recht gilt der „Siebenkäs“ als der erste große Eheroman der deutschen Literatur. Bezeichnet wird darin, wie alltägliche Lebensverhältnisse soziale und psychische Beziehungen zweier Menschen deformieren können und wie sie die eheliche Bindung stören und allmählich zerstören“ (S. 169). Wenn sozialhistorisch argumentiert wird, so sollte jedoch nicht übersehen werden, daß die Ehe ohne einen finanziellen Rückhalt, den Siebenkäs nachzuweisen hätte, von protestantischer kirchlicher Seite nicht zugelassen worden wäre. Die Armut steht jedoch im Kontext einer Mitleidsrhetorik, auf die der Text zielt und damit eheliche Liebe mit Sentimentalität verknüpft. Die Sentimentalität kann wiederum im Rahmen einer bürgerlichen Diskursgemeinschaft der potente Autor hervorbringen. Erst die fiktive Möglichkeit der Heirat jenseits der vertraglichen, wirtschaftlichen Ordnung, die der Kontrolle der Kirche unterliegt, eröffnet Mitleid mit den Eheleuten. Der angeblich soziale Gehalt entpuppt sich so schon als Teil einer bürgerlichen, sentimental Grundhaltung, die Ehen im Imaginären schließt.

¹⁸⁷ Die Darstellung von Siebenkäs' Körper gerät hier im Zeichen des „Schellenkönigs“ zum grotesken Körper, im Sinne Bachtins: „Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen [...] Deshalb spielen jene seiner Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle: der Bauch und der Phallus. Sie bilden das Zentrum des grotesken Körpers, und genau sie werden auch zum Gegenstand positiver Übertreibung.“ (M.B., *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M., 1987, S.358) Bachtin gewinnt das Konzept des grotesken Körperbildes aus der Karnevalsmotivik. Neben anderen Elementen wird der groteske Körper als sinnliches und irdisches Zeichen des Karnevals der Jenseitsgewandtheit mittelalterlicher Theologie entgegengestellt. Der irdische Anspruch des menschlichen Körpers auf Leben, Essen und Sexualität opponiert so seiner Vergeistigung und theologischen, autoritären Negation. In diesem Sinne analysiert Bachtin auch die Körperbilder bei Rabelais. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* findet, im Gewand der karnevalesken Maskerade, diese Tradition ihre schriftliche Fortsetzung. Ein potenter, mit dem Phallus des Szepters bewaffneter „Schellenkönig“ Siebenkäs entsteht. Dieses, in der karnevalesken Ordnung zugelassene, sexualisierte Körperbild wird dann allerdings sogleich in den Bereich wirtschaftlicher Potenz verschoben „Da hast du einen Vorlegelöffel und eine Zuckerzange in einem Stück“ (H., 228). So wird das Körperbild potenter Männlichkeit sogleich Sinnbild der wirtschaftlichen Potenz des Ehemanns. An diesem Punkt ist Ulrike Montigels These (dies., *Der Körper im humoristischen Roman...*) zu revidieren, die für Jean Pauls Romanwelt eine völlige Entsinnlichung und den Verlust körperlicher Symbolik behauptet: „In ihrem Bestreben, das Triebpotential des Körpers unschädlich zu machen, erzeugt Jean Pauls groteske Metapher groteske Körperbilder. [...] Jean Pauls Groteske ist bloße Sprachform, sie stammt aus der Über-Ich-Problematik des Autors.“ (S.221) Als Teil der karnevalesken Welt gesteht Jean Paul durchaus dem sexualisierten Körperbild eine Funktion zu. Als Sinnbild entlarvt es die Verschiebung des potenten, männlichen, sexuellen Gebarens in den Bereich wirtschaftlicher Potenz des Ehemannes. Dies ist auch Gegenstand vieler Farcen, die den gehörnten Ehemann zum Thema haben, der allein mit materiellen Mitteln seine Herrschaft über die Frau sichert. Eine solche satirische „Sprachform“ sichert somit das Überleben von sinnlich grotesken Körperbildern bei Jean Paul jenseits seiner spezifischen „Über-Ich-Problematik“. Gleichzeitig verfällt der wirtschaftlich potente Ehemann im Kleid des resexualisierten, grotesken Narrenkörpers dem Spott. Die Materialität des Geldes und Tauschobjekts verfällt hier keineswegs einer entsinnlichenden Konstruktion, sondern wird in der Sinnlichkeit des Narrenkörpers gebrochen, die wiederum auf den Mangel verweist, den der Ehemann Siebenkäs jenseits der Narrenwelt aufweist bzw. der ihm in der Darstellung bleibt: das Kind im Haus.

Am Morgen nach dem Schützenfest steht Siebenkäs endgültig als Mann¹⁸⁸ auf: „Siebenkäs, ein König und doch ein Armenadvokat und holzersparendes Mitglied, stand den Morgen als ein Mann auf, der, die Spesen etc. abgerechnet, bare 40 fl.frk. jede Stunde auf den Tisch legen konnte.“(H., 253) Wirtschaftlich genesen, wenn auch nicht durch seine bürgerliche Arbeit, sondern dank der Veranstaltung eines Schützenfestes, garantiert er so zunächst den materiell verpflichteten Mann. In der Freude über dieses Glück wird ein Festmahl veranstaltet. Am Ende des Kapitels treffen wir allerdings auf eine Dreieckskonstellation: Lenette-Siebenkäs-Stiefel. Das Ehepaar ist über den „Portativ -Ölberg“¹⁸⁹(H., 1154) Stiefel vereint dargestellt.(H., 269) Im Gegensatz zum gefährdeten Tableau Siebenkäs-Leibgeber-Lenette am Ende des ersten Kapitels wird jedoch im Kommentar des erzählenden Autor-Ichs mit der Bemerkung, „Die Versöhnopfer wurden gebracht und die gegenseitigen Ablaßbriefe ausgewechselt; indessen nimmt ein solcher Friede, den ein Dritter zwischen Zweien schließet, immer ein wenig die Natur eines Waffenstillstandes an“(H., 269), eine mögliche Dreierkonstellation ausgeschlossen. Die Darstellung des Glücks als Versinnbildlichung der „schönen Stunde“ verfällt hier dem Kommentar der Erzählinstanz.

Zentraler Ort des ehelichen Zerwürfnisses ist der Friedhof und das Grab einer Mutter mit totgeborenem Kind. An der unterschiedlichen Auffassung und Deutung eines dort „gepflanzten“ Blumenbouquets zerplatzen die ehelichen Träume Siebenkäs'¹⁹⁰. Formal organisiert sich die Handlung über eine reiche Blumenmetaphorik. Sie dient zunächst auf der Erzählebene der Vorausdeutung des gesamten Kapitels und rahmt das fiktive Geschehen:

Die Blumengöttin unserer Tage nahm jetzo einige Fingerspitzen voll Gesäme jener Blumen, die schnell aufgehen und die, wie die Christwurz oder Nieswurz, im jetzigen Dezember blühen, und säete sie neben den Steig, den Firmian am häufigsten ging. - - Aber wie lange, Freudiger! wird die erzwungne Blüte an deinen Tagen hängen bleiben? Und wird es deinem philosophischen Dianens- und Brotbaum, der an der Stelle der Klageeiche gesetzt ist, nicht wie anderen abgehauenen Bäumen ergehen, die man auch am Andreastage in die Stube und in Kalkwasser pflanzt und die nach einem flüchtigen Ertrag von gelbem Laub und dumpfer Blüte auf immer verschmachten?-(H., 255-256)

¹⁸⁸ Auch hier relativiert sich der Begriff der Männlichkeit im Relativsatz zur wirtschaftlichen Macht. Die Verbindung von Ehebett und als Mann aufstehen verliert ihre erotische Zweideutigkeit in der Ordnung des Geldes. Die geringe Menge Geld unterminiert wiederum ironisch den Begriff von wirtschaftlicher Macht.

¹⁸⁹ In diesem ironischen, metaphorischen Vergleich wird der Friedensstifter Stiefel im Rahmen des neutestamentarischen Ölbergszenarios zum Ölberg im Taschenbuchformat. Der Mann der wortgetreu nichts anderes in seinem Herzen trägt als die Bibel, ist hier selbst in persona Portativ d.h. Taschenbuch einer ganzen Bibelszene.

¹⁹⁰ Der Diskursraum des Wünschens und des Träumens ist ganz dem männlichen Protagonisten vorbehalten, so daß zwangsweise sein Scheitern an Lenette dargestellt wird.

Die weibliche Blumengöttin Flora „säet“ zunächst neben den Weg des Helden Siebenkäs Blumen, die zwar „exotisch“ sind¹⁹¹, aber dennoch um die Jahreszeit¹⁹² blühen könnten. Mit der empfindsamen Apostrophe „Aber wie lange Freudiger!“ findet ihre fruchtbringende Tätigkeit im bildlichen Vergleich jedoch ein jähes Ende. Mit dem Dianen-Baum als chemischer Metapher¹⁹³ und dem Brotbaum als asiatisches, unerreichbares Gewächs tritt nun die philosophische Frucht an die Stelle der Blumengöttin. Aus der möglichen Blütenpracht wird die häusliche, chemisch am Leben erhaltene: „und wird es deinem philosophischem Dianens- und Brotbaum [...] nicht wie anderen abgehauenen Bäumen ergehen, die man auch am Andreastag in die Stube und in Kalkwasser pflanzt und nach flüchtigem Ertrag [...] auf immer verschmachtet“(H., 255-256). Parallel zu dieser Vorausdeutung, die in der rhetorischen Frage mündet, empfiehlt Stiefel am Ende des Kapitels in der wiedergegebenen Figurenrede, „nicht über Blumen zu hadern, sondern sie davon als Ölzweige des Friedens zu nehmen...“(H., 269). Im Gegensatz zu der rahmenden Konstruktion der „schönen Stunde“ am Ende des ersten Kapitels sinkt hier die Blumenmetaphorik auf die Figurenebene hinab. Dazwischen versucht sich der Held selbst als Blumengott. Beschwingt von der Veranstaltung seines Siegesmahls, pflanzt er für Lenette Blumen auf das schon erwähnte Grab. Diese Blumen werden unter dem Blick Stiefels zum Friedenszweig, Ölzweig. Bevor ich auf das Abschlußtableau des Kapitels, die Friedhofsszene, zu sprechen komme, ist es jedoch zunächst wichtig, den Weg des zentralen Zeichens der dort „gepflanzten“ Blumen zu verfolgen. Die Blumen sind eine natürliche Kopie von Siebenkäs' Verlobungsbouquet, das aus Seidenblumen gefertigt ist. Dieses Bouquet wird zum ersten Mal im sechsten Kapitel erwähnt.

Der Weg des Verlobungsstraßes

Im Zuge des Verarmungsprozesses des Ehepaars Siebenkäs werden immer mehr Gegenstände des gemeinsamen Haushaltes von Siebenkäs zum Pfandleiher gebracht. Hierbei handelt es sich zum größten Teil um Küchengeräte¹⁹⁴ und Möbel, die unter zuneh-

¹⁹¹ „Christ-Wurz, [...], eine Art der Niesewurz, deren gelbe Blume auf dem Blatte sitzt, und die in Italien einheimisch ist. Sie hat den Namen von ihrer frühen Blüthe, weil sie schon um die Zeit des Christfestes zu blühen pflegt. Auch die schwarze Niesewurz wird um ihrer frühen Blüthe willen zuweilen Christwurz genannt.“ (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, zitiert nach der Siebenkäs-Ausgabe von Pauler, S.267.)

¹⁹² Das Andreasschießen, bei dem Siebenkäs siegreich war, findet traditionell am Festtag des hl. Andreas (30. November) statt.

¹⁹³ Vgl. ebenfalls hierzu Pauler, S.267.

¹⁹⁴ Die Küchengeräte stellen einerseits als Dingsymbole die Beziehung zwischen Essen und Hunger her und charakterisieren die Haushaltsmaschine Lenette, die um jedes Stück ihres materiellen Besitztums kämpft. Die Kombination von

mendem Protest Lenettes das Haus verlassen müssen. Die sich entleerende Stube wird Schauplatz des „Totentanzes“ (H., 202) der verschwindenden Haushaltsgegenstände. In diesem Zusammenhang richtet Siebenkäs seinen Blick auf Lenettes Trauerkleid. Er schlägt immer wieder vor, es zu verpfänden. Mit dieser List erhält er die Zustimmung Lenettes, deren höchstes Gut das Trauerkleid ist, andere Gegenstände aus dem von ihr bitter verteidigten Hausrat in Zahlung geben zu. Da Siebenkäs' Schreibearbeit schon immer im Zeichen des Leidens und der Krankheit steht (H., 154), die sich letztlich unabhängig von Lenette zu Hypochondrie steigert (H., 305)¹⁹⁵, steht der Kattun der Ehefrau im Kontext einer ständigen Todesdrohung und des memento mori. Lenette bietet hingegen als einzige Pfandgabe, der sie sich freiwillig entledigt, im 6. Kapitel „ein [Brustbouquet (Pauler, Pauler, 230)] Strauß von italienischen Blumen“ (H., 210; Pauler, 230). Das Bouquet ist schon zuvor als unbestimmtes eingeführt. Auf der Suche nach Pfandgegenständen stößt zunächst Siebenkäs auf das Bouquet, das er dann aber zugunsten des Trauerkleides in die Kommode zurückschiebt:

er sah immer gefährlicher und munterer aus - er zerrete mit den zwei Armen ein Gefach aus der Kleiderkommode hervor, schob [Servietten und ein italienisches Bouquet (Pauler, 215)] Tellertücher und einen italienischen Blumenstrauß zurück und wollte ein Trauerkleid von grilliertem Kattun ein wenig überblättern.....Aber hier flog Lenette auf, fiel ihm in den blätternden Arm und sagte: 'Warum nicht gar! So weit solls, wills Gott, nicht mit mir kommen!' (H., 191, Pauler, 215)

Siebenkäs verschiebt den noch unbestimmten Verlobungsschmuck, um im Trauerkleid wie in einem Buch zu blättern. Die Verbindung von Bouquet und Trauerkleid führt zunächst Siebenkäs durch. Er ersetzt das noch unbestimmte, nicht bezeichnete Bouquet durch das Trauerkleid, das signifikante Bedeutung für ihn gewinnt. Dieses Bouquet, „da es so romantisch schön war - eine weiße Rose, zwei rote Rosenknospen und ein Einfaßgewächse von Vergißmeinnicht, setzten den bunten [Nachtschatten (Pauler, 230)] Nachschatten einer abgewelkten Flora zusammen“ (H., 210; Pauler, 230), ist der Verlobungsstrauß, den Siebenkäs Lenette ein Jahr zuvor am Neujahrstage geschenkt hatte.

Lenette verfällt auf dieses „Opfer“, das Siebenkäs bestürzt, um ihn daran zu hindern, mit etwas Bauschendem unter der Schürze das Haus in Richtung Pfandleiherin zu verlassen. Zur Auswahl stehen dabei Möbel, ein „langer Stechheber“ und ein:

[...] breites großes Schaukelpferd (von seiner Kindheit). 'Wir haben weder ein Faß noch ein Kind', sagte er dazu; aber die Frau bat ihn um Gottes willen: 'das Schaukelpferd' (sagte sie, als es in den Pfandstall gezogen werden sollte) 'und der Stech-

Essensmangel und nutzlos gewordenen Küchengeräten organisiert so die Karikatur der irrational, an ihrem Status als Hausfrau festhaltenden Ehefrau. Vgl. Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

heber stechen zu weit aus der Schürze und aus dem Korbe heraus, und im Mond-
schein kanns jeder sehen - tu mir um Gottes willen die Schande nicht an!' (H., 209)

Die Schande besteht also für Lenette im grotesken Körper, der Armut gebärt. Die Kinder-
losigkeit: „wir haben weder ein Faß noch ein Kind“ (H., 209) produziert in der Vorstellung
den Ehemann, der in der Rolle der Frau Armut hervorbringt¹⁹⁶. Um der Schande eines so
travestierten und sozial Armut bedeutenden Männerkörpers zu entgehen, bietet Lenette
zum Tausch den Verlobungsstrauß an. Bevor das Blumenbouquet eine Erklärung seiner
Blumensymbolik auf der Ebene der Figurenrede findet, zeichnet die Erschütterung Sie-
benkäs' das Bild der empfindungslosen Lenette: „so hatten sich alle Fibern seines emp-
findlichen Herzens vor der Entäußerung dieses bunten Schaugerichts aus einer reichern
froheren Zeit gestäubt“ (H., 210). Das Blumenbouquet ist somit zum Symbol des Zerfalls
der angeblich vorhandenen froheren Stunden in und vor der Ehe geworden.

Mit dieser Bedeutung ist allerdings der Wert des Bouquets für die Entfaltung der Perso-
nenkonstellation Siebenkäs/Lenette nicht ausgeschöpft. Im kommentierten Dialog der bei-
den Ehepartner entfaltet sich nun dramatisch¹⁹⁷ die Symbolik des Bouquets:

'Lenette!' (sagt' er, unendlich erweicht) 'es sind ja die Blumen bei unserer Verlo-
bung.' -
'Aber wer wird sie viel kennen?' (sagte sie [unschuldig (Pauler, 230)] froh und kalt).
'Und sie sind doch nicht so groß wie andere Sachen.'
'Hast du es denn vergessen', stammelte er, 'wie ich dir damals die Bedeutung des
Straußes erklärte?' -
'Ei, die Vergißmeinnicht' (sagte sie noch kälter [und naiver (Pauler, 230)] und über ihr
Gedächtnis erfreuet) 'wollen sagen, daß ich dein nicht vergesse und du mein nicht-

¹⁹⁶Vgl. zum Karnevalsmotiv des grotesken Körpers bei Michail M. Bachtin Anm. 187. Während es Bachtin jedoch um die Veräußerlichung der disziplinierten Sexualität im grotesken Leib geht, wird dieser angstmachende Leib Sinnbild der sozialen Disqualifikation. Siebenkäs gerät so unter dem disziplinierenden Blick seiner, von gesellschaftlichen Konventionen geprägten Frau zu der lächerlichen Figur, deren Auftritt im Ernst des Lebens keineswegs erwünscht ist. Diese groteske Körpergestalt steht in direkter Parallele zum grotesken Körperbild Siebenkäs' nach seiner Rückkehr vom erfolgreichen ersten Teil des Andreasschießens. Hier wird die potente Männlichkeit im Gewand des Narren zur Karikatur. Unter dem Blick des Autor-Ichs verschiebt die groteske Gestalt Sexualität auf die Ebene wirtschaftlicher Potenz. Gemäß der Chronologie des Romans gebärt Siebenkäs in der Vorstellung seiner Frau zunächst Armut, um dann als wirtschaftlich potenter Mann in der Darstellung zur Karikatur seiner selbst zu werden. Beide Male findet der sexualisierte, groteske Leib eine sinnbildhafte Entsprechung im Selbstverständnis bürgerlicher Ökonomie. In diesem Zusammenhang verweise ich nochmals auf die Motivik, die männliche Impotenz im Gegensatz zur wirtschaftlichen Potenz (meist betrifft dies jedoch einen älteren Mann) als Gegenstand der Farce verbindet. Diese Ebene der literarischen Tradition ist bei Jean Paul auf gar keinen Fall zu ignorieren. Die für die Bairische Kreuzerkomödie 1790 angefertigte Farce „Meine lebendige Begrabung“ (H., Abt. II, Bd. 2, S. 713ff.) als eine der Quellen der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* thematisiert den scheinbaren, gehörnten Ehemann. Jean Paul verlagert jedoch das Trauma der Impotenz, der Topographie des Körpers folgend, auf die Ebene des unter Siebenkäs und Lenette wohnenden Ehepaars. Hier bleibt der Friseur seine Epopöen schuldig. „Meyern trat mit der kühnen Miene in die kinderlose Stube, die einen Epopeen Dichter verriet, der sich über den Anfang wegsetzt.“ (H., 246)

¹⁹⁷ Die Organisation der Figurenrede erinnert durch die in Klammern erfolgenden Kommentierungen an Regieanweisungen. Offensichtlich traut aber der Erzähler der Ausdrucksqualität der Dialogworte nicht, so daß er sich bemüht sieht, das Ausdruckspotential im Kontrast warm und kalt eindeutig festzulegen. Dieses Mißtrauen gegenüber der Figurenrede versetzt so das Autor-Ich in die Position des anwesenden Dritten, der Angst hat, Opfer der eigenen unautorisierten Bedeutung seiner schriftlichen Produktion zu werden. So verliert sich aber die Wahrheit des gesprochenen Wortes auf der Figurenebene in einer autoritären Kommentierung, die etwas verbirgt.

die Knospen bedeuten Freude - nein, die Knospen bedeuten die Freude die noch nicht ganz da ist - und die weiße Rose - das weiß ich wahrhaftig selber nicht mehr.'....

'Schmerz bedeutet sie,' (sagte er hingerissen) 'Unschuld und Gram und ein bleiches weißes Angesicht bedeutet sie.' Er fiel ihr weinend um den Hals und rief es beinahe: 'du Gute! ich kann ja nichts dafür - ich wollte Dir gerne alles geben, aber ich habe nichts'....(H., 210; Pauler, 230)

Im Kommentar des Erzählers steigert sich Siebenkäs' augenblickliche Empfindung über „unendlich erweicht“, „stammeln“ zum „hingerissenen“, tränenreichen Gefühlsausbruch. Demgegenüber artikulieren die kommentierten Aussagen Lenettes die Klimax der Gefühlskälte, die zudem eine Verbindung mit dem memorierenden Gedächtnis eingeht: „sagte sie [unschuldig] froh und kalt... sagte sie noch kälter [und naiver] und über ihr Gedächtnis erfreuet.“ Gefühlskälte und rhetorische Leistung der Memoria treffen in der antithetischen Konstruktion empfindsamer Herzensmetaphorik auf sich steigernden Enthusiasmus im augenblicklichen Empfinden¹⁹⁸. Siebenkäs tritt als Lehrer auf. Er fragt nach der Bedeutung, die er dem Zeichengegenstand bei der Verlobungszeremonie mündlich gegeben hat. Lenette hat so den Ausdruckswert von Siebenkäs' Worten zu reproduzieren, wodurch sie zugleich eine zeichenhafte Bestimmung durch Siebenkäs' Worten erfährt¹⁹⁹. Lenette memoriert nun die Bedeutung des Straußes und gibt so zusammen mit dem Vergessen des zentralen Symbols der weißen Rose zu erkennen, daß sie zumindest die formale Ordnung des Zeichensystems „Strauß“ reproduzieren kann, dabei aber keineswegs die Bedeutung über ihr Herz verinnerlicht hat. Die Vergißmeinnicht als Blume der Freundschaft wird von Lenette auch so benannt²⁰⁰. Auch die Knospen als „Freude, die noch nicht ganz da ist“, stellen eine Verbindung der roten Rose und der Knospe als Liebessymbol

¹⁹⁸ Eine rhetorische Konstruktion produziert hierbei einen Sinn, der sich im Wortfeld des Gefühls gegen einen anderen Bereich der Rhetorik, die Memoria, absetzt. Im Selbstverständnis und in der Nachfolge des „Sturm und Drang“ referiert dieser Kontrast somit auch auf die dichtungstheoretischen Prämissen der „Originalgeniedichtung“, die den Formkanon präskriptiver Poetiken (z.B. Gottsched) im Zeichen subjektiver Schaffenskraft beseitigen will. Das Paradoxe solcher Konstruktionen liegt jedoch darin, daß sich, wie im vorliegenden Beispiel, der „echte“ Gefühlsausdruck eines konventionalisierten rhetorischen Mittels, dem antithetischen Kontrast, bedient, um eine Wirkung zu erzielen. An die Stelle der musterhaften Memoria tritt das Konstruktionsprinzip der Elocutio, das allerdings ebenso auf bestimmten Topoi, „Wärme-„Kälte“, basiert. (Vgl. hinsichtlich dieser Topik in Jean Pauls Werk aus ideologiekritischer Sicht: Peter Sprenkel, Innerlichkeit, München, Wien, 1977. Vgl. allgemein zur zeichentheoretischen Bedeutung einer im 18. Jahrhundert entstehenden Ästhetik, die mit der Betonung der unteren Seelenkräfte die Grundlage für die Abwendung von der Rhetorik begründet: Erich Meuthen, Selbstüberredung, Freiburg/Br., 1994, hierzu v.a. Kapitel III).

¹⁹⁹Hierin ist auch die Vorgeschichte der Ehe im Sinne eines Tauschverhältnisses von Bedeutungen zu sehen. Siebenkäs gibt den Blumenstrauß Lenette und versucht, sie so der Ordnung seines Familiennamens zu unterwerfen. Der Roman hat eine Vorgeschichte der Ehe: Deren katastrophale Durchführung ist die Parodie auf die symbolische Ordnung der Liebesgabe. Eine weitere, sicherlich auch unfreiwillige Parodie, liegt zudem darin, daß der enthusiastische Liebhaber in der Funktion des Lehrers auftritt und so die Leistung des Memorierens geradezu herausfordert. Lenettes Sprechhandlung ist dabei adäquate Reaktion auf die Unterrichtssituation. Die einzige Lektion, die sie noch nicht gelernt hat, ist, daß der Ehemann als empfindsamer Lehrer am Ende des 18. Jahrhunderts poetische Antworten verlangt.

her. Die Knospe symbolisiert als konventionalisiertes Zeichen Jungfräulichkeit²⁰¹. Die ehelichen Vorfreuden erhalten so eine sexuelle Konnotation. Die Gabe des Bräutigams als Bestandteil des ehelichen Tauschvertrages verlangt das Opfer der Jungfräulichkeit und legt in der Freude der Erwartung die Frau darauf fest.

Eheversprechen und voreheliche Keuschheit, „Vergißmeinnicht“ und „rote Rosenknospen“, die die Frau auf das Erwarten des einen Ehemanns festlegen, werden von Lenette memoriert und damit, wenn auch ohne Herzenswärme, akzeptiert. Bei dem dritten Element wird dann die Anamnese der ehelichen Konstellation zur Amnesie: „- und die weiße Rose- das weiß ich wahrhaftig selber nicht mehr.“ Dies verwundert nicht, wenn man als Frau Siebenkäs' Interpretation dieses Symbols der Unschuld liest: „Schmerz bedeutet sie; (sagte er hingerissen) 'Unschuld und Gram und ein bleiches weißes Angesicht bedeutet sie'“. Die ehelichen Vorfreuden wandeln sich nun in einen vom Ehemann erwünschten Vertrag, der die Frau auf Unschuld, Schmerz und den Tod, „ein bleiches Angesicht“, verpflichtet²⁰². Es ist somit kein Wunder, daß Lenette, deren körperliche Präsenz gerade das Bedrohliche für den Autor Siebenkäs ausmacht, jenen Teil der ehelichen Abmachungen, der sie auf Unschuld, Schmerz und letztendlich den Tod verpflichtet, radikal aus dem Gedächtnis löscht. Die Ehe wird zwischen Siebenkäs und Lenette über das Symbol des Verlobungsstrausens geschlossen. Er fungiert als Ehevertrag. Ziel der Ehevorstellungen Siebenkäs' ist die Trauer um den Verlust des Liebesobjektes im Schmerz, was wiederum Siebenkäs in die melancholische Disposition rückt. Da Lenette diesen Teil des Ehevertrages nicht gewillt ist einzuhalten und die Herzensbildung in der Ehe erfolglos bleibt, ist hier im Blick des Mannes auf seine zukünftige Braut das Konfliktpotential der dargestellten Ehe enthalten. Die Figur Lenette versagt die notwendige Sublimierungsleistung, die sie zum Opfer und zur Leiche macht. Es kann dabei nicht oft genug betont werden, daß es nicht der Blick des Mitleids ist, den das Autor-Ich auf die darbende Lenette wendet, der sie rettet, sondern die Konsequenz mit der sie zur Hausmaschine stilisiert wird. Die Fiktion Lenettes als Gegen-

²⁰⁰Die Bedeutung des Abschieds bis zur Hochzeit oder, allgemein, der Erinnerung an die Trennung vom Geliebten stellt allerdings auch die Beziehung zum Grabschmuck her, zu dem die Blumen(oder ihre Kopie) in der folgenden Inszenierung Siebenkäs' am Grab der toten Mutter werden.

²⁰¹Vgl. zur Rosensymbolik: Gerd Heinz Mohr, Volker Sommer, Die Rose. Entfaltung eines Symbols, München, 1988.

²⁰²Die weiße Rose wird in der christlichen Symbolik neben der weißen Lilie zum Zeichen Marias und der unbefleckten Empfängnis. Aber auch ohne diesen Verweiszusammenhang aus dem Bereich der Symbolforschung ist die Decodierung in diesem Sinne möglich, da Siebenkäs auf der Ebene der Figurenrede diese Bedeutung eindeutig ausplaudert und sie so zum Teil seiner Ehewünsche macht. Das „bleiche Angesicht“ wird Lenette auch vom erzählenden Autor-Ich noch vor der Trauung als Wunschprodukt eingeschrieben: „Ich wäre nicht so plötzlich in diesen Enthusiasmus gerathen, wenn ich nicht die sechszehnjährige Lenette mit ihrem weißen Angesicht [...] mehr wie eine weiße Statue als wie ein Bild in meiner Phantasie aufrecht stehen sähe“(H., 1136-1137). Die männliche Phantasie von Autor-Ich und Siebenkäs produziert das rührende Erinnerungsbild der Statue der schmerzreichen Jungfrau, das für Siebenkäs zum Ehevertrag gehört. Das Autor-Ich erfüllt so vor der Ehe die Wünsche seines Helden, der in der dargestellten Ehe seine Imaginationen enttäuscht sieht.

teil der imaginierten Weiblichkeit von Autor-Ich und Siebenkäs wird zum inhärenten Problem des Schreibvorgangs. Einerseits produziert der Text aus einem naturhaften, zugrunde liegenden Frauenbild sein Gegenteil, andererseits enttarnt auf Figurenebene die unbelehrbare Lenette die potenten Herzenbildungsmaßnahmen und damit die Positionen des Autors und Siebenkäs' als imaginäres Autorbild. Lenette ist ein selbstgemachtes Ärgernis für die individuellen Entwürfe von Männlichkeit.

Die satirische und humoreske Stoßrichtung dieses „deutschen Romans“ zielt dabei nicht nur auf Lustgewinn bei der aggressiven karikierenden Frauendarstellung, sondern legt auch eben dieses Identifikationsmusters bloß. Die Darstellung offensichtlicher Impotenz und erfolgloser Satireproduktion auf der Figurenebene, die den potenten Autor von seiner Figur scheidet, läßt das potente Autor-Ich weiterhin von Ehe im Zeichen des Verlobungsbouquets träumen. Die Emanzipation des männlichen bürgerlichen Subjekts gegenüber höfischer Sinnenwelt führt dabei über den Begriff weiblicher Tugend und mütterlicher Liebe.

Siebenkäs fällt gerührt seiner Frau „weinend um den Hals“(H., 210). Hier kommt es dann allerdings zu einem Versprecher, der im Zeichen der resexualisierten, vorehelichen Symbolik nicht nur im Kontext materieller Armut steht: „Du Gute! du Gute! ich kann ja nichts dafür - ich wollte dir gerne alles geben, aber ich habe nichts.“(ebd.) Lenette läßt sich keineswegs erweichen und besteht darauf, daß die möglicherweise bauschenden Elemente wo auch immer- im Haus bleiben. Siebenkäs wird nicht aus der Ehepflicht entlassen:

Er hörte plötzlich auf, denn sie hatte unter der Umarmung das Schubfach in die Kommode zurückgedrückt und sah ihn mit hellen sanften Augen an, in denen keine einzige Träne war. Sie fuhr im Tone der vorigen Bitte und mit einer größern Hoffnung fort: 'Nicht wahr, ich behalte den Heber und das Pferd?'(H., 210)

Die Hoffnung auf der Ebene der Figur Lenettes ersetzt die erhoffte tödliche Unschuld. Während Siebenkäs herzerweichend klagt -über den Kommentar des Erzählers ist der Leser bereits über die Unangemessenheit dieser Figurenhandlung bei einer durch Kälte charakterisierten Lenette informiert- vermeint Lenette, daß Siebenkäs wieder das Trauerkleid zur Diskussion stellen will und setzt hier die bereits im Handeln Siebenkäs' präfigurierte Konfiguration Verlobungsbouquet /Trauerkleid fort. Sie versteht Siebenkäs buchstäblich falsch:

'Lieber den Rock vom Leib versetzt!' antwortet' er. Aber da sie jetzo besorgte, er ziel' auf ihr grilliertes Trauerkleid, und da sie eben darum in Rührung kam - und da sie auf einmal die wärmsten Predigten gegen alles Verpfänden großer Möbeln hielt - und da er so klar ersah, ihre vorige Kälte sei keine künstliche: so wußt' er leider alles, so wußt' er das Herbste, was kein Philosoph mit seinen süßen Tropfen mildern und versetzen kann - - nämlich:

entweder sie lieb'ihn nicht mehr, oder sie hab' ihn nie geliebt.(H., 211)

Die Darstellung geht nun vom Inhalt der wiedergegebenen Figurenrede Lenettes, der als Mißverständnis deklariert ist, zur Wiedergabe von Siebenkäs' Gedanken und mündet in der Erkenntnis der mangelnden Liebe Lenettes. Dies führt zur völligen Entkräftung des Ehemanns, die unbedingt als „geistige“ in Klammern apostrophiert wird: „Nun waren die Flechsen seinen Armen entzweigeschnitten, die sonst das Unglück wegstemmten; er konnte in der Entkräftung des (geistigen) Faulfiebers nichts sagen als das: 'Mache, was du willst [...]'.“ (H., 211) Einzige Zuflucht für das liebende Herz bleibt das Körperbild geistiger Krankheit, dessen gesunde Variante die Frau als Statue vorstellt.

Die mißlingende Verschiebung der weiblichen Todesdrohung durch Siebenkäs, die den Ehemann mit dem Trauerkleid als Toten imaginiert, wird zunächst konterkariert, indem Lenette zunächst die Beseitigung und Verschiebung der ehevertraglichen Todesdrohung, die das Blumenbouquet in Siebenkäs' Interpretation symbolisiert, gelingt. Lenette ist fest entschlossen das Bouquet zu versetzen: „Darüber ging sie froh und eilig hinaus zur alten Sabel kam aber sogleich wieder zurück.“ (H., 211) Lenette trifft bei der alten Sabel in der Wohnung des Buchbinders auf den höfischen Verführer Rosa von Meyern, vor dem sie schamvoll flieht. Siebenkäs setzt dann angesichts der treuen Ehefrau Lenettes Beschluß um und verpfändet den Bouquet bei „einer höflichen Frau, die den Titel Taxatrin führte“ (H., 212).

Bevor nun weiter der Weg des Blumenbouquets und seiner Kopie betrachtet wird, bleibt festzuhalten: Das Blumenbouquet ist Teil des vorehelichen Vertrages und vermittelt symbolisch die unter dem Blick von Siebenkäs' gewünschte Zweierbeziehung. Ebenso wie Siebenkäs in der Darstellung versucht, sich vom grillierten Kattun und der Todesdrohung im Trauerkleid zu befreien, „vergißt“ Lenette, einen Teil des Ehevertrages als symbolische Ordnung anzuerkennen. Lenette verweigert die Verinnerlichung des Zeichensystems Blumenbouquet. Über das Wortfeld „gefühllose Kälte“ wird sie unter dem Blick Siebenkäs' und im Kommentar des Erzählers als herzlos abqualifiziert. Genauso entlarvt diese Darstellung aber auch die von Siebenkäs gewünschte Ehegemeinschaft als ein zu verinnerlichendes Diskurssystem, das nur unter dem Blick „herzensguter Milde“ funktionieren kann. Ansonsten wird nur das Bild des nicht geliebten, leidenden männlichen Körpers produziert. Das Blumenbouquet soll zunächst zur Sabel wandern, „[denn diese saß beim Buchbinder, und bei diesem saß wieder der Venner von Meyern(Pauler, 231)] Die alte Sabel [...] war nämlich bei dem Buchbinder gesessen; bei diesem wieder der Venner von Meyern“ (H., 211; Pauler, 213). Mit der Anwesenheit Rosas kündigt sich sogleich der nächste Besitzer

an. „Während der Ehemann“ als Sieger beim Andreasschießen „den Thron bestieg [...]“, ist es im 7. Kapitel für den Erzähler Zeit nachzuschauen, „was Rosa [...] bei der Frau desselben gewann [...]“ (H., 238). Lenette widersteht als „marmorne Göttin“ (H., 243), dank ihres „engelreinen“ Geistes und Körpers (H., 244)²⁰³, allen erotischen Offensiven Rosas. Als letztes Mittel greift Rosa zu dem Blumenbouquet, das er bei der Taxatrin ausgelöst hat. „Er hätte den Augenblick mehr begehrt, wenn sie ihn nahm; aber sie drückte wegsehend den seidnen Strauß mit zwei Händen zurück.“ (H., 244)

Das Bouquet als erotische Liebesgabe erfährt eine Entweihung in den Händen Rosas. Es wird aber von Lenette zum Zeitpunkt der Übergabe nicht als die verpfändete Liebesgabe Siebenkäs' wahrgenommen. Erst als Rosa entnervt aufgibt, nimmt sie den „giftigen Strauß und besichtigte ihn am helleren Fenster-“ (H., 244). Unter dem emphatischen „ach“ der Erzählinstanz mutiert die „giftige“ Gabe aus der Hand des Verführers zum Bild des Schmerzes: „-ach ja wohl waren es die Rosen und die Rosenknospen, an deren Eisendornen gleichsam das Blut von zwei zerstochnen Herzen hing.“ (H., 244) Die Bedeutung des Bouquets wird in der emphatischen Darstellung auf der Erzählerebene auf die Gegenwart der Ehe bezogen. Die Symbolik des Bouquets ist über die Rosenmetaphorik ganz im Sinne der weißen Rose und Siebenkäs' Ehwunsch verschoben. Der Entweihung der Bouquets als erotischer Gabe in den Händen des Verführers korrespondiert die Reduktion Lenettes auf die tugendhaft erstarrte Statue. Das sublimierte sinnliche Begehren, das von Lenette beim vorehelichen Tauschobjekt Blumenbouquet memorierend wiederholt wird, wird auch hier auf der Ebene der Erzählinstanz in der Symbolik der weißen Rosen beschränkt.

Die Grabszene

Siebenkäs führt am Ende des Festmahls den Entschluß aus, seine Frau mit dem neu gepflanzten Blumenbouquet zu erfreuen. Hier wird nun zunächst das Bouquet, das zuvor Teil der ehelichen Vergangenheit war, dann Gegenstand der schmerzhaften Gegenwart wurde, zum Hoffnungsträger für Siebenkäs. In der Freude über seinen Gewinn beim Andreaschießen hält Siebenkäs ein Festmahl. In der Freudenstimmung „trieben die Knospen der Freude alle ihre Häute auseinander und schwellen blühend heraus“ (H., 262). Nachdem so Siebenkäs' Herz selbst zum Ort des Blühens geworden ist, sucht er nach einem Ausdruck für seine Sehnsucht:

²⁰³ Hier entspricht sie ganz der Imagination des Erzählers vor der Hochzeit (H., 37, Zeile 17ff.; 1136 - 1137). Als tugendhaftes Wunschbild erstarrt sie im Kampf gegen die höfische Ordnung und deren erotische Leidenschaft.

Die tiefe Freude führt allezeit die Liebe an ihrer Hand, und Firmian sehnte sich heute unaussprechlich mit seinem freudetrunkenen schweren Herzen an Lenetten ihres, um an ihrer Brust alles zu vergessen, was ihm mangelte, oder auch ihr. Alle diese Umstände wehten ihm einen sonderbaren Einfall in den Kopf. Er wollte nämlich das verpfändete seidene Blumenwerk heute auslösen, und es draußen in irgendeine schwarze Stätte pflanzen, an die er Lenetten noch abends -[...] - führen wollte [...](H., 262-263).

Er verfällt auf die Idee in Parallele zur Verlobungsszene, Zeichenproduzent zu werden. Unterwegs „besserte er [...] den Vorsatz der Auslösung in den ganz andern um, sich wahre natürliche Blumen zu erhandeln“(H., 263). „Weiße und rote Rosen konnt’ er aus dem Treibhause eines Hofgärtners des Fürsten von Oettingen-Spielberg bekommen“(H., 263). Nur für die Vergißmeinnicht, „die der Mann natürlich den Wiesen überlassen hatte“ und die „zur Rinde der liebevollen Illusion unentbehrlich“ waren(H., 263), muß er, da es Winter ist, auf den verpfändeten Strauß zurückgreifen²⁰⁴. Bei der Taxatrin erfährt er dann, daß Rosa das Bouquet bereits ausgelöst hat. Er weiß jedoch nichts von dem erotischen Zweck des Bouquets und, daß es sich bereits wieder im Besitz Lenettes befindet. Er erhält von der Taxatrin andere Seidenblumen. „Draußen war er mit sich über die Pflanzstatt der Blumen streitig; er wünschte, er hätte in der Nähe ein frisch aufgeackertes Beet mit Modererde vor sich, [...] Endlich sah er ein Feld, das im Winter und im Sommer und in der größten Kälte zu Beeten aufgerissen wird- den Gottesacker“(H., 263-264; 1152). Hier trifft er dann auf das frische Grab der mit ihrem Kind im Kindbett verstorbenen Mutter und „pflanzte“ dort die Blumen²⁰⁵. „Zufällig“ gelangen so die Blumen an den Ort, der ihnen im Zeichen des Schmerzes und als Todesdrohung für die Frau schon immer von Siebenkäs bestimmt war.

Nachdem Siebenkäs nun selbst zum Blumengott geworden ist, kann die Inszenierung der Gefühlswelt am Grab der toten Mutter beginnen. Zur Feier zurückgekehrt „warf“ Firmian in den „Freudenbecher Lenettes keine Kelchvergiftung durch die Nachricht, daß der Venner die seidnen Blumen erobert habe: er war heute so froh, die kleine Spielkrone hatte alle blutige Oeffnungen seines Kopfes, von dem er die Dornenkrone ein wenig abgehoben, so weich zugedeckt [...]“(H., 1152-1153; 265). Zunächst erfolgt die Stilisierung der naiven

²⁰⁴ Der Kontrast von „künstlich“ und „natürlich“ führt zwangsläufig zum natürlichen Phantasiegebilde, dessen Ergebnis das Paradox der künstlichen, zeichenhaften Inszenierung natürlicher Gefühle unter den Blicken Siebenkäs’ ist. Die empfindsame Kommunikation findet im ästhetisierten Zeichen statt.

²⁰⁵ Das Motiv der makabren Kombination von Tod und Liebe findet sich schon in der barocken Vanitas-Darstellung (vgl. dazu Philippe Ariès, Die Geschichte des Todes, München, 1982, S. 480 f). In der schwärmerischen Darstellung des individuellen Gefühlskontrastes erfährt dies Motiv eine Steigerung im „Sturm und Drang“. Die leidenschaftliche Liebe führt die Geliebten in den Tod oder tötet die Getrennten in der Trauer um den unerreichbar gewordenen Partner. So stirbt als Höhepunkt schwärmerischer Empfindsamkeit der Held von Millers Siegwart (Johann Martin Miller, Sieg-

Freude Siebenkäs'. Zugleich reduziert sich die Dornenmetaphorik, die am Ende der mißlingenden Verführungsszene Lenettes durch Rosa auf beide Eheleute übertragen wurde, auf das Dornenhaupt Siebenkäs'. Diese Verschiebung positioniert Siebenkäs zugleich in der Rolle der leidenden Christusgestalt. Die Friedhofsszene, die Teil der zeichenhaften Blumenwelt in diesem Kapitel ist, rahmt der Wechsel Lenettes aus Siebenkäs' Armen (H., 267) in Stiefels (H., 268)²⁰⁶. Dieser Wechsel wird durch das Blumenbouquet und seine verschiedene Auslegung auf der Figurenebene bewirkt.

Die Friedhofsszene beginnt mit der Schilderung von Lenettes Furcht. „Lenette wäre aus Furchtsamkeit lieber hinter der Gottes-ackermauer weggelaufen.“(H., 267) Hatte zuvor der Leser auf dem Weg zum Friedhof an den „erhabenen“ Gesprächen der Männer teilgenommen „Die zwei Männer führten Gespräche, die der erhabnen Gestalt der Nacht gehörten; Lenette sagte nichts“(H., 265-266), so trifft er nun beim Eintritt in das Reich des Todes auf vermeintliche Körperzeichen und den beschriebenen furchtsamen Widerstand Lenettes. Dennoch „wurd' [sie] aber hineingeführt“(H., 267). Die Passivkonstruktion verdeutlicht, daß sie als Erleidende einem höheren Ratschluß zu folgen hat, der nicht nur auf der Idee ihres Ehemanns gründet. Es wird kein Name genannt. Zumindest ist so auch Stiefel Mittäter.

Der Zwang führt Lenette zunächst in die Arme Siebenkäs' „Firmian nahm mit der in sich geschmiegtten Frau einen Umweg zum Strauß“(H., 267). Nachdem der Umweg schon genommen ist, wird die Pforte geschlossen: „Er warf die schmalen klaffenden knarrenden Messing-Türchen zu, die den frommen Vers und den kurzen Lebenslauf bedeckten.“(ebd.) Die Figur des „Umwegs“ trifft auf das Hysteronproteron. In der alogischen Konstruktion der Darstellung wird der Friedhof zur Schwelle, zum Experimentierfeld, auf dem die Zeit still steht. Zusammen mit dem Zwang, der auf Lenette ausgeübt wird, und der entwirklichenden rhetorischen Konstruktion des Raums erscheint der Friedhof zunächst als pädagogische Anstalt, in der ein sadistisches Umerziehungsprogramm²⁰⁷ der Frau durch Männer geträumt werden kann.

Der Umweg wird in der Darstellung fortgesetzt. Die Topographie des Friedhofs wird Anlaß für einen sozialkritischen Kommentar über den Vergleich von Kirchhof und Festung: „Sie kamen zu den der Kirche nähern vornehmen Gräbern, die wie ein Wassergraben um diese

wart. Eine Klostersgeschichte, Neue verbesserte Ausgabe Th. 1-3, Frankfurt und Leipzig, 1778), eines der meistgelesenen Bücher des ausgehenden 18. Jahrhunderts, im Licht des Mondes auf dem Grab der Geliebten.

²⁰⁶ Die betreffenden Textstellen lauten folgendermaßen: „Lenette wäre aus Furchtsamkeit lieber hinter der Gottesackermauer weggelaufen [...] Firmian nahm mit der in sich geschmiegtten Frau einen Umweg“(H., 267) und: „Sie fing an zu weinen und drückte die strömenden Augen auf Stiefels Arm.“ (H., 268)

Festung liefern. Hier traten lauter [perpendikulare(Pauler, 276)] steilrechte Grabmäler auf die stillen Mumien, und weiter hinauf oben ruhten nur liegende Falltüren auf liegenden Menschen“(H., 267). Der Friedhof wird zum Ort der Repräsentation der irdischen Verhältnisse und verliert damit seinen sakralen Charakter als Pforte zu einer besseren Welt, den er noch bei der Betrachtung des Einzelgrabes unter Firmians Blicken hatte: „(er) sah einen frisch aufgeworfnen Grenzhügel des beschlossenen Lebens; er war gleichsam vor die Triumphpforte gewälzt, durch die eine Mutter mit ihrem neugeborenen Kinde auf dem Arm in die hellere Welt gegangen war.“(H., 264) Diesen sozialkritischen Aspekt von Arm und Reich erweitert die Konfrontation von Mumien/Grabmälern und den weiter „oben“ liegenden Falltüren/Menschen. Der realen Ordnung in Hinblick auf die von Reichen gestützte und geschützte Institution Kirche tritt die karnevaleske Vertauschung von „oben“ und „unten“ entgegen, die ihre Blicke auf den Himmel jenseits der Institution ausrichtet. Ebenso wie das Hysteronproteron die chronologische Ordnung aufhebt, hebt die Darstellung perspektivisch die Sozialordnung der Gräber auf. Der Bannkreis des Friedhofs ist gebrochen. Der zeitlosen, weltlichen Friedhofsordnung steht der sozialkritische Kommentar mit der Ausrichtung auf eine außerweltliche Wirklichkeit gegenüber. Allerdings geschieht dies nur auf der Darstellungsebene. Siebenkäs findet jedoch sofort in der Figurenrede Anschluß an diese Darstellung:

Er brachte einen knöchernen, im Freien schlafenden Kopf ins Rollen und hob mit beiden Händen - Lenette mocht' ihn immerhin bitten, sich nicht zu verunreinigen - diese letzte Kapsel eines vielgehäusigen Geistes auf und sah in die leeren Fensteröffnungen des zerstörten Lustschlosses und sagte: 'Um Mitternacht sollte man sich auf die Kanzel drinnen stellen und diese skalpierte Maske des Ich auf das Kanzelpult statt der Sanduhr und Bibel legen und darüber predigen vor den andern noch in ihre Häute [emballierten(Pauler, 276)] eingepackten Köpfen [...](H., 267; Pauler, 276).

In der Variation der Totengräberszene aus Hamlet²⁰⁸ vereinigt Siebenkäs sowohl die Ebene der profanisierenden Handlung des Totengräbers wie auch die Ebene der sarkastischen Reflexion Hamlets. Er verschiebt zunächst den Totenschädel aus dem Erdreich und hebt ihn mit beiden Händen auf. Der Totenschädel tritt in den Händen Firmians an die Stelle von Lenette, obwohl sie ihn bitten „mocht', sich nicht zu verunreinigen“(H., 267). Der

²⁰⁷ Siebenkäs, der seine Frau zum Umweg zwingt, befindet sich schon wieder in der Position des Lehrers, die er auch beim Abfragen der Bedeutung des Verlobungsbouquets einnimmt.

²⁰⁸ Vgl. Wielands Bemerkungen zu dieser Szene aus Hamlet in seiner Hamletübersetzung: „Hamlet setzt im Original diese kühlen Betrachtungen noch länger fort, indem er sich vorstellt, daß es der Schädel eines reichen Landsässen gewesen sey; man hat es aber unmöglich gefunden, diese Stelle, deren gröster Nachdruck in etlichen Wortspielen besteht, zu übersetzen; und man würde diese ganze Scene eben sognern ausgelassen haben, wenn man dem Leser nicht eine Idee von der berühmigten Todtengräber-Szene hätte geben wollen.“ (William Shakespeare Theatralische Werke in 21 Einzelbänden übersetzt von Christoph Martin Wieland, hg.v. Hans und Johanna Radspieler, Bd. 20, Hamlet, Prinz von Dänemark, Zürich, 1993, S.173)

Anblick des leeren Blickes – „und sah in die leeren Fensteröffnungen des zerstörten Lustschlosses“ – ersetzt den belebten Blick und lässt Firmian über die Vergänglichkeit des Lebens philosophieren. Der leere Blick des Totenschädels wird so zur Projektionsfläche Firmians. Die Abwendung von Lenette steht dabei ganz im Sinne der „weißen Rosen“ als vorehelichem Symbol. Das gewünschte bleiche Angesicht verliert hier nur die in der Rede angesprochene „emballierte Maske“ und mutiert zum Totenschädel. Hieran schließt sich nun das Aufklärungsprogramm für Lenette.

Nachdem in Siebenkäs' Monolog die Hinwendung zum Wesentlichen im Leben und Tod vollzogen ist, fungiert Lenette mit ihrer Furcht als Widerstand solcher Ansichten: „Lenette erschrak über diese gottlose Lustigkeit so nahe neben Gespenstern: aber sie war nur eine verkleidete Erhebung.“ (H., 267) Lenettes Denken wird ironisch in der Darstellung ihrer Gespensterfurcht gebrochen. „Gespensterfurcht“ und „Schrecken“ kontrastieren „gottlose Lustigkeit“ „so nahe bei Gespenstern“ mit der im Kommentar stilisierten „verkleideten Erhebung“. Die „verkleidete Erhebung“, mit der Siebenkäs' Rede durch das Autor-Ich charakterisiert ist, korrespondiert wörtlich genommen mit Lenettes „Gespensterwelt“: „Auf einmal lispelte sie: 'Dort schauet etwas über das Dach des Beinhauses herunter und richtet sich auf'“ (H., 267).

Über dem Dach erhebt sich in Lenettes Worten etwas als Gespenst Verkleidetes. Während also Siebenkäs eine geistige Erhebung im Zeichen des Totenschädels wortreich produziert, die weder Lenette noch Stiefel verstehen, produziert Lenettes Furcht Phantasiebilder des Aberglaubens. Diese, von Lenette verklärte „verkleidete Erhebung“²⁰⁹ findet ihren Kommentar in der zunächst mit aufklärerischer Sachlichkeit argumentierenden Stimme des Erzählers. „Der Abendwind trug bloß eine Wolke höher, und sie ruhte in Gestalt einer Bahre auf dem Dach“ (H., 267-268). Hier setzt das angedeutete Umerziehungsprogramm ein. Allerdings findet Lenettes Furcht zunächst keine Antwort auf der Figurenebene. Der Erzähler fährt fort: „und eine Hand streckte sich aus ihr heraus, und ein zunächst an der Wolke blinkender Stern schien gleichsam auf die in die Nebelbahre gelegte Gestalt über der Stelle des Herzens als eine schmückende weiße Blüte gesteckt.“ (H., 268) Nachdem Lenettes Wahrnehmung entmystifiziert ist – die gespensterhafte Verkleidung hat in der Wolke eine phänomenale Erklärung gefunden –, wird die Erscheinung durch Personifizierung zur Allegorie der Hoffnung, und Gespensterfurcht wird in Glückseligkeit umgewandelt.

²⁰⁹ Die Umsetzung des Kommentars des Autor-Ichs in visuelle Bilder Lenettes offenbart so die einzige Erhebung, zu deren Wahrnehmung Lenette fähig ist. Die irrationale Gespensterfurcht bestimmt den Unwillen Lenettes beim Betreten des Friedhofs.

Der rationalen Erklärung des Phänomens, „Der Abendwind trug bloß eine Wolke höher“, folgt syntaktisch als gleichwertiges Moment über eine Anaphernkonstruktion mit „und“ angeschlossen der bildliche Vergleich der Wolke mit der „Gestalt einer Bahre“ und die personifizierende Erweiterung „und eine Hand streckte sich aus ihr heraus“. An diese, über die Personifikation erreichte Anschaulichkeit, die zudem die assoziative Verbindung zwischen Beinhaus, Bahre und schauriger Wirkung herstellt, schließt erst die wirklich erlösende Imagination: „und ein zunächst an der Wolke blinkender Stern schien gleichsam auf die in die Nebelbahre gelegte Gestalt über der Stelle des Herzens als eine schmückende weiße Blüte gesteckt“ (H., 268). Die Rettung erfolgt als himmlisches Zeichen. Die erschreckend unvollständige Gestalt²¹⁰, die nur eine Hand erkennen läßt, erhält einen Körper mit einem Herzen aus weißen Blumen. Das Schreckensbild mutiert zum Bild der Hoffnung. Den weißen Blumen wird als Ort der ätherische Körper zugewiesen und sie entfalten sich hier zur schmückenden Blüte. In diesem Zusammenhang markiert gemäß der Deutung der weißen Rosen auf der Darstellungsebene nun die Brust als Ort, wo die weißen Blumen ruhen, die Sehnsucht nach einem ätherischen Körper.

„Transzendenz“ ist somit Produkt eines Zeichenvorgangs, der sich der beängstigenden Assoziationen entledigt, indem er die kulturell bedingte Assoziation von „Bahre“ und Tod und das Gespenstische am Himmel wahrnehmbarer Körperteile traumhaft in ebenso kulturell bedingte Hoffnungsbilder „Blick nach oben“, „Sterne“ und Auferstehungssymbolik umwandelt. Über die Kombination von Himmelsblick und Sternenschau, „Wolke und Stern“, mit dem bereits erklärten Symbolgehalt der weißen Blumen wird die Natur als Phantasieprodukt sprechend gemacht. Grundlage dieser Bewegung ist die Verschiebung der beängstigenden Bilder²¹¹ zum Bild der Hoffnung durch Überdeterminierung. Hieraus entsteht dann der ätherische Körper am Ende der phantasievollen Bearbeitung einer beängstigenden Naturbetrachtung. Letztendlich positioniert sich die wiedergefundene Symbolik der „weißen Rosen“ an der Stelle, wo Siebenkäs sehnsuchtsvoll bei Lenette ankommen möchte: an ihrer Brust.

²¹⁰Die rationale Erklärung produziert mit dem Bildbereich des zerstückelten Körpers ein weiteres Schreckensbild. Dem Unheimlichen der imaginierten Bildwelten wird in ihrer symbolischen Umschreibung begegnet. Das beängstigende Naturphänomen erhält eine religiöse Konnotation. Die Verbindung von Bahre mit einem zerstückelten Körper ruft Angst hervor, die im Herzen als Bereich der Innerlichkeit weggeschrieben wird.

²¹¹Die Darstellung antwortet direkt auf die auf der Figurenebene „Lenette“ produzierten Angstbilder. Diese Bilder wiederum entstehen aus dem Kontext „verkleidete Erhebung“, der Siebenkäs' Rede kommentiert und von Lenette in visuelle Bilder umgestaltet wird. Hierauf folgt die Rückgewinnung der „verkleideten Erhebung“ in der hoffnungsvollen Ausgestaltung von Lenettes abergläubischer Entstellung der Naturzeichen. Der Text organisiert hier dialogisch auf verschiedenen Erzählebenen die Metapher „verkleidete Erhebung“. Lenettes Entstellung und Furcht vor Siebenkäs' Gottlosigkeit wird in der rahmenden Konstruktion vom Kommentar des Autor-Ichs und der symbolischen Umgestaltung der visuellen Bilder ironisch gebrochen.

Der Weg der „verkleideten Erhebung“ führt vom Kommentar zu Siebenkäs' Monolog über die Disqualifizierung der gespensterhaften Personifikation der „verkleideten Erhebung“ durch Lenette zur Bildproduktion der imaginierten „verkleideten Erhebung“ bei der Ausdeutung eines Naturphänomens. Über dem aufklärerischen Erziehungsziel, das Naturphänomene entmystifiziert, steht die Phantasie als Schein der „verkleideten Erhebung“, die im Prozeß der Umdeutung Hoffnung produziert. Die Wetter- und Himmelsmetaphorik sowie die Blumensprache gehen im Erzählkommentar eine Verbindung ein, die die transzendente Hoffnung als Produkt der Imagination ausweist. Allerdings basiert die ganze Erhebung auf der Furcht Lenettes.

Ihre Entängstigung wird nun auf der Figurenebene im Gegensatz zur imaginativen Bildumschreibung des Autor-Ichs streng rational durchgeführt, womit sie von dieser Erhebung ausgeschlossen bleibt.

Siebenkäs erklärt das Phänomen: „'Es ist nichts', sagte Firmian, 'wie eine Wolke. Wir wollen auf das Haus losgehen: so wird sie sich verstecken'“ (H., 268). War zuvor der Umweg über die Phantasie die Möglichkeit der phantasievollen Umgestaltung, so wird nun der gerade Weg auf das Haus eingeschlagen und die zwanghafte Beglückung Lenettes rabiāt fortgesetzt: „So hatt' er den schönsten Vorwand, ihr das blühende Miniatur-Eden auf dem Grabe einzuhändigen. Sie war kaum zwanzig Schritte hinaufwärts geschleppt, so wurde die Bahre vom Hause verbauet.“ (H., 268) Der gerade Weg der Erkenntnis verbannt die erschreckenden Phänomene. Gleichzeitig wird Lenette zu dieser Erkenntnis gezwungen: „sie war kaum zwanzig Schritte heraufgeschleppt“ (ebd.). Keineswegs wird aber die phantasievolle Umgestaltung der Bildwelten geleistet, wie sie noch zuvor im Bereich des Autor-Ichs vorlag.

Am Grab der toten Mutter mit Kind, wo nun die Dreiergemeinschaft auf dem Weg der rationalen Beseitigung beängstigender Bilder angekommen ist, ist jedoch nun empfindsame Phantasie gefragt. Während Lenette, für die die Blumen bestimmt sind, die gesamte Szene widerwillig mitgeschleppt wurde, hat sich mit dem Blumenbouquet eine Wandlung vollzogen. Mit der Wiederaufnahme der weißen Rosen in den Kanon der Darstellung und ihrer Bindung an den Bereich des Himmels ist das Schmerzmotiv in ein Hoffnungsmotiv gewandelt worden. Es korrespondiert mit der Bezeichnung „Miniatur-Eden“.

Der „Totenkranz“, als den Siebenkäs ihn auf das Grab gelegt hatte, „Auf diese Bahre aus Erde steckt' er die Blumen wie einen Totenkranz“ (H., 264), steht in krassem Gegensatz zur Auferstehungsmetaphorik der Szene. Er fungiert nun wieder als Hoffnungsträger. Keineswegs erstaunlich ist es, daß dies nur unter den Blicken der Männer und dem verzückt

gestalteten Jenseitsbild des Erzählerkommentars so ist. Lenette ist mit ihrer Gespensterfurcht nur im Besitz beängstigender Phantasien. Siebenkäs und Stiefel betreten den Friedhof als aufgeklärte Menschen: furchtlos. Der Rat²¹² ist es dann auch, der die Einführung in das Blumenwunder übernimmt: „'Was blüht denn da?' sagte der Rat. 'Ei!' (rief Firmian)- 'wahrhaftig, weiß und rote Rosen und Vergißmeinnicht, Frau!'“(H., 268) Diesem männlichen Wundern setzt Lenette Skepsis entgegen: „Sie blickte zitternd, zweifelnd, forschend auf diese mit einem [Bouquet (Pauler, 276)] bestreute [Ruhe-(Pauler, 276)] Ruhebank des Herzens, auf den Altar, unter dem das Opfer liegt.“(H., 268; Pauler, 276) Lenettes Herangehensweise steht ganz im Zeichen des rationalen Verstehens: „zitternd, zweifelnd, forschend“. Sie gelangt über das „Zittern“ beim Anblick des beunruhigenden Gegenstandes zur rationalen Erkenntnis²¹³ in Zweifel und Forschung. Ihr Forschungsgegenstand ist gemäß der darstellenden Ausführung „ein“ unbestimmtes Bouquet, das auf der „Ruhebank des Herzens“ liegt, unter der wiederum das „Opfer“ liegt. Der Blick führt von oben nach unten. Von der euphemistischen Beschreibung der „Bahre“ des Grabes zu dem tiefer gelegenen Inhalt, dem toten Körper als Opfer. Die zuvor durchgeführte Erhebung der aufgebahrten Gestalt über die weiße Blumenmetaphorik zum Himmel in der umschreibenden Phantasie des Autor-Ichs wird unter den Blicken Lenettes antithetisch gewendet. Das Bouquet als weißes Hoffnungssymbol, das noch für den Euphemismus „Ruhebank des Herzens“ garantiert, führt zum materiellen Gegenstand dem „Opfer“ unter dem Altar. Lenettes durchdringender Blick führt ebenso über die Darstellung nach unten und setzt dabei gleichzeitig in der karnevalesken Umgestaltung der Auferstehungsmotivik das Spiel der Ambivalenz von Schmerz und Hoffnung nun im Sinne des Schmerzes fort. Erst als Lenette klare Worte findet und das Zeichen Blumenbouquet „persönlich“ nimmt, beendet sie das ambivalente Spiel von „Totenkranz“ und „weißer Hoffnung“: „'Es ist schon gut, Firmian,' sagte sie, 'ich kann nichts dafür, aber du hättest es nicht tun sollen - willst du mich denn immerfort quälen?'“(H., 268) Das Phantasieprodukt verliert in Lenettes Begrifflichkeit und Identifikation mit der Opferrolle „,willst du mich denn immerfort quälen?“ (H., 268)- seine Ambivalenz. Gleichzeitig wendet sich Lenette gerührt Stiefel zu: „Sie fing an zu

²¹²Bezeichnenderweise wundert sich Stiefel. Siebenkäs' Absicht, jemanden zu erstaunen, wird also am Rat als gelungen vorgeführt. Die aufgeklärte Männerwelt wird so der furchtsamen Lenette gegenübergestellt und vor allem erhält Siebenkäs' Absicht die Tendenz eines möglichen Gelingens. Voraussetzung wäre jedoch eine gelungene Umerziehung der Gespenster fürchtenden Lenette.

²¹³Vergleichbar ist Lenettes Vorgehen mit der rationalen Erklärung des sie beunruhigenden Naturphänomens. Die Figur der Erkenntnis wird jedoch dann in die Figur der produktiven Phantasie, die aus der metaphorischen Verdichtung entsteht, umgewandelt. Diese geforderte Symbolisierungsleistung, zu der sich der Autor aufschwingt, ist natürlich der schwachen und „blöden“ Lenette nicht gegeben. Die Forschungsleistung der Aufklärung, die hier Lenette zugesprochen wird, findet dann auch letztendlich eine weiblich adäquate Benennung: „Argwohn“ und „Mißtrauen“(H., 268). Die männliche Erkenntnis bleibt somit von Lenettes Forschungsleistung unberührt.

weinen und drückte die strömenden Augen auf Stiefels Arm.-“(H., 268) Sie wiederholt hierbei die Figur der Sentimentalität, die kurz zuvor bereits Siebenkäs auf dem Weg zum Friedhof bei dem Gedanken an ihre Unfruchtbarkeit ausgeführt hat: „Aber auf einmal wurden seine Augen feucht, als wenn er durch einen tiefen Nebel ginge, da er an das überblühte Grab der Mutter und mithin an seine Lenette dachte, die keine Hoffnung gab, eine zu werden. Er suchte die Wehmut sich mit philosophischen Bemerkungen aus der Brust zu schaffen“(H., 266). Nur trifft Lenette nicht auf das Heilmittel philosophischer Gedanken, d.h. der Selbstheilung der Innerlichkeit, sondern auf einen anderen Mann. Erkenntnis und Trost fallen bei Lenette auseinander. Lenettes Äußerung ist keineswegs ein Verkennen, sondern selbst im Text so angelegt. Ihr sachlicher, resignierender Kommentar entspricht keiner, wie auch immer intendierten, Analytik des ehelichen Mißverstehens²¹⁴, sondern ist in der Darstellung des Autor-Ichs konsequente Ausführung des Weges von der „Ruhe-Ruhebank des Herzens“ zum Ort des Opfers. Diese Bewegung ist dabei schon von Anfang an in der Symbolik des Blumenbouquets festgelegt.

Ebenso wie Lenette für die weißen Rosen als Teil eines körperlosen Eheversprechens keine Worte findet, findet sie hier zur eindeutigen Festlegung ihrer Position als Opfer: „willst du mich denn immerfort quälen“. Die Ambivalenz von Tod und Auferstehung erhält in der Stimme des Opfers einen Kommentar, der den Ort bezeichnet, von wo aus Auferstehung in männlichen Phantasien möglich wird. Der Herrschaft phantasievoller Verklärung, die Lenette auf der Figurenebene durch Siebenkäs als Opfer „mit weißem Antlitz“ bestimmt, entzieht sie sich durch konsequente Verweigerung des männlichen Bildungsprogramms²¹⁵. Lenette findet in der Erkenntnis erneut Siebenkäs’ entsinnlichendes, verklärendes Angebot wieder. Anstatt allerdings nun ihre Unfruchtbarkeit in gleicher philosophischer Weise zu bearbeiten wie Siebenkäs oder anstatt Siebenkäs’ Unfruchtbarkeit so zu bearbeiten wie Siebenkäs seine, stützt sie sich auf den Arm Stiefels. Der Herrschaft phantasievoller Verklärung, die sie als Opfer „mit weißem Antlitz“ bestimmt, bietet die Darstellung des Autor-Ichs keine adäquate Möglichkeit des Umschreibens, sondern nur den

²¹⁴ Die abergläubische Furcht vor Siebenkäs’ naturreligiöser Gottlosigkeit ebenso wie die Stilisierung Siebenkäs’ als leidenden und „wahren“ Christus produzieren nicht nur das Bild der rückschrittlichen, blöden Ehefrau, sondern sind auch ein Widerstand, der sich den Heilsversprechen von Siebenkäs und Autor-Ich aus Mangel an Phantasie widersetzt. Erst die Überwindung falscher Einbildungskraft und verstandesmäßiger Erkenntnis bei Lenette bringen den wahren Diskurs hervor, in dem das Mißverstehen diffamiert wird. Nur in der Abwendung von den zeichenhaften Zuschreibungen, die über Lenette vorgenommen werden und als im Text angelegte über sie thematisiert werden, entsteht heilbringende Autorschaft.

²¹⁵ Lenettes Zeicheninterpretation ist immer unangebracht und verspätet. Beim Betreten des Friedhofs unterliegt die rationale Wahrnehmung der abergläubischen Einbildungskraft. Am Grab ist beim Betrachten der Blumen nicht der rationale Blick, sondern der aufgeklärte Sinn für das wunderbare Zeichen gefragt. Lenette hat trotz des Umwegs nicht gelernt im Sinne ihrer männlichen Begleiter, Ratio und Einbildungskraft adäquat bei der Dechiffrierung zeichenhafter Wirklichkeit einzusetzen.

Arm eines anderen Mannes. Die Trennung von Siebenkäs vollzieht sich im Zeichen des Blumenbouquets und löst, ähnlich der Verbindung Lenette-Siebenkäs im 1. Kapitel, die Beziehung zu einem Zweiertableau auf.

Nachdem Lenettes Erkenntnis in den Armen Stiefels²¹⁶ wieder in die Ordnung des männlichen Diskursraums überführt und damit die Trennung von Siebenkäs im Zweiertableau vollzogen ist, geht die Darstellung zur Demontage von Lenettes „forschender Erkenntnis“ über.

Denn sie, die in nichts so fein war als im Argwohn, hatte geglaubt, es [wäre das seidene Bouquet(Pauler, 277)] sei der seidne Strauß aus ihrer Kommode, und der Mann wisse um die Schenkung von Rosa und habe mit der Pflanzung der Blumen auf das Grab einer Kindbetterin [ihre Unfruchtbarkeit zum Gespötte, und so fort.(Pauler, ebd.)] entweder ihre Kinderlosigkeit oder sie selber zum Gespött(H., 268; Pauler, S.277)

Die Anapherkonstruktion überführt Lenettes wiedergegebene wilde Gedankenassoziationen in das ermüdete „und so fort“ von jemand, der der weiblichen Logik nur zu gut folgen kann, aber ebenso unwillig folgt²¹⁷. Hinter der argwöhnischen weiblichen wirren Logik verschwindet dann auch Lenettes berufliche Erfahrung, die sicherlich als Putzmacherin Seidenblumen von der blühenden „Pflanzung“, die ihre Unfruchtbarkeit thematisiert, unterscheiden kann. Ebenso verschwindet das inszenierte Bouquet hinter dem vermeintlichen, von Rosa von Meyern ausgelösten Hochzeitsbouquet. „[Firmian, mißmüthig über die vermittelte, verbitterte Rührung, blieb eben so verwirrt(Pauler, 277)] Er mußte ebenso verwirrt als verwirrend werden bei den gegenseitigen Irrtümern [...] Als sie endlich die Sache erzählte: daß ihr Rosa das ausgelösete Bouquet zurückgelassen“(H., 268, 1153; Pauler, 277). Die Blumenmetaphorik schlägt nun, ganz im Sinne der rahmenden Vorausdeutung am Anfang des Kapitels, um in den Bereich der „dumpfen Blüte“(H., 256): „so schlug die grünende Distel des Mißmuts vollends in Blüte; denn nichts tut weher, als wenn uns geliebte Personen etwas verbergen, und wär’ es eine Kleinigkeit“(H., 1153). An Stelle des von Lenette eindeutig interpretierten Zeichens auf dem Grab tritt der „distelhafte“ Mißmut

²¹⁶Die ironische Wendung dieser auf der Darstellungsebene schon immer angelegten Verbindung Stiefel/Lenette liegt darin, daß Stiefels potente Ehegewalt Lenette an den Ort -das Grab der toten Wöchnerin- bringt, wohin Siebenkäs’ entsinnlichende Phantasie sie schon immer haben wollte. Die eheliche Handlung in der Fiktion beseitigt die unerwünschte, bedrohliche Körperlichkeit und produziert den trauernden Siebenkäs. Die fiktive, imaginäre Konstruktion zielt auf die Affirmation potenter und ungefährlicher Befruchtungsleistungen der männlichen Autorschaft, der imaginären Ehe Autor/LeserIn.

²¹⁷Der angeblich berechenbaren Logik der weiblichen Assoziationsketten steht eine Metapherntechnik des Autor-Ichs gegenüber, die das Unberechenbare verbindet. Nur der Unterschied berechenbar /unlogisch und unberechenbar/logisch macht somit den Unterschied zwischen Autorschaft und Hausfrau aus. Von der Produktionsseite gesehen folgen also Hausfrau und Autor derselben Technik, die jedoch verschiedene erwünschte Inhalte hervorbringt. Die Frau als vom Mann bestimmte kann somit nie Autorin werden. Der Buchmarkt produziert Orginalautoren und kein weibliches Geschwätz.

Siebenkäs' und seine kommentarhafte Erweiterung im Wort des erzählenden Autor-Ichs, das das Fehlen der familiären Offenheit beklagt. Nicht das Mißverständnis am Grab, sondern das Mißlingen intimer Kommunikation führt zum Zerwürfnis. Der Anlaß ist so aus dem gefährlichen Bereich eindeutiger Zuweisung verschwunden.

Vom Ekel gezeichnet kehrt Lenettes Körper wieder, nachdem sich zuvor ihre Stimme gegen seine Beseitigung erhoben hat:

Der verlegne Rat tat die Verlegenheit seines Urteils durch einige warme Flüche über den Venner kund; er wollte letztlich einen Friedenskongreß zwischen den sinnenden Eheleuten eröffnen und riet Lenetten an, dem Mann die Hand zu geben [...] Die ihrigen fuhren aus Ekel [Pauler, 277 ohne: „Ekel“] krampfhaft zurück vor zweien Handhaben eines Totenkopfs [...] -Nichts ist unvernünftiger, unbezwinglicher und unerklärlicher als der Ekel, dieser widersinnige Bund der Phantasie mit der Magenhaut.(H.,269, 1153; Pauler, 277)

Über den digressiven Kommentar zum Thema „Ekel“, der auf Lenettes Handlung direkt folgt²¹⁸, findet die resümierende Vereinigung von Lenettes Einspruch und dargestellter argwöhnischer Gedankenwelt im Körperbild der durch unwillkürliche „abergläubische“ Phantasietätigkeit gelenkten Frau statt. Es bleibt nun noch dem Schulrat übrig, dem Zeichen Blumenbouquet, das sich endgültig als inadäquate zeichenhafte Verkörperung des Ehevertrages erwiesen hat, eine andere Bedeutung zu geben und es zum Ölzweig zu gestalten: „Der Schulrat [...] hielt eine Friedenpredigt [...] er führte an, die zu ihren Füßen verwesende Mutter mit dem Säugling im Arm; [...] mahne sie gleichsam an, bei ihrem friedlichen Hügel nicht über Blumen zu hadern, sondern sie davon als Ölzweige des Friedens zu nehmen“(H., 269). Diese Umdeutung bringt das Blumenbouquet und seine Bedeutung in den Besitz Stiefels, der fortan als „Portativ-Ölberg“(H.,1154) die Beziehung zu Lenette intensiviert. Das voreheliche Zeichen wandert in die Hände des Nachfolgers, für dessen Deutung der Ehe Lenette „empfänglicher“ ist.

Am Ende steht der Kommentar des Autor-Ichs: „indessen nimmt ein solcher Friede, den ein Dritter zwischen Zweien schließet, immer ein wenig die Natur eines Waffenstillstandes an“ (H., 269). Die eheliche Figurenkonstellation ist in der Skepsis der Erzählinstanz aufgelöst. Am Zeichen der weißen Rose ist die von Siebenkäs gewünschte Ehe gescheitert. Das Bouquet bestimmt nicht mehr symbolisch die Position der beiden Eheleute und wandert so entwertet in die Hände Stiefels. Im Gegensatz zur rahmenden Blumenmetaphorik des Autor-Ichs, die sich in der Vorausdeutung erfüllt, mißlingt Siebenkäs' Versuch, zeichenhaft Bedeutung zu stiften. Auf der Figurenebene kann es den Blumengott nicht geben. Während am Ende des ersten Kapitels noch die richtig verstandenen Körperzeichen

²¹⁸ In der 2. Auflage befindet sich diese Digression als Anmerkung im 19. Kapitel. Auch hier ist Lenette der Anlaß.

das Bild der „schönen Stunde“ vermitteln, zerbricht die eheliche Gemeinschaft an der Verschiebung der Bedeutungsdimension des Blumenbouquets. Es gibt so kein Schlußtableau der möglichen Einheit, sondern nur den skeptischen Kommentar. Der eheliche Rahmen ist durch die Wanderung des Blumenzeichens zerbrochen. Lenette widersetzt sich der Benennung durch Siebenkäs.

Wurde im ersten Kapitel jener bedrohliche sinnliche Körper Lenettes beseitigt, so führt der letzte Widerstand gegen diese Beseitigung zur Auflösung der ehelichen Gemeinschaft.

Während Lenette von nun an im Zeichen des „Ölzweigs“ ihrer schon hier vorausgeahnten Bestimmung als tote Wöchnerin²¹⁹ entgegengeführt wird, erscheint im Zeichen der Metaphorik der „weißen Rose“ Natalie. Als imaginiertes weißer Engel befindet sie sich jedoch nicht als Opfer unter dem Grab, sondern auf dem Grab.

Das Schlußtableau mit Engel

Am Ende des Romans steht ein Schlußtableau. Natalies Haupt senkt sich „zärtlich und müde“ (H., 576) auf Siebenkäs' Haupt und sie spricht die erlösenden Worte einer neuen Verbindung: „Wir bleiben beisammen!“ (H., 576) Bevor diese Erlösung möglich wird, geht jedoch eine Verwandlung mit Natalie vor. Die zur Leiche²²⁰ erstarrte Natalie erfährt in den abschließenden beiden Absätzen des Textes eine himmlische Verklärung.

Im letzten Kapitel des Romans kehrt Siebenkäs am Jahrestag seines Todes nach Kuh schnappel zurück. Dort erhält er Nachricht von Lenettes Tod und trifft bei dem Besuch von Lenettes Grab auf die an seinem Grab trauernde Natalie. Nachdem er sie als vermeintlicher Geist zu Tode erschreckt hat, gelingt ihm die Reanimation. Sie verlassen den Friedhof und steigen auf eine Anhöhe²²¹.

Die Szenerie steht zunächst im Zeichen des Schweigens: „Sie schwiegen nun, im gegenseitigen Erraten, halb in ihre Herzen, halb in die große Nacht verloren“ (H., 574). Das Schweigen auf der Figurenebene nimmt das erzählende Autor-Ich zum Anlaß, die Bereiche Innen, „halb in ihre Herzen“, und Außen, „halb in die große Nacht verloren“, zu thematisieren: „Alles Gewölke- ach nur das am Himmel- hatte der weite Äther aufgesogen“ (H., 574). Der Gegenstandsbereich der Betrachtung ist der Nachthimmel. Gegenüber dem

²¹⁹ Stiefel beruft sich bei der Umdeutung des „natürlichen“ Bouquets zum Friedenszeichen auf die tote Mutter. Seine Funktion besteht nun darin, Lenette unter diesem Zeichen zur toten Mutter zu machen. Darin, wie schon erwähnt, die Realität männlicher potenter Ehegewalt als Frauen tödender Gewalt sich von den fiktiven, unbedrohlichen Befruchtungsleistungen männlicher Autorschaft abhebt.

²²⁰ Vgl. Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

²²¹ Die beiden letzten Absätze des Romans schließen direkt an den bereits im Schmetterlingsexkurs erörterten Textabschnitt aus dem letzten Kapitel an.

verhangenen Bereich der Innenwelt, „ach nur das am Himmel“, bietet die Nacht einen sich klärenden Anblick. Im Himmelsbild zeichnet sich gemäß der emphatischen Klage ein für das Innenleben bisher unerreichtes Ideal ab. Die Kombination von Äther²²² und darunterliegendem Gewölk vermittelt das Naturbild der sich enthüllenden himmlischen Erkenntnis. Die reinen Luftschichten saugen das darunterliegende Gewölk auf. Der Text vollzieht die Bewegung der Umgestaltung des Himmelszelts in erhabene Bilder der Einbildungskraft²²³: „-Luna bog sich mit ihrem Heiligenschein wie eine umstrahlte Maria näher aus dem reinen Blau zu ihrer bleichen Schwester auf der Erde herein-“ (H., 574). Eine mit Heiligenschein versehene heidnische Göttin Luna wird im Zeichen christlicher Allegorese zur Marienikone²²⁴ umgestaltet. Der hierdurch beschriebene Naturraum gewinnt als reines Blau die Kraft eines segenspendenden Andachtsbildes. Luna und der Mond als Symbole der Fruchtbarkeit sowie von Geburt und Tod²²⁵ verlieren in der Jungfrau Maria ihren irdischen fruchtbaren Glanz hinsichtlich ätherischer Abgeschlossenheit. Allerdings beschert der Heiligenschein seiner „irdischen Schwester“ Natalie zugleich die himmlische Erhebung. Die Fruchtbarkeit Lunas als zyklisches Werden und Vergehen verliert sich im Angesicht Marias zur entsinnlichten Jenseitsgewandtheit. Diese Abwendung von der vergänglichen Welt wird nun bestimmend für den Textverlauf:

-der Strom schlug sich ungesehen unter niedrigen Nebeln fort, wie der Strom der Zeit unter den Nebeln aus Ländern und Völkern- hinter ihrem Rücken hatte sich der Nachtwind auf ein gebogenes, rauschendes Ährenstroh gebettet, das blaue Kornblumen bestreueten- und vor ihnen hinab lag die umgelegte Ernte der zweiten Welt,

²²² „Äther m. ‘die reine Himmelsluft, der weite Himmelsraum.’“ (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen..., S. 69)

²²³ Vgl. dazu auch Jean Pauls Ausführungen in dem Aufsatz: „Über die natürliche Magie der Einbildungskraft“. Der Weg, der vom Naturerleben, dem „Naturschönen“, zur Enthüllung des Göttlichen in der Einbildungskraft führt, ist der gleiche: „Was nun unserem *Sinne des Grenzenlosen* - so will ich immer der Kürze wegen sagen - die scharfabgeteilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden nebligen elysischen der Phantasie. Kant setzt schon das Erhabene der Dichtkunst und der Natur in ein angeschautes Unendliche. Die Natur zwar selber als Sinngegenstand ist nicht erhaben, d.h. unendlich, weil sie alle ihre Massen wenigstens mit optischen Grenzen scharf abschneidet, das unabsehbare Meer mit Nebel oder Morgenrot, den unergründlichen Himmel mit Blau, die Abgründe mit Schwarz. Gleichwohl sind das Meer, der Himmel, der Abgrund erhaben; aber nicht durch die Gabe der Sinne, sondern der Phantasie, die sich an die optischen Grenzen, an jene scheinbare Grenzlosigkeit hinstellt, um in eine wahre hinüberzuschauen.“ (H., Abt.I, Bd.4, 200-201) Es ist somit nicht die große Nacht als Gegenstand der Sinne, sondern die Umwandlung zum Bild des Äthers, die Inschrift, die das Bild der Erhebung lenkt. Genau in diesem Sinne erfolgt dann die allegorische Belehnung und Umformung des Himmelskörpers Mond und der dargestellten Figur Natalie.

²²⁴ „Im MA hat die Jungfrau Maria manche Ähnlichkeit mit orientalischen Mondgöttinnen: wie [...] Isis gebärt sie die Sonne (Christus), sie kann als Attribut Spindel und Garnknäuel erhalten, Kirchenväter nennen sie ‘Mond der Kirche’ oder einfach ‘Mond’ (Luna), in Malerei und Plastik wird sie häufig mit der Mondsichel zusammen dargestellt.“ (Lurker, Wörterbuch der Symbolik..., Lemma: Mondgottheiten, S.489, Sp.2.)

²²⁵ „Der Mond, bisweilen doppelgesichtig als Mann und Frau gesehen, gilt als ‘Vater der mythischen Motive’ [...] Grundlegend für die Symbolik sind die Mondphasen. Sie werden mit dem zyklischen Werden in Verbindung gebracht, über das der Mond gebietet, und sind Symbol für Geburt und Wachstum, Tod und Auferstehung. Da Mondtod Tod zur Neugeburt ist, ist der Mond ein beliebter Grabschmuck und kündigt Leben. Seine Macht über das zyklische Werden macht ihn zu einem Fruchtbarkeitssymbol.“ (Wörterbuch der Symbolik, Lemma: Mondsymblik; S. 489-490) In Verbindung mit Maria bringt der Mond nur noch die eine „Sonne“, Christus, und damit die Hoffnung auf himmlische Auferstehung hervor.

gleichsam die in der Fassung von Särgen liegenden Edelsteine, die durch den Tod kalt und schwer geworden-(H., 574)

Das Bild der Abkehr vom Leben, wird topographisch reproduziert: „**hinter ihrem Rücken** hatte sich der Nachtwind auf ein **gebogenes, rauschendes Ährenstroh gebettet.**“ Es bleibt nur noch der Blick auf das Grab: „-und vor ihnen hinab lag die umgelegte Ernte der zweiten Welt“. Die Fruchtbarkeitsmetaphorik der rauschenden Felder überträgt sich auf die „Ernte“ des zukünftigen Todes. Diesem Bild des weltabgewandten Blicks auf die verborgenen Erdschätze, „die in der Fassung von Särgen liegenden Edelsteine“, fehlt nur noch die passende Inschrift, um als emblematisches Andachtsbild der Schlußsequenz des Textes zu präledieren:

-und der fromme, demütige Mensch sank, als Gegenbild der Sonnenblume und des Sonnenstäubchens, als Mondblume gegen den Mond und spielte als Mondstäubchen in seinem kühlen Strahl und fühlte, nichts bleibe unter dem Sternenhimmel groß als die Hoffnungen.(H., 574)

Siebenkäs mit den Attributen „fromm, demütig“ belehnt sinkt nieder²²⁶. Die Handlung des Einzelnen verdeutlicht so die Handlung des Frommen, Demütigen. Was bleibt, ist im Angesicht des Todes die Hoffnung, die nun zur Inschrift und Erklärung des frommen Andachtsbildes wird. Als Mondblume wird der Fromme zum hoffnungsvollen Accessoire jener vom Mond bestrahlten irdischen Schwester Marias: Natalie. Der vorletzte Absatz bildet eine auf Verallgemeinerung hinzielende, emblematische Darstellung demütiger christlicher Hoffnung im Angesicht des Andachtsbildes, der dann im letzten Absatz die spannungsgeladene Exemplifikation auf der Figurenebene folgt.

Im letzten Absatz wird Natalie zunächst wieder marginalisiert und dient ganz der Entfaltung von Siebenkäs' Seelenlage und -klage. Das Pronomen „Er“ bestimmt den Textraum: „Er hielt ihre Hand [...] Er blickte [...] Er kehrte [...] Er wurde irre [...]“(H., 575). Nachdem sich Natalie hilfesuchend aufgestützt hat, „Natalie stützte sich nun auf Firmians Hand, um sich daran aufzurichten, und sagte: ‘Jetzt bin ich schon imstande, nach Hause zu kommen.’“(H., 575), setzt die Aufzählung der Liebesleiden Siebenkäs' ein:

Er blickte das erhärtete Stachelrad des alten, von ihr gereichten Rosenzweiges an und drückte sich unwissend und unempfindlich die Stacheln in die Finger - längere und heißere Atemzüge hoben die beladene Brust empor - glühende Tränen hingen sich vor sein Auge, und das Mondlicht zitterte vor ihnen [...] - und eine ganze Welt lag auf seiner Seele und auf seiner Zunge und erdrückte beide.(H., 575)

²²⁶ Synekdochale Verschiebung und Figurenhandlung treffen hier zusammen. Siebenkäs, der zuvor stand, sitzt im folgenden. Natalie ist bereits niedergesunken und im Zeichen Marias Teil der Mondsymblik geworden. Sie hat ihre Erhebung schon erfahren und kann aus dem Andachtsbild zu Siebenkäs hinabsteigen.

Dabei wandelt sich die Rosenknospe, einst von Natalie in der Fantaisie als Liebespfand ohne Hoffnung überreicht²²⁷, zum masochistischen Marterinstrument. Die Erfüllung der Hoffnung, der Auferstehung, kann jenseits der körperlichen Liebe nur über sein Martyrium im Angesicht Marias gelingen. Siebenkäs nimmt hier die Rolle ein, die er Lenette mit den weißen Blumen zugebracht hat. Die Leidenschaft und ekstatische Inbrunst steigern sich, „er blickte das erhärtete Stachelrad [...] an [...] längere und heißere Atemzüge [...] glühende Tränen hingen sich vor sein Auge“ (H., 575), gerät unter den Blicken keuscher Jungfräulichkeit zum Zeichen der Krankheit und bereitet dem Leser die Freude einer sicherlich nicht intendierten Komik²²⁸ der empfindsamen Ausdrucksgebärde sublimierter Leidenschaft: „Guter Firmian,“ (sagte Natalie [mitleidig (Pauler, 489)] ‘was fehlet Ihnen’“ (H., 575; Pauler, S.489).

Bevor nun diese religiöse Ekstase ausufert²²⁹, bewahrt Siebenkäs vor dem „Irrewerden“, „da sie zu sehr weinte, und da ihm das in himmlische Milde zerschmolzene Gesicht zu nahe war“ (H., 575), der Blick auf das Grab und die Benennung und Sakralisierung Natalies als Engel:

Er kehrte sich mit weiten, starren Augen gegen die sanfte Gestalt und zeigte mit der Hand auf sein Grab hinunter: [...] Er wurde irr, da sie zu sehr weinte, [...] Er fuhr mit der bittersten, innersten Rührung fort: 'Sind denn nicht alle meine Teuern dahin, und gehst du nicht auch? Ach, warum hat uns allen das folternde Geschick das wächserne Bild eines Engels auf die Brust gelegt [...] O das weiche Bild zerbricht, und kein Engel erscheint - Ja, du bist mir wohl erschienen, aber du verschwindest, und die Zeit zerdrückt dein Bild auf meinem Herzen- (H., 575)

²²⁷Im Zeichen dieser Rosensymbolik - es handelt sich um eine grüne, nicht aufgehende Knospe - entsagt Natalie Siebenkäs auf ewig. Im Gegensatz zur Benennung Lenettes durch Siebenkäs wird diese Beziehung umgekehrt. Siebenkäs tritt als von Natalie Gezeichneter in die Handlung: „Natalie brach einen grün- und weich-dornigen Zweig mit zwei anfangenden Rosenknöspchen ab, und sagte: 'Ihr brecht niemals auf,' und steckte sie an ihr Herz, und sah ihn sonderbar an, und sagte: 'so stechen sie noch nicht.'“ (H., 412; 1159) Eine dieser Knospen überreicht sie dann am Ende der Szene in der Fantaisie: „Dann hob sie leuchtend wie ein Engel das erschöpfte Angesicht auf zu ihm und sagte: 'Nun ist vorbei! - nimm dir noch den Todes-Kuß und sage nichts mehr zu mir.' Er nahm ihn, und sie entwand sich sanft; aber im Umwenden reichte sie ihm rückwärts noch die grüne Rosenknospe mit weichen Dornen und sagte: 'Denk' an heute'“ (H., 415). Diese Szene steht in direkter Beziehung zur erinnerten Überreichung des Verlobungsbouquets an Lenette und wird am Ende des Romans ganz im Zeichen des Todeskusses aufgenommen. Sinnlose Liebe zum Engel und zu Maria ersetzt die Nähe körperlicher Todesdrohung.

²²⁸Diese Komik entsteht aus der Anlage der Figur Natalie sowohl als marienhaftes „Heilssymbol“ als auch als handelnde Figur, die kommuniziert und nicht nur repräsentiert. Siebenkäs' ekstatische Entrückung vor dem Andachtsbild wird in dem Moment problematisch, wo diesem Bild eine, wenn auch als mitleidig kaschierte, Sprechblase entsteigt. Jean Paul verkennt die Gefahr der Rede eines mühevoll aufgebauten Heilssymbols. Das Profane der Kommunikation zieht ein in das Schweigen der Kontemplation. Goethes Otilie wird sich den „symbolischen“ Produktionsbedingungen besser fügen. In der Inkonsequenz, in der Jean Paul seine Figuren schweigen und sprechen läßt, verliert sich zeitweise das Geheimnis einer, wie auch immer gearteten Konstellation der Hoffnung im Anspruch der Erzählerfigur, alles sagen zu wollen. Der Text widersetzt sich seiner eigenen erlösenden Tendenz über die Figurenrede.

²²⁹Vor dem Gefühlskult schwämerischer Empfindelei (vgl. dazu Gerhard Sauder, Empfindsamkeit..., Kap. 4.2.5 Empfindelei-Aufrichtigkeit?, S.154ff.) bewahrt die vernünftige Selbstkontrolle. Siebenkäs findet im rasonierenden Monolog den Ausdruck für seine Gefühlslage. Interessant bleibt trotzdem der Zusammenhang von „krankhaften“ Körpersymptomen der sublimierten Leidenschaft beim Anblick Natalies und Siebenkäs' schriftstellerischer Tätigkeit, die ebenfalls zur Krankheit führt. Die Sublimationsleistung der Einbildungskraft fordert scheinbar immer körperliche Opfer. Vgl. zum Verhältnis von „Schreiben“ und „Krankheit“ bei Jean Paul: Andreas Erb, Schreib-Arbeit, Wiesbaden, 1996.

Lag zuvor eine ganze Welt auf „seiner Seele und auf seiner Zunge“, so löst sich selbige in der monologischen Betrachtung irdischer Vergänglichkeit. Im Zeichen des Todes wird Natalie zum Engel auf Zeit²³⁰ und zur Erlösenden verklärt. In Siebenkäs' Klage rückt der Schmerz in das Zentrum des diesseitigen Liebeslebens und die Trauer über die Abwesende. Wer allerdings so spricht wie Siebenkäs, funktionalisiert den Schmerz des weltlichen Leidens in der Hoffnung auf eine himmlische Belohnung:

Bei Gott, ich werde doch einmal im Ernste sterben - und dann erschein' ich dir wieder; aber nicht wie heute, und nirgends als in der Ewigkeit²³¹. Dann will ich zu dir sagen: 'O Natalie, ich habe Dich drunten mit unendlichen Schmerzen geliebt: vergilt mirs hier!' (H., 575)

Er projiziert weltliche Hoffnung an das Himmelszelt. Von dort ist, wie schon das Eingangselement verkündet, nur in umgekehrter Bewegung Hoffnung als göttlicher Abglanz zu erwarten. Ganz in diesem Sinne erfolgt nun die endgültige Metamorphose Natalies von der jungfräulichen Maria zum heilbringenden Boten Gottes. Im Zeichen des göttlichen Blicks, „Sie wollte antworten; aber die Stimme brach ihr. Sie schlug ihr großes Auge zum Sternenhimmel auf; aber es war voll Tränen“ (H., 575), erhebt sie sich:

Hier stand sie erhaben auf, bog das Haupt gegen den Himmel zurück, riß schnell die Tränen weg, die sie überströmten, und die fliegende Seele fand die Zunge, und sie sagte mit betenden Händen: 'Du Alliebender - ich hab' ihn verloren - ich hab' ihn wiedergefunden - die Ewigkeit ist auf der Erde - mach' ihn glücklich bei mir! (H., 575-576)

In umgekehrter Bewegung zum Heiligenschein, der ihr vom Himmel zukommt, wendet sie den zuvor mit Tränen verhangenen Blick zum Himmel. Sie erlebt in der Apostrophe als Mischung aus antiker, erhabener Statue und flehender Gottesmutter²³² den Segen. Wo im Sinnbild des vorhergehenden Absatzes die Hoffnung auf die im Andachtsbild verehrte himmlische Erscheinung bleibt, verkündet die Stimme Natalies die Rettung des männlichen Protagonisten zu Lebzeiten. Als engelsgleicher Bote ist sie der erlösende Kopf Siebenkäs': „ihr Haupt sank zärtlich und müde auf seines“ (H., 576). Diese abschließende Konstellation gibt dem im ersten Kapitel eingeführten Vergleich der Ehe mit Swedenborgs Engel (H., 39) eine antithetische Wende. Der Kopf der engelsgleichen Frau ersetzt den „stößigen“ bösen des irdischen Mannes.

²³⁰ Sie ist ganz im Zeichen der weißen Rose, wenn sie zum zeitlich beschränkten Äquivalent des wächsernen Engelsbildes wird, das „man...sonst den Toten... mit ins Grab“ gab (H., 575 Anm.).

²³¹ Die unbedingte Voraussetzung dieser transzendenten Begegnung ist das zuvor erfolgte Ableben Natalies. Sie wird hier schon ganz im Sinne des Schutzengels von Siebenkäs benannt und verehrt. Diese imaginierte Natalie kann ganz im Gegensatz zu den anders lautenden Befürchtungen unmöglich entschwinden.

²³² Die eindringliche Bewegung des Blickes zum Himmel wird schon im Vorfeld hervorgehoben, indem sie als „erhaben“ bezeichnet wird. Erhabene Natur und Bewegung verschmelzen so und verdeutlichen den Bildbereich der Geste. Die Apostrophe überführt die erhabene Geste dann aus dem antiken Bereich der Luna in ein göttliches Anbeten.

Swedenborgs Engel

Im ersten Kapitel beschreibt der Erzähler die Trauzeremonie. Seine Segenswünsche verschwinden jedoch hinter dem Blick auf den eigentlichen Trauaktanten, Siebenkäs' Doppeltgänger Leibgeber. Der Erzähler macht den Leser dennoch mit seinen möglichen aber nicht ausgeführten Glückwünschen vertraut.

Ich sehe zwar jetzo das geliebte Paar am Altargeländer knieen und könnte dasselbe wieder mit meinen Wünschen, wie mit Blumen, bewerfen, besonders mit dem Wunsche, daß beide den Eheleuten im Himmel ähnlich werden, die allemal, nach Swedenborgs Vision, in einen Engel verschmelzen - wiewohl sie auf der Erde oft in der Hitze auch zu einem Engel, und zwar zu einem gefallen einkochen, woran des Weibes Haupt, der Mann, den stößigen Kopf des Bösen vorstellt- noch einmal wünschen könnt' ich, sag' ich; aber meine Aufmerksamkeit wird [...] auf eine außerordentliche [...] Vexiergestalt hinter der Liedertafel des Chors gelenkt.(H., 39)

Neben dem gezielten Segensentzug für das Brautpaar durch das erzählende Autor-Ich stellt der irrealer Wunsch zwei Bereiche der Engelswelt gegenüber: Swedenborgs himmlische Vision und ihre irdische, mögliche Variante.

Swedenborgs Vision ist in seiner Schrift „*Delitiae Sapientiae de Amore Conjugali*“ (1768)²³³ zu finden. Swedenborgs visionäre Sicht der himmlischen Verhältnisse bestätigt das Fortbestehen der ehelichen Gemeinschaft nach dem Tod. Dies gilt im gleichen Maße für die geschlechtliche wie für die geistige Liebe der Eheleute. Nach einer Probephase, in der entschieden wird, ob die ehemaligen Gatten auch im Himmel zusammenpassen, vereinigen sie sich in einem zweiten Stadium zu einem Engel: „Denn dort werden zwei Gatten nicht zwei Engel, sondern einer genannt.“²³⁴ Produkt ihrer Vereinigung auf dieser höheren Ebene, wobei sie „dieselbe Freude wie auf Erden“²³⁵ haben, sind jedoch keine Kinder, sondern Liebe und Weisheit: „diese werden also im ehelichen Bunde der Engel gezeugt. Gezeugt, sage ich, weil die Liebe den Engel vervollkommnet; sie verbindet ihn nämlich mit seiner Gattin und macht ihn dadurch immer mehr zum Menschen, denn, wie oben gesagt ist, sind zwei Ehegatten im Himmel nicht zwei, sondern ein Engel.“²³⁶

Dem Bereich der himmlischen, körperlosen geistigen Verschmelzung im Engelsbild Swedenborgs wird der irdische Bereich des gefallenen Engels gegenübergestellt, in dem offensichtlich der Kopf des Bösen, der Mann, in der Frau ein williges Werkzeug erhält. Der

²³³ Ich zitiere nach der deutschen Übersetzung: Emanuel Swedenborg, *Wonnen der Weisheit der ehelichen Liebe; Lüste der Torheit der buhlerischen Liebe (Delitiae Sapientiae de Amore Conjugali; post sequuntur voluptates insaniae de Amore Scortatorio)*, in: ders., *Ausgewählte religiöse Schriften*, hg. v. Martin Lamm, Marburg/Lahn, 1949, S.171-233.

²³⁴ Ebd. S. 213.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd. S. 214.

Kopf lenkt als Maschinenmeister²³⁷ das ansonsten kopflose Werkzeug Frauenkörper. Diese Befürchtung ersetzt den zurückgehaltenen himmlischen Wunsch durch einen irdischen Kommentar. Bevor nun im Hinblick auf die Schlußszene, in der Siebenkäs Natalie zum Engel stilisiert, geklärt werden soll, ob es sich hierbei um die wiederaufgenommenen himmlischen Segenswünsche handelt und ob das Abschlußtableau Swedenborgs Vision figuriert, ist zunächst auf die Verwendung der Engelsmetaphorik im Text einzugehen. Lenette gerät in ihrer keuschen Abwehr des zudringlichen Verführers Rosa in den Bereich engelreiner Unschuld:

Sie [Lenette Anmerkung von mir] hätte mit ihrem engelreinen Geiste und Körper geradezu in den Himmel eintreten können, ohne sich erst umzukleiden; sie konnte ihr Auge, ihr Herz, ihren Anzug alles mit hinaufnehmen, nur ihre Zunge nicht, die ungebildet und unbedachtsam war. (H., 244)

Lenette ist nur von engelreiner Unschuld²³⁸, ohne selbst die Qualifikation für die himmlische Verschmelzung zu haben²³⁹. Ihr fehlt ein geistvoller Kopf, der ihre Stimme lenkt. Ergänzend zu der zwar Tugend bejahenden aber durch mangelnden Intellekt abqualifizierten

²³⁷Vgl. zum Verhältnis von Körper und Maschine bei Jean Paul: Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Maschine und Teufel*, Freiburg, München, 1975.

²³⁸Auch hier ist ein weiterer Hinweis auf die noch immer währende eheliche Jungfräulichkeit Lenettes.

²³⁹Zur Bedeutung der Tugend für die irdische Erhebung vergleiche die fast gleichzeitig mit den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* entstandene überarbeitete Fassung „Der Tod eines Engels“ aus dem Mussteil für Mädchen des *Quintus Fixlein*. Die Tugend eröffnet den Weg zu Tod und Auferstehung des Engels, der den Tod erfahren will und in einen menschlichen Körper schlüpft: „Tief rührte ihn die menschliche Tugend, und er weinte aus unendlicher Liebe gegen die Menschen [...] Da öffnete die Entzückung seine Wunde [...] Und nun war ein Strahlenhimmel aufgetan [...]“ (H., Abt.I, Bd.4, S.49). „Tugend“ als Voraussetzung für körperlose Auferstehung beschreibt den Mädchen die Lektion, die sie zu lernen haben, um überhaupt an der fiktiven Herrlichkeit teilhaben zu können. Aus dem Verhältnis von Autor und Fiktion entsteht so der irdische, gute Kopf für Mädchen. In diesem Sinne äußert sich auch der fiktive Co-Autor der „Teufelspapiere“, Habermann. Frauen werden satirisch zum engelhaften Anschauungsobjekt deklariert, um den Mann auf die himmlischen Freuden vorzubereiten: „Man verbittert den Weibern das Leben wenig, wenn man bloß behauptet, daß sie die völlige Gestalt der Engel haben, die sich künftig von uns lieben lassen: allein wir Männer vermengen alles und halten das Gehäuse für den entfernten englischen Einwohner und den äussern Menschen für den innern, die hiesige Frau für den künftigen Engel- das ist aber gerade die Absicht der Natur. Die schimmernde Oberfläche des Weibes und die Lokspeise in ihren Augenhöhlen soll ieden Mann nöthigen, ihr so eifrig nachzusetzen, als wär’ er ein Narr und sie ein Engel [...] Wenn wir Männer nun am Ende mit Tod abgehen: mit welcher Liebe für die Engel, deren hiesige Gestalt uns in ihrer Liebe schon zum voraus übte, werden wir in den bessern Planeten aussteigen! wie unaufhaltsam wird unser Nachsetzen sein!“ (H., Abt.II, Bd.2, S.134) Was hier noch satirisch im Verhältnis der Unangemessenheit von Innen/Außen misogyn gebrochen ist, führt dann über den männlichen Blick zum tugendhaften Engelideal des Mussteils für Mädchen. Aber der Tugend eines reinen Geistes und Körpers widersteht bei Lenette die teuflische Zunge. Das Verhältnis von Innen/Außen verbindet zwar Lenettes Geist und Körper mit der Konjunktion „und“ als gleichwertig engelrein, doch fehlt hier der Schmerz autonomer, individueller Entscheidung für die Tugend im Zeichen des bedrohlichen Lebens. Im „Tod eines Engels“ wird gerade diese schmerzvolle, autonome Entscheidung Grundlage der Erlösung des Engels. Beim Anblick seiner toten Geliebten, die auch hier Anschauungsobjekt des männlichen Blickes bleibt, reift in ihm die erlösende Erkenntnis: „Tief rührte ihn die menschliche Tugend, und er weinte aus unendlicher Liebe gegen die Menschen, die unter dem Anbellen ihrer eignen Bedürfnisse [...] dennoch vom hohen Sonnenstern der Pflicht nicht wegblicken, sondern die liebenden Arme in ihrer Finsternis aufbreiten für jeden gequälten Busen [...]“ (H., Abt.I, Bd:4, S.49). Dem naturhaft engelreinen Frauenbild Lenette fehlt somit die schmerzvolle Überwindung. Jungfräuliche Unschuld und verinnerlichtes Tugendideal machen aus Lenette noch keine mütterlich umarmende, schmerzreiche Geliebte. Erst der Schmerz läßt somit die richtigen Worte finden. Diese Worte spricht dann auch Siebenkäs, wie schon ausgeführt, am Ende des Romans, und nicht zufällig, im Angesicht eines Engels.

engelreinen Frauenfigur Lenette steht dann Leibgebers Definition der Frau als fallender Engel.

Im 12. Kapitel berichtet Siebenkäs nach seiner Ankunft in Bayreuth Leibgeber von der tugendhaften Standhaftigkeit Lenettes gegenüber Rosas Verführungskünsten:

‘Wenn du fertig bist’ (sagte Leibgeber) - ‘so lasse dir sagen, daß die Weiber keine gefallnen Engel sind, sondern fallende. [...] Wenn ich über die Brücke zur Engelsburg in Rom ginge: so würd’ ich an die Weiber denken, weil auf ihr zehn Engel, jeder mit einem andern Marter-Werkzeug [...] ausgehauen stehn. So hat jede ein anderes Marterinstrument für uns arme Gottes-Lämmer in der Hand.(H., 373)

Die Engelsfiguren, die die Marterwerkzeuge Christi in den Händen halten, fungieren in Leibgebers Definition der fallenden Weiber als allegorischer Vergleich für die Frauen, die als böse Gesandte Gottes den Mann leiden lassen. Im Fallen ist dabei keineswegs mehr vom bösen männlichen Kopf die Rede. Trotz körperlicher Reinheit hat nach Leibgeber „jede ein anderes Marterinstrument für uns arme Gottes-Lämmer in der Hand.“(H., 373) Was hinter mitleidigen Worten für die Frau und insbesondere für Lenette verschwindet, fortwährend aber in Siebenkäs’ häuslicher Leidensgeschichte dargestellt wird, findet Ausdruck in Leibgebers Worten. Ohne männlichen Kopf wird die weibliche Bedrohung zur Qual und der autonome Frauenkörper entwickelt sich unter seiner autonomen Gedankenhoheit zu dem gefallenen Engel, der eigentlich nur mit männlichem Kopf möglich ist. Ganz anders verhält es sich jedoch mit Natalie.

Bevor sie selbst zu Siebenkäs hinabsteigt, erscheint Siebenkäs zitternd im Naturerlebnis „der Engel eines höhern Lichts“:

Firmian stand allein mit nassen Augen vor der sanften Sonne... Aber als die Sonne hinter die Erde sank - - so flog in die leuchtende Welt, die hinter den zwei wasser-vollen Augen Firmians wie eine ausgedehnte, flackernde , feurige Lufterscheinung zitterte, plötzlich der Engel eines höhern Lichts, und er trat blitzend wie ein Tag mitten in den nächtlichen Fackeltanz der hüpfenden Lebendigen, und sie erblichen und standen alle.(H., 385)

Empfindsame Naturbetrachtung und imaginative Engelsschau verbindet den Bereich des Verlustes, den später Natalie im „Todeskuß“ fortsetzt, mit der himmlischen Botschaft. In diesem Sinne, und auch in Bezug auf diese Textstelle, kommentiert Ulrike Montigel Jean Pauls Engelsmetaphorik:

Im Vergleich zu den zentralen Symbolen des Christentums ist es [der Engel, Anmerkung von mir] ein marginales Symbol, das sich genau in die Poetik Jean Pauls einfügt. Der Engel ist der Bote Gottes [...] Der Engel ist ein Gleichnis für die Struktur des religiösen Symbols, wie es der Protestantismus eingeführt hat: Das Zeichen (Engel) verweist auf etwas anderes, das er selbst nur vertritt. [...] Der ‘Engel’ Jean Pauls ist vom Standpunkt des Protestantismus kein Symbol mehr, denn er wird nicht durch seine Lehre verbürgt, sondern ist ein individuell gewähltes Bild mit religiöser Aura.

[...] Das Bild des Engels garantiert somit nicht das unendliche Sein, sondern ist ein Gedächtnisbild, das für den Verlust des Eigentlichen steht.²⁴⁰

Allerdings verkennt Montigel, wenn sie den Verlust auf die im Glauben gesicherte Symbolkraft des Engels bezieht, daß sich in der blitzhaften Erkenntnis und imaginären Produktion des Gedächtnisbildes „Engel“ eine transitorische Verbindung von einem durch die natürliche Theologie geprägten Empfinden und himmlischer Offenbarung herstellen läßt. Hat der Engel seine Symbolkraft verloren, so gelingt es im Text gerade über die Funktion und Zeichenbedeutung des „Boten“ Gottes, den Himmel als eingebildetes Gotteszeichen²⁴¹ zu benennen. Ebenso wie die „Heilige Schrift“ Symbole erzählt und produziert, produziert der poetische Text fiktive Glaubenswahrheit, die nicht mehr im Dogma der einen Kirche und Schrift begründet ist²⁴². Nur aus dieser Sicht ist dann Montigel wieder zuzustimmen, wenn sie weiter ausführt:

Die 'natürliche Theodizee' der Poesie erweist sich als eine Setzung Jean Pauls, ein Wunschbild, das den erlittenen Verlust an Glaubensgewißheit zu kompensieren versucht. Für Jean Paul sind Symbole Zeichen geworden. Er muß nun versuchen, sich mit seinen Metaphernketten dem Unendlichen aus eigener Vollmacht anzunähern.²⁴³

Genau dies geschieht dann auch, indem Natalie zum engelgleichen Geschöpf aufgebaut wird.

Die Beziehung Natalie-Siebenkäs ist durch das körperlose Glück himmlischer Freundschaft bestimmt. Bei ihrer Begegnung in der Fantaisie blicken „sie sich voll frommer Freundschaft an, wie nur zwei unschuldige, frohe, erstgeschaffene Engel es vor Freude können [...]“(H., 411). Hier begibt sich der Text schon auf die erste Stufe geistigen ehelichen Zusammenlebens in der himmlischen Probephase²⁴⁴ gemäß der Vision Swedenborgs. Bevor das Mondlicht Natalie in der Schlußszene zur Maria erhebt, liegt sie in dieser

²⁴⁰Ulrike Montigel, *Der Körper im humoristischen Roman...*, S.235-236.

²⁴¹ Der Engel als eingebildete Lichterscheinung tritt im Dunkel der Einbildung an die Stelle der göttlichen Sonne. Er ist Bote des Abwesenden. Naturbild und erinnerte Sonne werden zum Bild des göttlichen Boten, der beide Eindrücke vermittelt. Aus dem Sonnenlicht als Zeichen entsteht „der Engel eines höheren Lichts“, der als göttliche Erkenntnis im erinnerten, eingebildeten Naturzeichen zufliegt.

²⁴² Vgl. zum Verhältnis des Topos „Buch der Natur“ und seiner theologischen und schriftstellerisch religiösen Auslegung bei Jean Paul: Friedrich Ohly, *Das Buch der Natur bei Jean Paul*, in: *Studien zur Goethezeit*, hg. v. Hans-Joachim Mehl, Eberhard Mannack, Heidelberg, 1981, S. 177-232. Ohly kommt zu dem Schluß: „Der dichterischen Bildungskraft der Phantasie werden die hohen Aufgaben einer früher theologischen Weltauslegung übertragen, die aus dem Buch der Schrift die in der Zeit gelegenen Zeichen der Heilsgeschichte und aus dem Buch der Natur die in dem Raum gelegenen Zeichen der Welt zu deuten und sie auf den einen Glauben hin zusammenzusehen und zu totalisieren hatte.“ (S., 231-232) Mit Bezug auf Foucaults „Ordnung der Dinge“ (M.F., *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M., 1971) wäre allerdings zu klären, ob nicht Dichtung um 1800 das Signaturenalphabet der Natur bewahrt, das im rationalen Diskurs der Naturwissenschaft und der Begriffssprache eliminiert wird.

²⁴³Montigel, S.236.

²⁴⁴ Selbstverständlich ohne die geschlechtliche Erfüllung der ehelichen Pflichten, die Swedenborg noch vorsieht.

Szene zunächst noch unter dem blauen Himmel und dem Mondschein²⁴⁵ wie eine Grabplastik, „in dem weißen krystallinen Schimmer, wie ein Engel auf dem Grabe eines Säuglings....“ (H., 414), um dann später „stumm und starr, wie vom Tode berührt, auf sein Herz mit gebücktem Haupte“ (H., 415) niederzusinken: „und er sagte noch einmal wie sterbend: ‘Ich will dich nicht mehr sehen.’ Dann hob sie leuchtend wie ein Engel das erschöpfte Angesicht auf zu ihm und sagte: ‘Nun ists vorbei! - nimm dir noch den Todes-Kuß und sage nichts mehr zu mir.’“ (H., 415) Hier beschreibt Natalie, ähnlich wie Lenette, die Figur unschuldiger Engelhaftigkeit. Jedoch ist auch ihre Zunge himmelsfähig. Ihr Anblick als Engel ist kompatibel mit der zuvor angeführten Vision des Engels beim Naturanblick. Aus der Position des verschwindenden Todesengels, „wie ein Engel auf dem Grabe eines Säuglings“, hebt „sie leuchtend wie ein Engel das erschöpfte Angesicht auf zu ihm“. Als Produkt der Erzählerphantasie, die für Siebenkäs den Engel am Horizont und in seinen Armen schafft, hat Natalie auch eine autorisierte Stimme. Sie kann den Abschiedskuß zum Todeskuß transzendieren und ganz im Sinne des Todesengels körperlose Beglückung verheißen.

Problematisch wird jedoch dieses Element der Erlösung, wenn dem Engel als körperlosem Wesen ein belebter Körper²⁴⁶ entgegensteht. Swedenborgs Erlösungsgleichnis geht von der himmlischen Verschmelzung zweier entmaterialisierter Engel aus, die Gedanken zeugen, während seine satirische, irdische Variante in der Vereinigung von Mann und Frau als Kopf und Körper den gefallenen Engel hervorbringt.

In der Schlußsequenz wird Natalie ganz im Zeichen der Jungfrau Maria unter Siebenkäs' weinerlichem Flehen zum Engel, der zwar erschienen ist, aber zunächst konsequenterweise wie die blitzhafte Naturerscheinung auf der Erde Siebenkäs wieder verläßt: „O das weiche Bild zerbricht, und kein Engel erscheint- Ja, du bist mir wohl erschienen, aber du verschwindest [...]“ (H., 575). Hier knüpft die Interpretation Natalies als Engel, die Siebenkäs vornimmt, an ihre Position als „Engel auf dem Grab eines Säuglings“ an. Erst über ihre

²⁴⁵Ich verweise schon hier auf die „tautologische“, immer wiederkehrende Konstruktion von Todesverfallenheit, Naturerleben und himmlischer Verklärung in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Brisanz erhält diese autoritäre Konstruktion von Abstieg in das Reich des Todes und fiktiver poetischer Auferstehung, wenn im gleichen Zug auf der Ebene der niederen kleinbürgerlichen Welt die Frauen über die Darstellung Lenettes immer wieder auf ein lästiges tautologisches Reden vom erzählenden Autor-Ich festgelegt werden (H., 185, Zeile 30 und kurz darauf die Ausführungen im *Extrablättchen über das Reden der Weiber*). Die Tautologien des Erhabenen in der Darstellung werden so in der Tautologie des Alltäglichen gebrochen. Auf der Figurenebene wird mit Lenette eine tautologische Redefigur produziert (Allegorie der tautologischen dummen weiblichen Rede), die als solche nie in der Figurenrede ausgeführt wird, um im Sinne eines Kunstpublikums auf höherer Ebene als Tautologie des Erhabenen wiederaufzuerstehen.

²⁴⁶Lenette erfüllt nicht einmal die Bedingung des irdischen Verkennens, sondern wird ganz auf den unschuldigen Körper, der nur ohne Stimme auferstehungswürdig ist, reduziert. Natalie ist hingegen noch ganz engelhaftes Phantasieprodukt, das einem lebenden und leidenden Siebenkäs zur engelsgleichen und nicht körperlich bedrohenden, keuschen Himmelsbotin geworden ist. Nur im Todeskuß liegt das Versprechen engelhafter Erhebung Siebenkäs', das sich allerdings in der Schlußszene nach der Beseitigung der irdischen Eehindernisse anschickt, bedrohlich real zu werden.

Wendung zum Himmel und das erhabene Auf(er)stehen bei gleichzeitiger Absage an die himmlischen Versprechungen des Todes „Die Ewigkeit ist auf der Erde“ (H., 576) nimmt Natalie Siebenkäs als ihr Schicksal an und wendet sich körperbetont, zärtlich Siebenkäs' Kopf zu: „Und ihr Haupt sank zärtlich und müde auf seines“ (H., 576). Ähnlich Swedenborgs himmlischer Vision vereinigen sich hier die Köpfe, wobei jedoch die Frau den oberen Teil bildet. Was bleibt, ist Siebenkäs' Leib, der in Verkennung der Situation einer der irdischen Ewigkeit zugewandten Natalie, „Die Ewigkeit ist auf der Erde“ (H., 576), sein engelhaftes Phantasiebild in den Worten reproduziert „O Gott! o du Engel“ und dabei überhört, daß sich das „ewig“ Natalies auf diese Welt bezieht. Keineswegs mündet somit der Text in einer Swedenborgischen himmlischen Verschmelzungsszene, sondern im Realitätsverlust Siebenkäs', der eine Verschmelzung nur unter seinem eingebildeten Blickwinkel zuläßt. Natalie nimmt als irdische Frauenimago männlicher Engelsphantasien mit ihrem Kopf, der nicht Supplement, sondern regierende Instanz der Kopfwelt wird, den Kopf Siebenkäs' ein. Während sich Natalie „leiser“ ihrer Pflicht als die männlichen Phantasien tragende und unterstützende Frau sanft hingibt, kennt der Erzählerkommentar kein Pardon. Ironisch wird das „Leiden unsers Freundes“ (H., 576) beendet. Gerade Natalies Festlegung auf das Irdische thematisiert zwangsweise den leidenden Körper, der eigentlich nur im Sinne der Swedenborgschen Vision als ätherischer Himmelskörper auflösbar ist. In einer paradoxen Wende fällt Siebenkäs in die Position der Frau in der irdischen Variante von Swedenborgs Ehevision. Er wird allerdings von einem guten Frauenkopf regiert. Natalie verliert zwar ihren Leib, aber nicht den Verstand. Sie tritt aus der Phantasie Siebenkäs', der sie als Engel benennt, in den Bereich, den Siebenkäs als das Imaginäre benennt. In ihr bricht sich der Ewigkeitsanspruch des männlichen Protagonisten. Nur mit dem Kopf als gutem Engel funktioniert der Kopf des Mannes.

Die Swedenborgsche Vision und ihre irdische Variante wird im Schlußtableau parodiert. Der einheitliche Engelskörper scheitert an der Körperhaftigkeit des zu Erlösenden und seiner Festlegung auf die irdische Ewigkeit durch den Engel, während die irdische eheliche Körperlichkeit dem bösen Kopf des Mannes einen guten Engelskopf aufsetzt. Das erlösende Ehetableau negiert im guten die geistige Autonomie des Männerkopfes, der immer des Herabsinkens eines Engelskopfes zur Erlösung bedarf. Nur im Verkennen des Realen werden die Leiden im Imaginären aufgelöst. In diesem Wissen bricht der Schlußkommentar des Autor-Ichs das Schlußtableau ironisch, wenn er autoritär das fiktive Leiden Siebenkäs' am Romanende für beendet erklärt.

Das Schlußtableau mit Engel (Fortsetzung)

Natalie sinkt mit ihrem Haupt, wie zuvor der Abglanz von Marias Heiligenschein auf sie, auf den am Boden verbliebenen Siebenkäs hinab: „Und ihr Haupt sank zärtlich und müde auf seines.“ (H., 576) Aus dem emblematischen Vorspiel, das die Hoffnung als Teil natürlicher Marienandacht produzierte, entsteigt Natalie „erhaben“ und betend dem bildlichen Kontext. Siebenkäs benennt nun Natalie als Teil himmlischer Metaphorik und in ihrer Funktion als personifizierter Götterbote: „’O Gott! o du Engel - im Leben und Tode bleibst du bei mir.“ (H., 576) Er wiederholt dabei die Bewegung Natalies: „Hier stand sie erhaben auf, bog das Haupt gegen den Himmel zurück [...] und die fliegende Seele fand die Zunge [...]“ (H., 575-576). Aus der erhabenen, klassischen Statue wird durch den Himmelsblick die im Flug durch den Boten Gottes beseelte Zunge. Von Siebenkäs’ „O Gott“ führt der Weg zu seinem Boten „o Du Engel“. Nur durch die Verbindung von Andachtsbild und Frauenbild und ihre Heiligung als himmlischer Boten erlöst sie den Kopf des Mannes. Er trifft in seiner Phantasie nicht auf Gott, sondern auf die mütterliche/engelhafte Vermittlung Marias, die als die Mutter des Gottessohns die Hoffnung auf die Auferstehung in die Welt bringt.

Die einzige Frau, die engelsgleich auf das Haupt des Mannes hinabsinkt, ist aber nicht die Geliebte, sondern das Bild der Mutter als Heilige. Sie wacht wie ein Engel auf dem Grab des Säuglings über den Sohn. Wie solche asexuellen, körperlich tabuisierten Mutterbilder aus Andachtsbildern entstehen, führen die „erlösenden“ Schlußabschnitte des Romans vor²⁴⁷. An die Stelle der ehelichen Vision Swedenborgs, die für den Himmel auch die geschlechtliche Beziehung vorsieht, tritt das erlösende Andachtsbild, das die Frau im Namen der heiligen Jungfrau zum göttlichen Boten erhebt und zeichenhaft entstaltet. Hieraus könnte nun die Autorschaft Siebenkäs’ als imaginäre Reproduktion des erlösenden Mutterbildes hervorgehen. Aus dem „bis daß der Tod euch scheidet“, das Siebenkäs’ irdische Ehe löst, wird „bis daß der Tod euch endlich vereint“. Die gelösten Eheleiden entpuppen sich als Autorleiden.

²⁴⁷ Werner Zimmermann (ders., Jean Paul..., S. 216) spricht in Bezug auf die Schlußszene von einer Verschmelzungsphantasie, die letztendlich die Geborgenheit im Mutterleib reproduziert. Es handelt sich hier jedoch nicht um eine Symbiose, sondern um die Darstellung der Semiose. Der Text führt vor, wie der Verlust zeichenhaft überwunden und die Auferstehungshoffnung zeichenhaft, imaginär vom männlichen Autorsubjekt aufrechterhalten werden kann. Die Lösung liegt im Benennen und Verkennen der Frau. Diese Phantasie auf der Figurenebene benennt der ironische Schlußkommentar des Erzählers. Jenseits der Phantasie beendet nur der Tod das körperliche irdische Leiden, das wiederum in der Allmacht der Fiktion für beendet erklärt werden kann.

Daß das erzählende Autor-Ich dieser hoffnungsvollen Vision jedoch selbst nicht traut, zeigt zunächst der Schlußkommentar. Dem erlösenden Tableau wird ein weiteres Mal das Leiden eingeschrieben „und die Leiden unsers Freundes waren vorüber.“(H., 576) Mit dem imaginären Frauenbild, das in der Person Natalies Siebenkäs' Kopf besetzt, werden allein die seelischen Leiden als phantasievolle Abwendung vom Körpergrab beseitigt, während das Körperleiden, der Schmerz, erst mit dem Tod aufhört. Die Fiktion endet, während der Autor weiterschreiben muß.

Der Autor Jean Paul Friedr. Richter wird allerdings am Schluß doch noch bezahlt und so mit der Hure aus der „Vorrede“, die dem Kaufmann noch Geld schuldet, in die Ordnung der Zahlen überführt, vor der ihn zunächst die kunstvolle Fiktion der „Vorrede“ bewahren sollte. Am Ende des Romans steht in der ersten Auflage das „Intelligenzblatt“. Hierin dankt Jean Paul Friedr. Richter dem edlen Spender, der dem Autor den Unterhalt sichert: „so nimm hier meinen Dank für alle Zeichen deiner schönen Seele an.“(H., 443) Nur die hier erfolgende magische Umgestaltung des Lesepublikums in ein verständiges, männliches zahlungskräftiges Kunstpublikum schützt vor dem bedrohlichen literarischen Markt und macht aus der fälligen Hurengebühr, die der Autor für den Verkauf seines Geistes von dem Kauf- und Lesepublikum erhält, eine Lustprämie der Anerkennung.

Während in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* aus weißen Blumen mögliche Ehefrauen werden, ist Otilie in den *Wahlverwandtschaften* selbst schon ein symbolisches System, das unter der Maske der Person die realen und imaginären Beziehungen der Eheleute bestimmt.

3.2 Otilie: Das Kunststück der Ehe

Otilie/Hauptmann

Nachdem Charlottes Inszenierung in der Landschaftsgestaltung von Eduard als unzureichend empfunden worden ist und mit dem Hauptmann die Dreiergemeinschaft sich eine neue Ordnung im Wahlverwandtschaftengleichnis gegeben hat, komplettiert Otilie die Gesellschaft. Wie der Hauptmann ist sie schon vorher als erzählte Gestalt präsent. Während jedoch die Ankunft des Hauptmanns im 3. Kapitel lapidar mit der Feststellung: „Der Hauptmann kam“(HA, 258) behandelt wird und er sich durch die Worte eines „verständigen

Brief[es]“ in den Augen Charlottes auszeichnet, „Er hatte einen sehr verständigen Brief vorausgeschickt, der Charlotten völlig beruhigte.“(HA, 258), - der Inhalt bleibt jenseits des „Verständigen“ im Verborgenen - erfährt Ottilie am Ende des 3. Kapitels in den Briefen aus dem Pensionat eine Verklärung.

Die Vorsteherin tadelt Ottilie als zurückgebliebenes Kind, der Gehülfe erhebt im Vergleich mit der eigenen Person die anscheinend schwerfällige Auffassungsgabe Ottilies zur Tugend des Lehrers:

Ottilie ist fast unser einziger Zögling, über den ich mit unserer verehrten so Vorsteherin nicht einig werden kann [...] Solange ich sie unterrichte, sehe ich sie immer gleichen Schrittes gehen, langsam, langsam vorwärts, nie zurück [...] Soll ich mit einer allgemeinen Bemerkung schließen, so möchte ich sagen: sie lernt nicht als eine, die erzogen werden soll, sondern als eine, die erziehen will; nicht als Schülerin, sondern als künftige Lehrerin. Vielleicht kommt es Euer Gnaden sonderbar vor, daß ich selbst als Erzieher und Lehrer jemanden nicht mehr zu loben glaube, als wenn ich ihn für meinesgleichen erkläre.(HA, 264-265)

Gestaltet hier der Gehilfe Ottilie in seinem Sinne zum pädagogischen Vorbild, so schließt sein Brief im 5. Kapitel mit der Schilderung einer Gebärde: der sprachlosen/bildlichen Geste der unbedingten Ablehnung:

Noch eins, das ich vielleicht in der Folge vergessen könnte: ich habe nie gesehen, daß Ottilie etwas verlangt oder gar um etwas dringend gebeten hätte. Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den, der den Sinn davon gefaßt hat, unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte. Sehen Sie jemals diese Gebärde, gnädige Frau, wie es bei Ihrer Behandlung nicht wahrscheinlich ist, so gedenken Sie meiner und schonen Ottilien.(HA, 280)

Ottilies geheimnisvolle Gebärde beendet bezeichnenderweise den Brief. In der Erzählung erstarrt die Ablehnung zeichenhaft in der Figur²⁴⁸ der Bittenden. Wortlos und bildhaft ist der Übergang und letzte geschriebene Eindruck Ottilies, bevor sie im 6. Kapitel ankommt. Ebenso wie der Hauptmann aktiv „kam“, Charlotte durch Worte überzeugte und sich so gleich aktiv seinem Verwendungszweck entsprechend auszeichnete, erfüllt die Ankunft

²⁴⁸ Die Beziehung zum Zeichenkorpus empfindsamer Gebärden, wie sie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* eine bedeutende Rolle spielen, bildet, wie ich noch ausführen werde, einen bedeutenden Kontrast zu den stilisierten Gebärden Ottilies. Sie entlehnt ihren Zeichenvorrat einer ästhetischen Präfiguration des Heiligenbildes: der sakralen Darstellung der Betenden (vgl. William L. Lillyman, *Monasticism, Tableau vivant, and Romanticism...*, S.350). Erst die Konventionalisierung dieser Geste als natürliches Zeichen der Ablehnung, das im Romantext selbst aufgebaut und in der Wirkung auf verschiedene Figuren verifiziert wird, gibt dem erstarrten Tafelbild über den situativen Kontext hinaus eine individuelle Bedeutung. Was bleibt, ist das Unbehagen im Zeitalter individuellen natürlichen Ausdrucks, eine Pathosformel des Gebets in den Bereich anscheinend individueller Gestik der Ablehnung überführt zu wissen. Der Ausdruckswert eines Heiligenbildes und eine innere Einstellung sind in der fiktiven Romanfigur in Korrelation gesetzt.

des „lieben Kindes“, wie Otilie im Anschluß an die Worte der Vorsteherin, „So viel von diesem übrigens so schönen und lieben Kinde“(HA, 264), vom Erzähler des öfteren bezeichnet wird, die Erwartungen an ein passives, zurückhaltendes, letztlich bildhaft, gebärdensprachlich kommunizierendes Wesen:

Ein Wagen, der Ottilien brachte, war angefahren. Charlotte ging ihr entgegen; das liebe Kind eilte, sich ihr zu nähern, warf sich ihr zu Füßen und umfaßte ihre Kniee. 'Wozu die Demütigung!' sagte Charlotte, die einigermaßen verlegen war und sie aufheben wollte. 'Es ist so demütig nicht gemeint,' versetzte Otilie, die in ihrer vorigen Stellung blieb. 'Ich mag mich nur so gern jener Zeit erinnern, da ich noch nicht höher reichte als bis an Ihre Kniee und Ihrer Liebe schon so gewiß war.' Sie stand auf, und Charlotte umarmte sie herzlich.(HA, 281)

Otilie erleidet passiv im Gegensatz zum Hauptmann ihre Ankunft im Wagen: „Ein Wagen, der Ottilien brachte, war angefahren.“ Der gemessene Schritt Charlottes, „Charlotte ging ihr entgegen“, trifft zunächst als Kontrast auf das „eilende“ liebe Kind, das sich dann sogleich wieder, diesmal kniend, in eine Stellung des Betens und Flehens begibt. In dieser Stellung inszeniert nun Otilie bildhaft eine Beziehung zu Charlotte, in der sie sich ihr unterwirft. Gemessen an dem Anspruch Charlottes als Erzieherin(HA, 246) und vor allem Haushaltsvorstand, der in Otilie eine Haushaltshilfe sieht(HA, 277), umschreibt diese Geste präzise die Herrschaftsbeziehung und die bildhaft gestaltete Akzeptanz von Seiten Ottilies²⁴⁹: „'Wozu die Demütigung!' sagte Charlotte, die einigermaßen verlegen war und sie aufheben wollte.“

Das Tableau Charlotte/Otilie organisiert das, was das soziale Verhältnis von Mutter und Ziehtochter ausmacht. An Stelle liebevoller, empfindsamer Beziehung, auf die sie in ihrer Interpretation des Bildes eingehen wird, setzt Otilie in der inszenierten Geste die bedingungslose Unterwerfung, die der nicht leiblichen Tochter adäquat ist. Die intime Umarmung, „Sie stand auf, und Charlotte umarmte sie herzlich.“(HA, 281), geht aus einem bildhaft inszenierten Herrschaftsverhältnis hervor. In ihrer „unbewußten“ Einstellung²⁵⁰ zur Ziehtochter ertappt, nimmt sich Charlotte als Teil des Bildes wahr: „Wozu die Demütigung!

²⁴⁹ Peter Suhrkamp (Peter Suhrkamp, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Rösch (Hg.), Goethes Roman...,S.192-214), dessen Interpretation der *Wahlverwandtschaften* auch der Hinweis auf ihr komisches Potential zu verdanken ist, verweist auf ein verinnerlichtes Bedürfnis, das die Gebärde hervorbringt: „Es ist ihr ein inneres Bedürfnis, ein Naturbedürfnis, so wie Liebe ein Naturbedürfnis ist [...]“(S. 208). Sieht man von der idealistischen Konstruktion der menschlichen Natur ab und berücksichtigt man den sozialen Sachverhalt, den die Gebärde so „natürlich“ ausdrückt, so wird zur zweiten Natur, was im sozialen Diskurs zum Bedürfnis geworden ist. Jedoch erst mit der Inschrift „Mutterliebe“ erfährt das Herrschaftsverhältnis, das„wie die Liebe ein Naturbedürfnis ist“, eine zeitgemäße Inschrift.

²⁵⁰ Im Rahmen der verwandtschaftlichen Hierarchie weist Charlotte Otilie eine Stellung zu, die ihr im Haus der Tante und auf Grund ihrer finanziellen Stellung zukommt. Erst jenseits dieser gesellschaftlichen Konvention, der sich Charlotte im Gespräch mit den Männern bewußt ist, zielt anscheinend Charlotte, die jedoch Otilie gemessen entgegengieht, auf ein herzliches, intimes Verhältnis. Hier gelingt eine Parodie intimer Gleichberechtigung im Bild der verstörenden Unterwerfung. In einer paradoxen Wende gerät dieses von Otilie inszenierte Bild in der Interpretation Charlottes zur Karikatur von Charlottes Verwendungszweck für Otilie.

sagte Charlotte, die einigermaßen verlegen war und sie aufheben wollte.“(ebd.) Nicht eine Frage sondern ein Ausruf bezeichnet das Bild, das Charlotte sogleich aufzuheben versucht, indem sie Ottilie „aufheben wollte“, um so die gespiegelte Herrschaftsbeziehung als unangemessene Demütigung zu benennen. Charlotte schreckt vor der Rolle zurück, die ihr Ottilie in dem Tableau zuweist. Sie ist „einigermaßen verlegen“, d.h. das Maßvolle als Attribut ihrer Tätigkeit ist auch hier „einigermaßen“ an einen Ort versetzt, der, im ursprünglichen Sinn von „verlegen“, auf einen Ort verweist, wo etwas durch zu langes Liegen Schaden nimmt²⁵¹. So ist Charlotte paradoxer Weise im Rahmen des Tableaus am falschen Ort, „einigermaßen verlegen“, und jenseits verständiger Worte, die die Ankunft des Hauptmanns begleiten, durch das Bild beunruhigt. Erst als das beunruhigende Bild durch Ottilies Aussage zum Erinnerungsbild wird, findet ein Positionswechsel statt und wird der bildhafte Auftritt in der empfindsamen Geste der Umarmung aufgehoben:

‘Es ist so demütig nicht gemeint,’ versetzte Ottilie, die in ihrer vorigen Stellung blieb. ‘Ich mag mich nur so gern jener Zeit erinnern, da ich noch nicht höher reichte als bis an ihre Kniee und Ihrer Liebe schon so gewiß war.’ Sie stand auf, und Charlotte umarmte sie herzlich.(HA, 281)

Dabei versetzen Ottilies Worte, „versetzte Ottilie“, die Bildinschrift, während sie „in ihrer vorigen Stellung blieb“. Wo Charlotte etwas sagt, weil sie in Maßen verlegen ist und der Raum die falsche Stelle bezeichnet, findet Ottilie eine Antwort im intransitiven „versetzen“, obwohl sie auf der Darstellungsebene räumlich im Bild bleibt. Ihre Antwort überführt auf der Darstellungsebene die wörtliche räumliche Bedeutung des transitiven „versetzen“ in die übertragene Bedeutung des intransitiven „versetzen“ im Sinne von „antworten“. Wo im Bereich der Darstellung Ottilie nicht versetzt wird, übernimmt der bildliche Gebrauch von „versetzen“ die Umstrukturierung des Bildes. Die „versetzende“ Bildinschrift ersetzt die räumliche Auflösung des Bildes auf der Darstellungsebene. Ottilie erzählt die Geschichte einer vergangenen Liebe und versetzt mit ihren Worten die Protagonisten auch zeitlich zurück in die Vergangenheit, „und Ihrer Liebe schon so gewiß war“, die sie bemüht ist, im Bild dokumentarisch festzuhalten. Ottilies Erzählung der Mutterliebe und Charlottes Erzählung der Liebe produzieren auf der Ebene der Frauenfiguren bildhafte Präsentationen, wobei Ottilie als Teil des Bildes erscheint, Charlotte aber hinter dem Bild verschwindet und in Ottilies Bild verschwinden möchte, bevor sie in der Inschrift Ottilies einen repräsentativen Platz darin erhält.

²⁵¹ Etymologisches Wörterbuch des Deutschen..., S. 1505, Lemma: „verlegen“: „Part.adj. ‘befangen, beschämt, verwirrt, unsicher’ (18.Jh.), ahd. firlegan schwerfällig, träge, ehebrecherisch’, mhd. verlegen ‘durch zu langes Liegen, durch Nichtstun, durch Tändelei in Trägheit versunken, verdorben‘“.

Kindliche und eheliche Intimität haben verschiedene Repräsentationsformen für die Frauenfiguren. Wo Charlotte im Rahmen am falschen Ort ist, versetzt Otilie am rechten Ort die Zeit im festgehaltenen Erinnerungsbild. Gleichzeitig erhält das erklärte/versetzte Erinnerungsbild durch die Inschrift vergangener Mutterliebe eine Appellstruktur, die aus der Gewißheit der Vergangenheit die Zuversicht für den status quo der erzählten Gegenwart nimmt. In der Otilie hier schon eigenen Dialektik von Knien und Auferstehen, steht Otilie auf, zerstört das erzählte Erinnerungsbild und gibt Charlotte im Kontext erzählter Mutterliebe die Möglichkeit, dem Appell folgend „herzlich“ zu handeln²⁵²: „und Charlotte umarmte sie herzlich.“(HA, 281)

Ganz anders ergeht es dem „lieben“ Kind unter den Blicken der Männer: „Sie ward den Männern vorgestellt und gleich mit besonderer Achtung als Gast behandelt. Schönheit ist überall ein gar willkommener Gast.“(ebd.) Zu dem „lieben“ Kind, das auf Charlotte zueilt, und zu dem sich Otilie als von der Mutter geliebtes Kind verkennend selbst stilisiert, kommt gemäß des Programms der Vorsteherin, die Otilie als „übrigens so schöne[s] und liebe[s] Kinde“(HA, 264), unter den Blicken der Männer und der chiasmatischen Umkehrung der Reihenfolge die Schönheit hinzu, die auf der Darstellungsebene aus der besonderen Achtung für den Gast das Allgemeine der Schönheit als überall willkommener Gast macht. Otilie versetzt hier nichts mit Worten: „Sie schien aufmerksam auf das Gespräch, ohne daß sie daran teilgenommen hätte“(HA, 281), sondern „ward [...] vorgestellt“. Räumlich wird sie passiv vor die Männer gestellt. In der Vorstellung²⁵³ wird sie gleich mit „besonderer Achtung“ behandelt. Im verallgemeinernden Kommentar, der gemäß der Figur des Symbols, das nach Goethe im Besonderen das Allgemeine repräsentiert²⁵⁴, in die

²⁵² Sowohl Liebe in der Ehe als auch Mutterliebe zum Kind sind hier aus Sicht der Frauenfiguren imaginäre Ereignisse, deren vergangene Geschichten zu erzählen sind. Liebe erweist sich als Diskurs, der in Worten Herrschaftsverhältnisse ausblendet. Solange die Frauen zu den Imaginationen passende Liebesgeschichten erzählen, versetzen Worte das Gegenwärtige und ersetzen die Inschriften der Erinnerungsbilder das Gegenwärtige im Vergangenen. Während jedoch Charlotte sich als Teil des Bildes wahrnimmt, im erzählten Liebesappell die Mutterrolle als Inschrift und Verdrängung des präsentierten Herrschaftsverhältnisses annimmt und herzlich gemäß der Liebesgeschichte handelt, nimmt Eduard Charlotte vermittelt über den Dritten, den Hauptmann, an Stelle des Dritten als personifizierten Mangel im Landschaftsbild wahr, ohne darin einen Teil des gemeinsamen, von Charlotte erzählten Liebesromans zu erkennen. Die gradlinigen Geschichten von Ehefrau und „Tochter“ als Versatzstücke bürgerlicher, intimer Familientradition lassen in den *Wahlverwandtschaften* die Liebe von Eduard und Otilie so bedeutungsschwanger werden. Ohne den auf der „Oberflächenschicht“ des Romans immer wieder aktivierten Zwang zum aufgeklärten Familienglück in der Kleinfamilie, das zudem erst im Nachhinein von Charlotte als Leben mit Eduard projiziert wird, bei dem andere nur stören, erweist sich der alchimistische „Gegendiskurs“ als bedeutungslos. Geschlechtsspezifisch werden die imaginären Liebesdiskurse auf der Ebene der Frauenfiguren nicht gebrochen. Als Ehefrau und Mutter bleibt Charlotte personifizierter Mangel.

²⁵³ In der Begrüßungsszene erregt Otilie verlegene Vorstellungen bei Charlotte, indem sie in der „vorigen Stellung“ bleibt und nicht auf Charlottes Wunsch aufsteht. Diese verlegenen Vorstellungen des Bildes werden erst in der Inschrift des lieben Kindes aufgelöst.

²⁵⁴ „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“(Goethe, HA, Bd.12 Maximen und Reflexionen, S. 471) Da es sich bei dem Text um etwas Totes handelt, kann die Offenbarung als Bild im Wort nur beschworen wer-

Vorstellung der „besonderen Achtung“ das Allgemeine der Schönheit hineinlegt, geht die Achtung als Produkt der Wirkung der Schönheit hervor: „Schönheit ist **überall** ein willkommener Gast“ (Hervorhebung von mir). Die Vorstellung, die Ottilie gibt, das Bild, das sich Männer von ihr machen, bedarf im Gegensatz zur erklärenden Beschreibung der selbstinszenierten Gebärde für Charlotte keiner Beschreibung auf der Figurenebene, sondern nur der Verallgemeinerung in der sentenzenhaften Aussage des fiktiven Erzählers. Ottilies Auftritt ist scheinhaft: „Sie schien aufmerksam auf das Gespräch“ und stumm „ohne daß sie daran teilgenommen hätte.“ (HA, 281)

Nur Eduard kann der scheinhaften, stummen, symbolischen Vorstellung allgemeiner Schönheit nicht folgen. Für ihn wird das ästhetische Zeichen, zu dem Ottilie unter den Blicken der Männer wird, zum sprechenden, wunderbaren Zeichen:

Den andern Morgen sagte Eduard zu Charlotten: ‘Es ist ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen.’ ‘Unterhaltend?’ versetzte Charlotte mit Lächeln; ‘sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan.’ ‘So?’ erwiderte Eduard, indem er sich zu besinnen schien, ‘das wäre doch wunderbar!’ (HA, 281)

Über das Allgemeine der Schönheit gibt Ottilie Eduard zusätzlich noch den Mehrwert des Wunderbaren als Teil seiner Vorstellungen, die Unterhaltung jenseits der Konversation finden.

Ottilie weiß nicht nur in der Ordnung des männlichen Blicks zu bestehen, sondern realisiert auch Charlottes Vorsehung als Haushaltsdame: „Charlotte gab dem neuen Ankömmling nur wenige Winke, wie es mit dem Hausgeschäfte zu halten sei. Ottilie hatte schnell die ganze Ordnung eingesehen, ja, was noch mehr ist, empfunden.“ (HA, 282) Ottilie nimmt im Sinne perfekter Verinnerlichung die häusliche Rolle der Frau an. Sie empfindet etwas, was sie zuvor in Bezug auf Charlotte bildhaft dargestellt hat. Wo Ottilie passiv Bild für die Männer ist, steht ihr Handeln im Zeichen des veräußerten demütigen Bildes, das sie in Bezug auf Charlotte nachempfindet. Aus dem Bild der Haushälterin geht in der erinnernden Bildinschrift die geliebte Tochter hervor, die im Bereich männlicher Vorstellung besondere Achtung findet und auf der Ebene des fiktiven Erzählers in das symbolisch Allgemeine der Schönheit überführt wird.

Charlotte hofft zusätzlich zur angemahnten herzlichen Mutterrolle, „dereinst an ihr eine zuverlässige Freundin zu finden“ (HA, 282), nachdem sie schon „eine liebe Gesellschafterin“ (ebd.) ist. Den Männern hingegen ist das „Haushaltswunder“,

den. Auf die Beschwörung von Ottilies Schönheit verweist Benjamin: „Beschworen nämlich wird stets nur ein Schein, in Ottilien die lebendige Schönheit, welche stark, geheimnisvoll und ungeläutert als ‘Stoff’ in gewaltigstem Sinne sich aufdrängte.“ (Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften..., S. 179)

daß wir es nur mit dem rechten Namen nennen, ein wahrer Augentrost. Denn wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesicht wohl tut, ja sogar einige Heilkraft an diesem edlen Sinn ausübt, so wirkt die menschliche Schönheit noch mit weit größerer Gewalt auf den äußern und innern Sinn. Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung.(HA, 283)

Ottillie wird hier beim „rechten Namen“ benannt. Der Augentrost als Heilpflanze verweist auf die Heilige Odilie. Gemäß der Legende der Heiligen Odilie²⁵⁵, die blind geboren nach der Taufe sehend wird, um dann selbst Blinde zu heilen, figuriert Ottillie in der Tradition ihres Namens. Sie heilt und domestiziert im Ausgleich von „äußerm und innerm Sinn“ die blinde Männerwelt. Allerdings bedarf es der bereits wahrnehmenden Welt, die durch die Schönheit Ottillies nicht geblendet, sondern geheilt wird. Der Aspekt der wundertätigen Heiligen wird säkularisiert und im Vergleich in den Bereich alchimistisch/medizinischer Heilwirkung²⁵⁶ gerückt. Es ist eine keusche Schönheit, die von Ottillie ausgeht und durch die sie im Tableau der Heilkraft dem Smaragd zugeordnet wird. Was die Männerwelt bestrahlt, nicht blendet und mit der Welt versöhnt, ist ein weiteres Mal in der Sentenz in das Allgemeine der Schönheit entrückt. Bevor es jedoch hierzu kommt, wird Ottillie zunächst angezogen:

Das Nächste, was die Frauen beschäftigte, war der Anzug. Charlotte verlangte von Ottillien, sie solle in Kleidern reicher und mehr ausgesucht erscheinen. Sogleich schnitt das gute, tätige Kind die ihr früher geschenkten Stoffe selbst zu und wußte sie sich mit geringer Beihülfe anderer schnell und höchst zierlich anzupassen. Die neuen, modischen Gewänder erhöhten ihre Gestalt; denn indem das Angenehme einer Person sich auch über ihre Hülle verbreitet, so glaubt man sie immer wieder von neuem und anmutiger zu sehen, wenn sie ihre Eigenschaften einer neuen Umgebung mitteilt.(HA, 283)

Die neuen modischen Gewänder haben im Gegensatz zur Körperbetontheit des Rokoko antike Gewänder zu Vorbildern²⁵⁷. An der fiktiven Figur Ottillies wird das Verhältnis von

²⁵⁵ Vgl. ausführlich zur Hl. Odilie und Ottillie die Anmerkungen Wiethölters in der Frankfurter Ausgabe, S.1020 Anm. zu 282,20.

²⁵⁶ „Smaragd, astrologisch dem Planeten Venus zugeordnet. Antik ist die Vorstellung, daß der S. von kühler Natur sei und seinen Träger keusch mache. Im christlichen MA ist der Edelstein Symbol der Jungfräulichkeit und - wegen seiner grünen Farbe - Hoffnung.“ (Lurker, Wörterbuch der Symbolik..., S.684) Ein weiterer Effekt dieser Heilwirkung ist die Fetischisierung Ottillies, die die Eigenschaften des Heilsteins in der Metapher übertragen bekommt. Ottillie heilt als Fetisch eine blinde Männerwelt. Die Erläuterung der Legende sowie die alchimistische Herleitung der Position Ottillies faßt diesen komplexen, rhetorischen Textvorgang, der aus der fiktiven Figur den Fetisch erst macht, zu kurz. Erst die Annahme des verborgenen Sinns, den es zu entschlüsseln gilt, verrätstelt die metaphorische Verdichtung, aus der Ottillie als Fetisch der Männerwelt hervorgeht. Eine vermeintliche Intertextualität blockiert dabei eine Neuordnung im Verweisraum des Textes, aus der mit Hilfe von Alchimie und Legenden ein Zeichensystem „Ottillie“ produziert wird, das zum Fetisch der blinden Männerwelt erkoren ist. Sie bedroht nicht, sondern verheißt Potenz. Die Funktion von Literatur ist in diesem Fall nicht die Überführung und Rettung von Geheimwissen aus einer vorwissenschaftlichen Zeit, sondern die Neuordnung dieses Wissens auf der ästhetischen Ebene des Geschlechterkampfes.

²⁵⁷ Vgl. Lucianes Darstellung im Tableau vivant nach Terborch: „und die Taille, von der bei den modernen antikisierenden Bekleidungen der Frauenzimmer wenig sichtbar wird“ (HA, 394).

„angenehmem Wesen“ der Person und ihrer Hülle ausgebreitet. Im Gegensatz zum höfischen Verführungsspiel zielt diese Repräsentation der weiblichen Gestalt auf das wesentliche Verhältnis von Inhalt und Form. Das Gewand eliminiert den erotischen Reiz und transformiert die Figur Otilie in der rhetorischen Figur der Personifikation zum allgemeinen Beispiel des Angenehmen der Anmut in der Hülle. Was nun das „gute tätige Kind“ unschuldig ihrer Hülle zufügt, erhebt ihre Gestalt. Das „dadurch“ korreliert anaphorisch im Pronominaladverb das Verhältnis von Person und Hülle mit männlicher Wahrnehmung und den allgemeinen Ausführungen zur Schönheit. Otilie personifiziert als besondere Form eine allgemeine Wahrheit, die auf der Figurenebene allerdings nur dem männlichen Blick über den Augentrost sichtbar ist.

Repräsentiert Otilie in der rhetorischen Wahrnehmung Charlottes das prodesse und für die Männerwelt das delectare, so übersteigt die Sentenz, die zum Besonderen das Allgemeine sucht, diese Wahrnehmung auf der Figurenebene hinsichtlich des Symbolischen: „Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung“ (HA, 283). Wo „dadurch ward sie“ den Absatz einleitet und sich das Personalpronomen auf Otilie bezieht, endet die Sentenz mit „sie“, das nun die „menschliche Schönheit“ meint, aber auch die figurenhafte Konfiguration des ersten Personalpronomens in der Wiederholung aufgreift und erweitert. Menschliche Schönheit, präsent in der Figur Otilies, funktioniert als Teil ästhetischer Wahrnehmung, die wie ein Kunstwerk im klassischen Sinn, in der zerrissenen Welt männlicher Wahrnehmung die Übereinstimmung vermittelt. Die Figur des Erzählens, die das Symbol schafft, ist eine Tautologie, die Otilie zur Figur des Angenehmen in der Hülle macht, die eine magische Wirkung hat, woraus dann das Allgemeine des sentenzhaften Kommentars hervorgeht. Das, wofür Otilie steht, steht als Allgemeines auch für ihre Wirkung.

Mit Otilie wird in das Gleichnis der *Wahlverwandtschaften* ein komplexes Zeichensystem eingeführt, das auf verschiedenen Erzähl-ebenen des Textes geschlechtsspezifisch bewertet wird. Otilie ist ambivalent und erfüllt so in der Gleichung der *Wahlverwandtschaften*, wie Hilis Miller ausführt²⁵⁸, eine Nullstelle. Im Eingangstableau vermittelt sie bildlich den rhetorischen Anspruch des prodesse für Charlotte, während das Angenehme der Hülle das delectare für die Männerwelt bietet. Wo sie im allgemeinen Kommentar in der Figur des Symbols aus dem Besonderen der Achtung zum Allgemeinen der Schönheit wird, bedeutet sie jedoch für die Ehepartner verschiedene Konzepte. Charlotte wird in der

²⁵⁸ Miller, A „buchstäbliches“ Reading ..., S.19.

Inschrift des Ankunftstableaus auf die Rolle der liebenden Mutter festgelegt. Eduard findet in der reinen sprachlosen Präsenz das Wunderbare und ersetzt die mangelhafte Präsentation der Ehefrau durch die Vollkommene des Wunders. Das Verhältnis von Inschrift und Tableau, das nicht aufgelöst wird, sondern in Worten „versetzt“ wird, ersetzt das Unbewußte, im Bild Ottilies gegebene Herrschaftsverhältnis, das zu Mutterliebe umgeschrieben wird und von nun an Charlotte als Ehefrau und liebende Mutter bestimmt. Im Wunderbaren, das sich für Charlotte unverständlich jenseits der sprachlichen Ordnung in Ottilies „Vorstellung“ manifestiert, repräsentiert Ottilie bildlich für Eduard eine Ordnung jenseits der ehelichen Ordnung des Mangels. Als symbolisches Zeichen, das sich als tautologisch leer erweist, bestimmt Ottilie geschlechtsspezifisch Ehefrauen zu liebenden Müttern²⁵⁹ und ergänzt die erzählte Liebe in der Ehe für den Mann zum uneinholbaren Zeichenvorrat des Wunderbaren. Als Bild steht sie für das Unbewußte von Herrschaft und Mangel in der ehelichen Konstruktion, das sich allein einer inhaltlichen und figuralen Konstruktion als Symbol im tautologischen Diskurs auf der Darstellungsebene verdankt. Hierin liegt der fundamentale zeichentheoretische Unterschied zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Wo in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die präsenzte Frauenfigur auf der Figurenebene beseitigt werden muß, ist Ottilie, darin Charlotte verwandt, hinter einer erschriebenen bildlichen Präsenz verschwunden, die einzig sprechend Charlotte bestimmt. Lenette kehrt als Ehefrau dort wieder, wo die begehrte Autorschaft Siebenkäs' Sexualität und Besitzordnung im intimen Liebesideal überwinden will; Ottilie organisiert als symbolischer Körper das von Charlotte Verdrängte zur Mutterliebe und für Eduard den in der Person Charlottes erscheinenden Mangel zum Wunderbaren der Einbildungskraft. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* wird die Impotenz des Helden in der Potenz des Autors verlacht; in den *Wahlverwandtschaften* macht Ottilie Eduard wieder potent.

Der doppelte Ehebruch

In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ist die Personenkonstellation „Ehemann und Ehefrau im Ehebett“ ein Problembereich, der einzig den Held zu Träumen anregt. In den *Wahlverwandtschaften* führt im 11. Kapitel des ersten Teils die dargestellte legitime, sexuelle, eheliche Beziehung aufgrund reger Phantasietätigkeit der Ehepartner beim körperli-

²⁵⁹ Friedrich A. Kittler, Ottilie Hauptmann; in: ders. *Dichter-Mutter-Kind...*, S.119-148, hier S. 128 beachtet diese bildliche Funktion Ottilies nicht, wenn er sie der idealen Mutter zuordnet. Der Text reflektiert in der Konstruktion von Bild und Inschrift auf dieses Verhältnis. Das besondere an Ottilie ist aber, daß sie nicht leibliche Tochter ist, so daß sie eine neue Form in die Familie jenseits der Generationenfolge einführt. Sie bindet als freier Signifikant Charlotte über die

chen Akt zu einem „Monsterkind“, in dessen Zügen sich die eigentlich begehrten Liebespartner spiegeln. Der Schlaf der Vernunft gebiert hier im wahrsten Sinne der Fiktion ein Monster, in dem sich die Vorstellungen der Eheleute materialisieren.

Bevor es zu dieser folgenschweren ehelichen Vereinigung kommt, bekommen die Eheleute im 10. Kapitel Besuch von alten Bekannten aus Hofzeiten, dem Grafen und der Baronesse. Die örtliche Situierung - Schloß auf dem Land vs Hof- konstituiert das Eindringen einer verdrängten, verlassenen Welt²⁶⁰: „Eduard begleitete den Grafen auf sein Zimmer und ließ sich recht gern durchs Gespräch verführen, noch eine Zeitlang bei ihm zu bleiben“(HA, 317). Ebenso wie im 1. Kapitel die erinnerte Liebe von Hofzeiten her gedacht wird, geht das Thema der Verführung, in deren Kontext die Liebe am Hof moralisch verwerflich wird, am Eingang des 11. Kapitel der weiteren Handlung voran. Es ist dabei eine Verführung durch Worte, die allerdings nicht wie in der „Vorrede“ zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* den Liebesakt sublimiert, sondern ein weiteres Mal auf der Figurenebene die Erinnerung an vergangene höfische Liebesabenteuer wachruft²⁶¹:

Der Graf verlor sich in vorigen Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte. 'Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.'(HA, 317)

Der Kenner entwickelt mit „viel Feuer“ Charlottes Schönheit. Der galante Liebesdienst des Hofmanns erfährt eine bildhafte Versinnlichung, die zwischen ihn und die begehrte Person die symbolische Verehrung des Schuhs setzt und damit im Fetisch die Unantastbarkeit der Person wahrt. Aus der Dauer des Zuhörens, „eine Zeitlang“, und der Position des Erzählers, der sich an die Zeit „verlor“, geht die Erinnerung vergangener höfischer Liebe hervor: „'Erinnerst du dich,' fuhr der Graf fort, 'welch Abenteuer ich dir recht freundschaftlich und uneigennützig bestehen helfen, [...]“(HA, 317).

Ganz im Sinne der symbolischen Ehrbezeugung handelt es sich in den Geschichten der Liebe um Abenteuer, die ein keusches Liebesideal vermitteln: „da mir denn, indessen ihr

Liebe, die sie gegenüber der leiblichen Tochter nicht zeigt. Damit ist Otilie nicht nur ideale Mutter, sondern auch ideale Tochter, die Frauen zu Müttern macht, indem sie spricht.

²⁶⁰ Der Topos der verdorbenen Stadt, die dem natürlichen Leben auf dem Land gegenübergestellt wird, ist seit der Antike bekannt und wird in der Aufklärung mit Akzentuierung auf die künstliche Welt des dekadenten Hofes vs die natürliche wahre Idylle des ländlichen, einfachen Lebens politisch wiederbelebt. Hier entwickelt sich die Konstellation zu einer Parodie, da der Mann im Kontext des höfischen Liebesspiels zu seiner Ehefrau kommt.

²⁶¹ Die Kunst der Verführung als höfisches Spiel wird in der Aufklärungsliteratur zur Verstellung des Gefühls wie auch das Beispiel Rosa von Meyern zeigt. Eduard, der durch Worte verführt wird, rutscht hier in die Position der gefährdeten Tochter, die der Verführungskunst der Worte ausgeliefert wird.

euch mit Blicken und Worten sehr gut unterhieltet, ein höchst unerfreuliches Los zuteil ward.“(HA, 318) Jenseits dieser Erzählung des Grafen findet die Geschichte in der Erzählung Eduards ihre Fortsetzung: „'Ich habe mich noch gestern,' versetzte Eduard, 'als Sie sich anmelden ließen, mit meiner Frau an die Geschichte erinnert, besonders an unsern Rückzug. Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden.[...]'“(HA, 318) Die Leichtigkeit von Liebe und Spiel spiegelt sich im komischen Ausgang der Erzählung wider. Die Verirrung findet nicht im Gemach der Geliebten statt, wo die Etikette bewahrt scheint, sondern beim Rückzug in den geheimen Gängen des Schlosses.

Wo es im Abenteuerroman²⁶² und Ritterepos Abenteuer zu bestehen gilt, um die Angebetete zu erreichen, verlagert Eduard als Genreparodie das Abenteuer an das Ende der Geschichte in das komische Erlebnis des Rückzugs. Der Held wird für das geprüft, was er erhalten hat. Der Schlag der Glocke zur Mitternacht beendet das Erzählen: „'Ich hatte große Lust zu stolpern,' sagte der Graf, 'damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben!' In diesem Augenblick schlug die Schloßglocke zwölf“(HA, 318). Wo die Männer sich eine Zeitlang an die Zeit verloren haben, steht als Abschluß der „Augenblick“. In dem Moment, in dem der Graf eine karnevalistische Auferstehung als Spaß mit Untergebenen ersinnt, beendet der Schlag der Glocke schicksalsschwanger die Geschichte, und die erzählte Handlung tritt in den Bannkreis der Mitternacht²⁶³.

Während Eduard ganz im Zeichen des passiven „Verführtseins“ steht, bittet der Graf liebesbewußt Eduard um Führung:

²⁶² Vgl. Michail Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt/M., 1989; S.9ff.

²⁶³ Das Motiv der zwölf schlagenden Turmuhr verweist auf die gothic novel und den Beginn der Auferstehung der Toten als Gespenster. Auch das Motiv der Geheimgangtreppe ist fester Bestandteil dieses Genres. Sehr interessant ist jedoch die Verbindung von Eduard, der verführt wird, und dem Augenblick, in dem aus der Geschichte ein neues gemeinsames Liebesabenteuer hervorgeht. „Gespenst“ ist wortgeschichtlich auf ahd. „gispensti“ zurückzuführen, was „Anlockung, Verführung, Eingebung“ (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen..., Lemma: „Gespenst“, S. 440) bedeutet. Mit dem Schlag zur Mitternacht kommt so Eduard in der erzählten Zeit im Augenblick dort an, wo er durch die Geschichte als auf der Figurenebene erzählte Vergangenheit schon eine Zeitlang als Verführter verweilt. Die komische Auferstehung wird im Augenblick auf der Darstellungsebene beendet. Indem Eduard die komische Geschichte der Verirrung umschreibt, kommt er mit der Verlockung Ottiliens zu dem, was er damals bei Charlotte im Rahmen der Etikette nicht erreichen konnte und woraus eine komische Geschichte der Verirrung wird. Am Ende des doppelten Ehebruchs steht jedoch nicht das Abenteuer, das die Verirrung komisch bricht, sondern der Ernst erreichter Liebesmüh, die zur verinnerlichten, psychologischen Verirrung wird. Vgl. Wolf Kittler, *Goethes Wahlverwandtschaften...*: „Es ist die Geisterstunde und in der Tat geschieht eine Auferstehung, freilich nicht in dem Sinne, in dem das Wort sonst im Roman erscheint. Auferstehung ist hier anders, aber durchaus auch buchstäblich gemeint. Der Zwölfuhrschlag bezeichnet das Erwachen des Begehrens. Der Graf hat ein Rendezvous mit der Baronesse. [...] Eduards Begehren, buchstäblich den Worten eines anderen gehorchend, wird zum Abglanz eines anderen Begehrens, es ist das Begehren des Despoten. [...] Das Begehren des Despoten meint die Körper.“ (S.238) Kittler beachtet in seiner Argumentation nicht, daß der Geschichte der Sarmaten zunächst noch die Geschichte von Eduards Liebesabenteuer folgt. Eduard wird durch Worte verführt, die das Begehren des Körpers ermöglichen, der dann als erniedrigter Frauenkörper in der Scham der Liebe der reinen verehrten Ottilie dargeboten wird. Völlig zuzustimmen ist Kittler wiederum, wenn er anschließend darauf ver-

‘Es ist hoch Mitternacht,’ sagte der Graf lächelnd, ‘und eben gerechte Zeit. Ich muß Sie, lieber Baron, um eine Gefälligkeit bitten: führen Sie mich heute, wie ich Sie damals führte; ich habe der Baronesse das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen.[...]’(HA, 318)

Ein weiteres Mal kommt es in den *Wahlverwandtschaften* zur Wiederholung erinnelter und erzählter Liebesgeschichten. Der Graf, der auf die Verabredung die Konvention setzt, die das erinnerte höfische Liebesspiel regelgerecht im Gewand natürlicher Intimität fortsetzt, „Wir haben uns den ganzen Tag nicht allein gesprochen, wir haben uns solange nicht gesehen, und nichts ist natürlicher, als daß man sich nach einer vertraulichen Stunde sehnt [...] die Baronesse erwartet mich.“(HA, 318-319), wird von Eduard auf den rechten Weg gebracht: „Die Sache ist übrigens leicht,’ versetzte Eduard, und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte.“(HA, 319) Eduard hingegen bleibt im dunklen Raum zurück: „oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer Tapetentür rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduard in dem dunklen Raum zurückließ.“(HA, 319) Der dunkle Raum, die Camera obscura, die in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* das Schlafzimmer ist, liegt in den *Wahlverwandtschaften* vor dem Schlafzimmer: „Eine andre Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. Er hörte reden und horchte.“(ebd.) Es wiederholt sich die Figur der Verführung durch Worte, diesmal allerdings durch die Erzählung einer gerade ablaufenden Tätigkeit Otilies: „Charlotte sprach zu ihrem Kammermädchen: ‘Ist Otilie schon zu Bette?’ - ‘Nein,’ versetzte jene, ‘sie sitzt noch unten und schreibt.’“(HA, 319)

Der dunkle Raum rahmt die Vorstellung Eduards von Otilie: „Durch die Finsternis ganz in sich selbst, geengt sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein.“(HA, 319) Vor dem Schlafzimmer der Ehefrau versetzt die dunkle Kammer Eduard in eine andere Welt und produziert Träume²⁶⁴: „Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschoß, wo sie wohnte. Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor [...]“(HA, 319). Wo der Graf und Edu-

weist, daß „die Lust der Körper und die Wünsche der Seelen“ auseinander fallen und daß so „jenes Kind gezeugt“ wird, „das nicht seinen leiblichen Eltern, sondern deren Phantasien gleicht.“(S. 239)

²⁶⁴ Es ist es sehr einsichtig, warum Jean Paul so erbost über den Ehebruch in der Phantasie war (Vgl. Härtl (Hg.), „Die Wahlverwandtschaften“ ..., Nr. 352, S.151, Jean Paul an Ludwig v. Knebel: „ob mir gleich auch das ideale Ehebrechen darin nicht gefällt. Reelles wäre viel sittlicher.“). Es ist eine Parodie seiner Ehekamer, die Träume produziert und so körperlichen Kontakt der Eheleute verhindert. Hier ermöglicht gerade die Phantasie den keuschen Tabubruch und erfüllt die Liebesgeschichte Eduard/Charlotte jenseits intimer Vertraulichkeit im Zeichen der Phantasie. Symbolisch betrachtet rückt der Körper der Ehefrau in Hinblick auf die begehrte Otilie in die Position des zu küssenden Schuhs. In

ard sich räumlich in der Geschichte ihres Liebesabenteuers verirren und dadurch die Geschichte einen komischen Ausgang hat, gelangt Eduard im Roman über die Verwechslung²⁶⁵ in seiner Seele an die Tür seiner Frau. So wird aus Komik Ernst. Eduard trifft zunächst jedoch an Charlottes Tür auf Hindernisse: „er suchte die Tür aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht.“(ebd.) Sie ist in Gedanken an den Hauptmann versunken:

Sie ging in dem größeren Nebenzimmer lebhaft auf und ab. Sie wiederholte sich aber - und abermals, was sie seit jenem unerwarteten Vorschlag des Grafen oft genug bei sich um und um gewendet hatte. Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. Er füllte noch das Haus, er belebte noch die Spaziergänge, und er sollte fort, das alles sollte leer werden! Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegt, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen durch die Zeit gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es braucht, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein. (HA, 319-320)

Charlotte erzählt sich nicht eine erinnerte Geschichte, sondern antizipiert in der imaginären Gegenwart des Hauptmanns seine zukünftige mögliche Abwesenheit. Ihre Leidensgeschichte beseitigt im Gegensatz zur Liebesgeschichte, die auf die Vergangenheit gerichtet ist, die Präsenz des Liebesobjektes in der Zukunft. Sie erfährt die negative Kraft der Einbildung, die das Begehrte im Zugriff auf die Zukunft als immer schon Verlorenes erklärt. Erzählte Geschichten der Vergangenheit führen bei den Männern zur Tat, die Frau hingegen, die ihr Schicksal von vornherein als unmögliche Geschichte beklagt, setzt Zeichen im Affekt und als sentimentale Figur der unkontrolliert Weinenden: „Da war denn zuletzt die Zuflucht zu den Tränen um so willkommener, als sie bei ihr selten stattfand. Sie warf sich auf den Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz.“(HA, 320)

Während sich Charlotte unter dem Zwang des vorgestellten Abwesenden verliert, begehrt Eduard unter dem Zwang seiner Vorstellungsbilder Einlaß bei Charlotte: „Eduard seinerseits konnte von der Tür nicht weg; er pochte nochmals, und zum drittenmal etwas stärker, so daß Charlotte durch die Nachtstille es ganz deutlich vernahm und erschreckt auf- fuhr.“(HA, 320) Wo sich Eduard die schönsten Ottilienbilder malt, kombiniert die Innenschau Charlottes Schrecken und Furcht mit dem Wunsch²⁶⁶: „Der erste Gedanke war, es

beiden Fällen findet jedoch eine Wandlung von der die Außenansicht ordnenden Perspektive der Camera obscura zu einer Laterna magica der Innenperspektive statt.

²⁶⁵ Der Kontext, in dem Eduard verführt wird, überschneidet sich schon hier mit der phantasievollen Verwechslung, die Verführung und Verführt-sein in der Beschreibung der körperlichen Liebe der Eheleute völlig verdrängt und aufhebt.

²⁶⁶ Das Gewünschte erzeugt bei Charlotte geschlechtsspezifisch Furcht, wo Eduard das Abenteuer sucht. Charlotte steht, ganz im Sinne Begemanns (Christian Begemann, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, Frankfurt/M., 1987, S.241) im Zeichen bürgerlicher Selbstkontrolle.: „Die ‘zweite Natur’ ist zwar ‘rationalisiert’ - jedenfalls im Idealfall -, mit der ersten aber verbindet sie, daß sie wie ein Bedürfnis, ja wie ein Trieb empfunden wird. Die bürgerliche Selbstkontrolle basiert so auf irrationalen Wirkungsprinzipien.“ Am Beispiel von Emilia Galottis Schlußsätzen führt Begemann die irrationale Funktionsweise der zweiten Natur aus. Nicht die disziplinierte Sexualität wird als natürliches

könnte, es müsse der Hauptmann sein; der zweite, das sei unmöglich. Sie hielt es für Täuschung, aber sie hatte es gehört, sie wünschte, sie fürchtete es gehört zu haben“(ebd.) Auf dem Weg ins Schlafzimmer vollzieht Charlotte den Weg der Aufklärung, der aus dem Wunsch gesellschaftlich legitime Erkenntnisgegenstände macht: „Sie ging ins Schlafzimmer [...] Sie schalt sich über ihre Furcht : ‘Wie leicht kann die Gräfin etwas bedürfen!’ sagte sie [...]“(ebd.). In Eduards leises „Ich bins“, das auf Charlottes Nachfrage antwortet, erfährt die Gestalt des Hauptmanns zur Gespensterstunde eine Auferstehung: „Ist jemand da?’ Eine leise Stimme antwortete: ‘Ich bins.’ - ‘Wer?’ entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Tür. Etwas lauter klang es ihr entgegen: ‘Eduard!’ Sie öffnete, und ihr Gemahl stand vor ihr“(HA, 320) Die Frucht der Erkenntnis ist auch hier, wie schon in der Geschichte von Adam und Eva, für die Frau die „nackte“ Tatsache ihres Ehemanns.

Die Phantasie, durch die das Verbotene in Form des Hauptmanns hinter der Tür steht, wird im Namen „Eduard“ zu ihrem Ehemann, der vor ihr steht. Wo sich im Aufklärungsroman die Tugend der treuen Gattin zu bewähren hätte, setzt Goethe den Ehemann. Der Lohn der Angst ist ironisch im Bild des Erlaubten gebrochen. Eduard leitet, entfernt von Ottilienbildern, die galante Verführung der spröden Ehefrau ein. Durch die Worte des Grafen verführt und in den Kontext alter Hofgeschichten versetzt, ist Eduard ganz im Element des höfischen Liebesspiels, während Charlotte im Kontext bürgerlicher Tugendvorstellungen, die ihr auf Darstellungsebene explizit zugeschrieben werden, keusch ihre Reize verhüllt:

‘Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen.’ [...] Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen. Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, daß er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt.(HA, 321)

Von „Natur mäßig“ trifft Charlotte als Allegorie bürgerlicher Tugend, die aus dem Versteckspiel der Liebhaberinnen natürlich zurückhaltende Scheu macht, auf den Liebhaber. Beim Anblick des Mannes spielt sie die Rolle weiter, die ihr auch beim Liebhaber, dem Hauptmann, zustünde. Das eheliche Liebesspiel gerät vor dem Höhepunkt im Ehebett in eine

Bedürfnis erkannt, sondern die Furcht vor dem „jungen Blut“ wird als Gefahr für das internalisierte Tugendideal erkannt und wirkt dem „natürlichen“ Tugendtrieb beängstigend entgegen (ebd. S.242f).

diskursive Schieflage, indem die vorgebliche Scheu vor dem Erlaubten zur Scheu vor dem Verbotenen aber Erwünschten wird: „Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg; denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. Aber das, was Eduarden hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an.“(HA, 321)

In einer paradoxen Figur behauptet sich die Tugend der Frau gegenüber dem eigenen Mann, der dadurch außerhalb des bürgerlichen Eherechts zum Verführer wird: „Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen [...] er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.“(HA, 321) An dem Ort, wo bürgerliches Tugendideal und höfische Verführungskunst in der Ehe eine parodistische Hochzeit²⁶⁷ eingehen, erhebt sich dann aus „der Lampendämmerung“ das nachaufklärerische Liebesideal als uneinholbares, romantisches Phantasiegewebe, das einen Mangel bezeichnet und die eheliche Figur neu begründet:

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innere Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen: Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.(HA, 321)

In der rechtlichen Ordnung der Ehe, die den Geschlechtsakt auf die Produktion von Nachkommen festlegt²⁶⁸, „behauptete“²⁶⁹ hier „die Einbildungskraft ihre Rechte“. Die Ordnung von Ehe und Verführung ist in die Ordnung der Verwechslung beim ehelichen Geschlechtsakt überführt. Körper und Seele vereinigen sich unter der Ordnung des Rechts der Einbildungskraft zum „Wirklichen“, das reizend und wonnevoll die Liebenden erfreut. Das wonnevolle Verweben ist nur unter der Herrschaft von erinnerten Bildern möglich, die die Ehepartner, worauf Friedrich A. Kittler in Bezug auf diese Szene hinweist²⁷⁰, als Subjekte bestimmt.

Der Bruch des „Wirklichen“ erfolgt mit dem Eindringen des Gegenwärtigen, das zuvor noch im Kontext des „Wirklichen“ mit dem „Abwesenden“ verwoben war: „Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider

²⁶⁷ Auch an dieser Stellen ist das parodistische Element der *Wahlverwandtschaften* gegenüber des vermeintlich „tragischen“ Potentials hervorzuheben. Mit Nachdruck verweist hierauf zu Recht, wenn hierbei auch eher rein formale Gesichtspunkte berücksichtigt werden, Gabrielle Bersier, Goethes Rätselparodie der Romantik... .

²⁶⁸ Vgl. hierzu die Definition Kants in „Die Metaphysik der Sitten“: „Die Verbindung zweier Personen verschiedenen Geschlechts zum lebenswierigen wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften.“ (Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten, in: ders., Werke, Akademie Ausgabe, München, 1968, Bd. VI, S. 277)

²⁶⁹ „Behaupten“ ist aus der Rechtssprache herzuleiten und wird seit dem 17. Jahrhundert im Sinne von „erklären, seine Meinung sagen“ (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen...; Lemma: „behaupten“, S.113) gebraucht. Im rechtlichen Kontext der Ehe wird somit in Zusammenhang mit „sein Recht behaupten“ „behaupten“ zu seinem sprachlichen Ursprung zurückgeführt.

keinen Teil daran nahm.“(HA, 321) Was sich zuvor noch wonnevoll auf der Darstellungsebene unter Kontrolle des erinnerten Abwesenden verwoben hatte, wird im Kontext einer sentenzhaften Alltagsweisheit in die „Gegenwart“ überführt. In Konkurrenz mit der Ordnung der „Einbildungskraft“ um das „Wirkliche“ lässt sich in der Modalkonstruktion das „Gegenwärtige“ sein „Recht“ gegenüber dem aktiven „behaupten“ nicht „rauben“. Wo das erinnerte Abwesende ausfällt, wird das „Wirkliche“ am Wesentlichen des „Herzens“ geprüft, und die Konversation bekommt den Anschein des inhaltslosen, seelenlosen Geredes, das aber wiederum jenseits des Diktats des Herzen und der empfindsamen Ordnung sich „frei“ entfalten kann. Einbildungskraft als innere Ordnung verschafft beidseitigen Genuß, der wiederum von den Zwängen empfindsamer Gefühlsprüfung befreit.

Das Gegenwärtige markiert den sinnlichen, attraktiven Körper, den kein Abwesendes mehr kontrolliert. Das Wonnevolle erstrahlt aber dem Mann im Schein der Sonne als Verbrechen²⁷¹: „Aber als Eduard des andern Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.“(HA, 321) Die Sonne als Emblem der Aufklärung²⁷² „schien ihm“ und bestrahlt das „Wirkliche“ in einem anderen Licht, im Licht des „Gegenwärtigen“. Die Fakten „psychologischer“ Personengestaltung sind Allegorien des „Wirklichen“ unter der Herrschaft entweder der Einbildungskraft oder des Gegenwärtigen, die Licht und Schatten von Bewußtseinszuständen markieren. Einen kleinen Verweis auf die Ambivalenz von Gegenwärtigem und Einbildungskraft gibt das „seltsam genug“. Eduards Abwesenheit ist auf der Darstellungsebene Faktum und nur ernsthaft seltsam für Leser und Ehefrau im „natürlichen“ Diskurs, der Herz und Liebe vereint und vermeintlich das Gegenwärtige beherrscht. Nur in dieser Ordnung, die dem Mann als Verbrechen erscheint, findet sich die Ehefrau „seltsam genug“ allein, „als sie“ im nachhinein „erwacht“. Gleichzeitig fehlt ihr aber auch als ambivalentes Pendant dieses „seltsam genug“ das in der Nacht noch genossene Gegenwärtige ihres Mannes. Das Licht „beleuchtet“ das Verbrechen, und aus dem stolzen Liebhaber und Verführer wird der gewissenhafte Bürger, der sich von der Stätte seiner Tat stiehlt, während sich Charlotte entweder als tugendhafte Ehefrau „seltsam genug“ allein

²⁷⁰ Friedrich A. Kittler; Otilie Hauptmann..., S.119.

²⁷¹ Das behauptete Recht der Einbildungskraft wird im übertragenen Sinne im Gerichtsverfahren vom Gegenwärtigen des Raubes bezichtigt und erscheint im Licht der Sonne dem Zeugen und Angeklagten als Verbrechen. Auf diese Weise wird das vermeintliche Recht der Einbildungskraft jenseits seiner wonnevollen Momente juristisch dekonstruiert.

²⁷² Gonthier-Louis Fink, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Rösch (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften..., S. 438-483; hier S.451, Anm.14, verweist auf das Paradoxon als Grundlage moralischer Erzählungen im 18. Jahrhundert, das auch die moralische Frage des doppelten Ehebruchs aufwirft. Gegenüber der Argumentation des moralischen Diskurses erscheint Eduard jedoch blitzartig das Verbrechen. Die Erkenntnis ist unbegründet und intuitiv.

findet oder sich als Frau, die ihren Mann zum Liebhaber gemacht hat, was seltsam genug ist, allein findet.

Was als höfisches Verwirrspiel anfängt und zum phantasievollen Liebesspiel wird, endet als Verbrechen. Am Ende schleicht sich der Liebhaber davon, der seine Frau zur Hure gemacht hat²⁷³ und weiterhin die Heilige anbetet. Charlotte hingegen erwacht am nächsten Morgen verwirrt über den verschwundenen Gatten; wie sich aber später herausstellen wird erwacht sie auch ganz in der Ordnung der ehelichen, intimen Gemeinschaft im Glück der Mutterschaft. Die Frucht dieser Nacht steht so einerseits im Zeichen der Phantasiegeschichte des „Wirklichen“, andererseits im Zeichen der bürgerlichen Moral als im nachhinein erinnerten Gegenwärtigen²⁷⁴.

Der „doppelte Ehebruch durch Phantasie“²⁷⁵ kontaminiert verschiedene literarische Diskurse. Fixpunkt ist die eigentlich spröde Charlotte, die paradoxerweise Liebhaberin genannt wird. Zu der wird sie unter Herrschaft des Gegenwärtigen nach Vorarbeit der Einbildungskraft. Sie bringt als solche im höfischen Verwirrspiel, der Maskerade, die leibliche Lust beim männlichen Verführer hervor, der im nachhinein zum bürgerlichen Helden²⁷⁶ schrumpft, dem Gewissensqualen entstehen, da er das Ideal verrät. Die Frau hingegen vermisst als Stereotyp der Ehefrau den Ehemann. Dazwischen liegt jedoch das Reich des „Wirklichen“ als ein wonnevolles Mögliches im Gegenwärtigen.

Wo bei Jean Paul die Camera obscura aus dem Unmöglichen des Ehebetts zur Laterna magica wird und den Ort des Mangels verläßt, ist in den *Wahlverwandtschaften* das im „Wirklichen“ Mögliche die Lampendämmerung, das Halbdunkel. Es ist der Ort, an dem Abwesendes und Gegenwärtiges im „Wirklichen“ verwoben werden und dem „Gegenwärtigen“ den Mangel einschreiben, wenn es im nachhinein sein „Recht“ behauptet. Der Mangel bezeichnet eine Identität, die durch Bilder des Abwesenden gebildet wird. So erfüllt sich das symbolische Potential Otilies im abwesenden, verratenen Ideal und in

²⁷³ Im Licht des Tages ist für Eduard der Körper der Frau zum symbolischen Tauschgegenstand geworden, der die Ehrbezeugung zu Otilie vermittelt. Charlotte ist in der Geschichte der „barbarischen“ Sarmaten an die Stelle des Schuhs gerückt. Vgl. zu diesem Dilemma bürgerlicher Identität auch Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held*, Frankfurt/M., 1973 insbds. die Interpretation von Goethes Gedicht „Der Bräutigam“, S. 51ff.

²⁷⁴ Wie Luciane steht das Kind Otto für das maßlose Vermischen, die Karikatur, und wird der Romanlogik folgend beseitigt. Vgl. hierzu Wiethölter; *Legenden...*, S.27 und S. 50.

²⁷⁵ So bezeichnet Friedrich Heinrich Jacobi in einem Brief an Köppen diese Szene: „Desto ärgerlicher und ekelhafter wird der doppelte Ehebruch durch Phantasie, der den Knoten des Stücks ausmacht. Dieses Göthesche Werk ist durch und durch materialistisch oder, wie Schelling sich ausdrückt, rein physiologisch. Was mich vollends empört, ist die scheinbare Verwandlung am Ende der Fleischlichkeit in Geistlichkeit, man dürfte sagen: die Himmelfahrt der bösen Lust.“ (Härtl (Hg.), *„Die Wahlverwandtschaften“...*, Nr. 305; S. 113)

²⁷⁶ Es wird nicht wie in Dantes Beatrice das platonische Liebesideal verraten, das den Liebhaber im körperlichen Genuß einer anderen als unwürdig und geistig ungebildet gegenüber der geliebten Beatrice ausweist, sondern der Ehemann wird in der Eheordnung der bürgerlichen Familie, wie Schreiber ausführte, zum Perversen: „Unter dem liebenden Ehe-

der zu erwartenden Mutterschaft bei Charlotte. Jenseits dieser Zeichenlogik, die die Figuren bestimmt, herrscht jedoch subversiv ein im „Wirklichen“ Mögliches, das zwar der Lampendämmerung bedarf, aber erst im nachhinein im Gegenwärtigen zum rechtlich möglichen Verrat für Eduard wird.

Vorher

Die liebevolle Sehnsucht, die Phantasiebilder vor den Abgründen lustvoller Körperlichkeit entstehen läßt, hat im 7. Kapitel ein Vorspiel: „Indem nun Charlotte mit dem Hauptmann eine gemeinsame Beschäftigung fand, so war die Folge, daß sich Eduard mehr zu Ottilien gesellte.“(HA, 289) Beschäftigung und Tätigkeit verbinden auf der einen Seite im funktionalen „mit“ Charlotte und den Hauptmann; Eduard gesellt sich in der lokalen Präposition „zu“ Ottilie. Die Geselligkeit erfährt eine nähere Definition: „Für sie sprach ohnehin seit einiger Zeit eine stille, freundliche Neigung in seinem Herzen.“(HA, 289) Während die anderen arbeiten, spricht Eduards Herz für Ottilie Worte empfindsamer, „freundlicher“, stiller „Neigung“. Diesem empfindsamen, geneigten Helden tritt eine „Gegen jedermann [...] dienstfertig[e] und zuvorkommend[e]“(ebd.) Ottilie gegenüber. Das Allgemeine ihres Auftretens verdichtet sich im Erzählerkommentar zum Besonderen des Eindrucks, den sie auf Eduard macht: „daß sie es gegen ihn am meisten sei, das wollte seiner Selbstliebe scheinen.“(ebd.) Der Kommentar stellt die Wahrnehmung Eduards in Frage, um dann über die doppelte Verneinung den Kommentar in Frage zu stellen:

Nun war keine Frage: was für Speisen und wie er sie liebte, hatte sie schon genau bemerkt; [...] Besonders war sie sorgfältig, alle Zugluft abzuwehren, gegen die er eine übertriebene Empfindlichkeit zeigte und deshalb mit seiner Frau, der es nicht luftig genug sein konnte, manchmal in Widerspruch geriet. [...] Was er wünschte, suchte sie zu befördern, was ihn ungeduldig machen konnte zu verhüten, dergestalt daß sie in kurzem wie ein freundlicher Schutzgeist ihm unentbehrlich ward [...](HA, 289).

Ottilie erscheint als Supplement von Eduards Wünschen: nicht ‘in persona’, sondern gemäß Eduards freundlicher Neigung in der Gestalt „dergestalt“, des freundlichen „Schutzgeistes“. In der Dienstfertigkeit, in der sich Ottilie vor den anderen neigt²⁷⁷, erwirbt sie sich die Neigung des empfindsamen Herzens Eduards. Im Gegensatz zur diensteifrigen Lenette, die sich keineswegs die Neigung ihres Herren erwirbt, da sie Forderungen stellt, ist Ottilie hilfreiches Supplement männlicher Wünsche. Im zweiten Absatz findet sich

mann verbirgt sich der Perverse (angedeutet in der Tatnacht Eduard-Charlotte)“ (Jens Schreiber, *Die Zeichen der Liebe...*, S.276-307; hier; S.299).

²⁷⁷ Die Gebärde des Kniefalls vor Charlotte ist auch eine Neigung, die das Herrschaftsverhältnis ausdrückt, sogleich aber Charlotte sowohl wörtlich als auch übertragend geneigt machen soll.

eine erweiterte Erklärung der Neigung Otilies: „Eduard hatte bei zunehmenden Jahren immer etwas Kindliches behalten, das der Jugend Otiliens besonders zusagte.“(HA, 289) Eduard hat „bei zunehmenden Jahren“ - also auf dem Weg zum „Baron im besten Mannesalter“, als der er in den Text eingeführt wird - etwas behalten, das der Jugend Otilies zusagt. Es ist dies keineswegs das Jugendliche, sondern das Kindliche²⁷⁸, das der Jugend zum Probierfeld wird. Der „reiche Baron im besten Mannesalter“ tritt so der Jugend Otilies als geschlechtsneutral entgegen²⁷⁹. Ständen zunächst regressiv männliche Kindlichkeit, das bewahrte Gut, und Otilies „fürsorgliche“ Jugend in einem komplementären Verhältnis, das Frauen zu mütterlichen Schutzgeistern macht, rekonstruiert Otilie im folgenden Erinnerungsbilder, die im Gegensatz zu einem mütterlichen Erziehungsprogramm stehen. Während Eduard bewahrt, erinnert Otilie:

Sie erinnerten sich gern früherer Zeiten, wo sie einander gesehen; es stiegen diese Erinnerungen bis in die ersten Epochen der Neigung Eduards zu Charlotten. Otilie

²⁷⁸ Vgl. zur Konstruktion der Kindheit im 18. Jahrhundert: Philippe Ariés, *Geschichte der Kindheit*, München, 1978; zum Verhältnis von Roman und Kindheit vgl. Stephan K. Schindler, *Das Subjekt als Kind...*

²⁷⁹ Kittlers Verweis auf die Ideal Mutter Otilie (Friedrich A. Kittler, *Otilie Hauptmann...*) findet in der Konstruktion der Beziehung Eduard/Otilie eine Rechtfertigung. Im Exerzierfeld des Hauses fehlt nur noch die Aufzucht der Kinder: „Selbstredend gibt es keine zugleich ideale und empirische Mutter. Aber eben darum erscheint Otilie den Männern und Lesern, um diesem Phantasma Stoff und Futter zu geben. Sie ist erotische Funktion unter Bedingungen einer Kultur, die ihre biologische Reproduktion disziplinierend ausbeutet und Frauen deshalb nur in der Dichotomie von Mutter und Hysterica statuiert. Dem unmöglichen und verheißenen Zusammenfall von Charlotte und Otilie, empirischer und idealer Mutter, begehrter Frau und geliebter Jungfrau jagt Eduard nach, wenn er mit Charlotte schlafend von Otilie träumt.“(S.127-128) Jens Schreiber, auf den sich Kittler bezieht, führt dazu folgendes aus: „Man verzeichnet das 18. und 19. Jahrhundert. Medizinische, psychiatrische und pädagogische Bürokraten entdecken nach der Suche auf der Wahrheit des Sexuellen perverse, hysterische und masturbierende Körper, die, eingesperrt und registriert, nur eins vertragen: daß es keine sexuellen Beziehungen gibt. In dieser Ohnmacht eines Wissens angesichts eines Lochs der Wahrheit, schlafen Männer nicht mehr mit Frauen, sondern schläft einer ein im Gedanken an eine andere. Eduard in den Wahlverwandtschaften, Herz, Gedanke und vergessener Körper.“(Jens Schreiber, *Die Zeichen der Liebe...*, S. 277) Schreiber führt im folgenden weiter aus: „So folgt die Separation Charlotte-Otilie im erotischen Regelkreis anaklitischer Männer der von Liebhaber (später Hure) und heiliger Mutter, also von Begehren und Liebe. Geweckt durch beschwörende Worte eines vergangenen Anderen zweigt in einer Nacht der Verwechslung das Begehren und der Leib Eduards ab von seiner Liebe, um sich zu verirren und einen Zeugen zu zeugen.“(ebd. S.288) Wiethölter kritisiert eine solche Lesart, indem sie auf den Text als Produkt vieler Texte verweist: „So hätte die Auslegung der *Wahlverwandtschaften* unter dem Titel einer Apotheose der Schriftlichkeit und eines vergeblich zur Sprache drängenden Begehrens durchaus überzeugende Gründe, wäre sie nicht der Buchstäblichkeit ihres eigenen Ansatzes erlegen und hätte sie nicht überlesen, was der Text in eigener Sache zu sagen hat: daß er seinerseits nur eine Legende, die Lese-Frucht nicht bloß einer, sondern vieler Lektüren und der Lektüre vieler Texte ist“ (Wiethölter, *Legenden...*, S.7). Mit Recht weist Wiethölter darauf hin, daß der Text des Begehrens, der die Frau zur Heiligen und Hure um 1800 macht, selbst Teil intertextueller Verweiszusammenhänge wird, die die *Wahlverwandtschaften* lesbar machen. Dennoch ist die Kritik unbegründet, da sie verschiedene Ebenen der literarischen Produktion betrifft. Wo in der Diskursanalyse Literatur um 1800 als ästhetisches Medium der Schrift bestimmt wird, wird sogleich die Frage nach der Situierung des Mediums Literatur im größeren Zusammenhang der bürgerlichen Gesellschaft gestellt. Die Ästhetik als Ideologie schafft sich im vermeintlich Schönen der Literatur die unheimliche Rückkehr eines im wissenschaftlichen Diskurs Verdrängten. Wiethölter, man mag zu dieser Setzung stehen wie man will, nimmt auf einer anderen Ebene, der des Textes, eine Setzung vor, die nach seiner gesellschaftlichen Relevanz im ideologischen Diskurs nicht mehr fragt, sondern das Kunstwerk als ewig gleichen Erkenntnisgegenstand einer Literaturwissenschaft setzt. Ihre Theorie des Lesers als Autor befaßt sich somit nicht mit dem Diskurs „Literatur“, sondern mit dem Text als Gegenstand des Diskurses der Literaturwissenschaft unter dem a priori der Intertextualität. Sie unterschlägt dabei das entscheidende Moment, in dem die Literatur in der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts aus einer Wirkungspoetik mit regelpoetischem Kanon einen Gegenstand der philosophischen Erkenntnis macht. Das Zitat der anderen Texte wird nicht mehr angegeben, sondern Teil des Autorkonzepts. In der Fiktion wird das Begehren formal diskursiviert.

wollte sich der beiden noch als des schönsten Hofpaares erinnern; und wenn Eduard ihr ein solches Gedächtnis aus ganz früher Jugend absprach, so behauptete sie doch, besonders einen Fall noch vollkommen gegenwärtig zu haben, wie sie sich einmal bei seinem Hereintreten in Charlottens Schoß versteckt, nicht aus Furcht, sondern aus kindischer Überraschung. Sie hätte dazusetzen können: weil er so lebhaften Eindruck auf sie gemacht, weil er ihr gar so wohl gefallen.(HA, 290)

Das wiederholte „erinnern“ führt am Ende des Absatzes zum mutmaßlichen Kommentar des Erzählers, der einen „lebhaften Eindruck“ vermutet. Erinnerungsarbeit, die hier erzählt wird, führt im Gegensatz zur Geschichte der erzählten Liebe zum Eindruck. Die Erinnerungsbilder brauchen keine Erklärung, sondern sind als Wirkung, die die Figur bewußt rekonstruiert, vorhanden, während der Konjunktiv des Erzählkommentars das Begehren als erinnerten Eindruck den Bildern einschreibt. Charlotte weiß um die formalen Bedingungen, aus denen Liebesgeschichten als geliebte Erinnerung hervorgehen; der Erzähler hingegen weiß um die Macht und die Magie der Bilder, die als rekonstruierte Erinnerung die Figur bestimmen.

Neben der redundanten Form des Erinnerns, die vom Erzähler kommentiert wird, werden diese Erinnerungsbilder aber auch von Eduard zensiert. Otilie nähert sich in ihnen dem Zustand an, den ihre „Jugend“ noch keusch bewundert: „und wenn Eduard ihr ein solches Gedächtnis aus ganz früher Jugend absprach, so behauptete sie doch, besonders einen Fall noch vollkommen gegenwärtig zu haben“(HA, 290). Ebenso wie später die Einbildungskraft über das „Wirkliche“ ihr Recht behaupten wird, behauptet hier Otilie etwas „gegenwärtig zu haben“ und zwar: „wie sie sich einmal bei seinem Hereintreten in Charlottens Schoß versteckt, nicht aus Furcht, sondern aus kindischer Überraschung.“(ebd.) Aus „ganz früher Jugend“ wird „kindische Überraschung“. Otilie gleicht sich im Alter Eduard an, indem sie aus der Position des Schoßes der Ziehmutter²⁸⁰ die Furcht gegen kindische Überraschung eintauscht. Was Otilie als lineare Geschichte konstruiert, die Eduard zu weit geht, gibt im Zeichen der Kindheit dem störenden Liebhaber, der auch gleichzeitig in Bezug auf Charlotte Ersatzvater ist, im nachhinein einen überraschenden Effekt. Aus dem störenden Liebhaber/Vater wird das Objekt des kindlichen Begehrens. Das Unbewußte des Eindrucks beruht auf einer ambivalenten Konstruktion, in der aus Furcht Über-

²⁸⁰ Gegenüber Eduard findet eine Aufwärtsbewegung vom Knien zum Ruhen im Mutterschoß statt. Otilie erfüllt sich in der gegenwärtigen Erinnerung die Inschrift, die sie ihrem Knien vor Charlotte gibt und verbindet damit gleichzeitig einen Ausgleich zwischen Mutter und Vater in der Position des Kindes, dem ein lebhafter Eindruck erlaubt hätte sein können.

raschung wird. Der begehrte, mütterliche „Schutzgeist“, begehrt wiederum den Ersatzvater im Schoß der Ziehmutter²⁸¹.

Otilies Erinnerungsarbeit entfaltet auf ihrem Weg zur fiktiven Mutter, die später wie die Jungfrau Maria unbefleckt zu ihrem Kind kommen wird, eine kindliche Konfliktlage, der mit männlichem Machtwort der Platz der Tochter im Schoß der Mutter abgesprochen wird. Auf dieser ambivalenten Situation, die aus Furcht Überraschung macht, gründet die Liebe zu Eduard. Jenseits der Bedrohung durch den störenden Liebhaber, die in der Erzählung umgeschrieben wird, wird im Bilderverbot Eduards eine Festschreibung vorgenommen, die Otilie die Rekonstruktion des persönlich begehrenden Blicks jenseits der Rolle des Schutzgeistes raubt und sie somit ihrer Erzählung beraubt. Was Eduard Otilie abspricht, ergänzt der Kommentar des Erzählers. Otilie ist als Hybride konstruiert, die einerseits aus der Gegenwart ihrer Jugend, deren Zukunft Sexualität in der diensteifrigen Mutter verneint, begehrende Kinderbilder der Vergangenheit als legitimen überraschten Blick, der die Furcht bannt, hervorholt. Unschuldig ist die Erinnerung nur solange, wie das Begehrende hinter kindischer Überraschung verschwindet, die wiederum das Kindische in Eduard zum gleichwertigen Spielgefährten der Jugend macht.

Widmen sich die folgenden Absätze der ausführlichen Schilderung der nachlassenden Geschäfte der Männer²⁸², d.h. ihrer Untätigkeit, so erfahren wir leider nicht, worin die wachsende Tätigkeit der Frauen besteht²⁸³:

Indem so die Männer einigermaßen in ihrer Geschäftigkeit nachließen, wuchs vielmehr die Tätigkeit der Frauen. Überhaupt nimmt die gewöhnliche Lebensweise einer Familie, die aus den gegebenen Personen und aus den notwendigen Umständen

²⁸¹ Werner Schwan, Goethes „Wahlverwandtschaften“..., psychologisiert Otilie, indem er von ihr schreibt, daß sie mit Eduard eine frühkindliche Vaterbeziehung nachholt (S. 126). Das gewünschte intime Verhältnis rekonstruiert eine frühkindliche Vaterbeziehung als eine mögliche Geschichte, die die Liebe Otilies zu Eduard erklärt und oberflächlich legitimiert. Susanne Konrad, Goethes „Wahlverwandtschaften“ und das Dilemma des Logozentrismus, Heidelberg, 1995 deutet die Szene als idealisierte Beziehung zwischen Erwachsenen (Charlotte/Hauptmann) und Kindern (Otilie/Eduard). Dem ist wie ausgeführt nur teilweise zuzustimmen, da in Bezug auf Otilie und Eduard sich die Beziehung im Vater/Mutterkontext verdoppelt. Erst nachdem Eduard Otilies Erinnerungsarbeit zensiert hat, kommt es eindeutig zu dieser Polarisierung.

²⁸² „Da zeigte sich denn, daß der Hauptmann vergessen hatte, seine chronometrische Sekundenuhr aufzuziehen, das erstemal seit vielen Jahren; und sie schienen, wo nicht zu empfinden, doch zu ahnen, daß die Zeit anfangs, ihnen gleichgültig zu werden.“ (HA, 290) Die Zeitlosigkeit ist fester Bestandteil Arkadiens und der Idylle, jedoch ist die stehengebliebene Uhr zugleich Todeszeichen.

²⁸³ Ich habe bereits auf Goldsmiths *Landprediger von Wakefield* verwiesen, worin die von der Arbeit kommenden Männer (Vater und Sohn) auf die hinter den Hausgeräten verschwundene Arbeit der Frauen (Mutter und Tochter) treffen (vgl. Anm. 135 dieser Arbeit). Die Szenerie der *Wahlverwandtschaft* ist eine Parodie auf diese Konstellation, indem der Nichttätigkeit/Geschäftigkeit im Text ein Raum eingeräumt wird, der der verschwundenen Tätigkeit der Frauen quantitativ an Worten überlegen ist, ohne daß die Tätigkeit der Frauen als Arbeit eine Spezifizierung erhält. Zusätzlich bedeutsam ist die Verschiebung Eduards in den Bereich des Kindes, so daß er neben dem Hauptmann die Rolle des Sohns einnehmen kann, wie Otilie die erwünschte Rolle der Tochter neben Charlotte einnehmen will. Wo im *Landprediger von Wakefield* jeder sein Bestes tut, herrscht im Schloß das Ungleichgewicht von Quantität und Qualität. Auf jeden Fall lernen wir neben dem vielen Geheimwissen im Text, daß männliche Nichtarbeit um 1800 erwähnenswerter war als weibliche Arbeit.

entspringt, auch wohl eine außerordentliche Neigung, eine werdende Leidenschaft in sich wie ein Gefäß auf, und es kann eine ziemliche Zeit vergehen, ehe dieses neue Ingrediens eine merkliche Gärung verursacht und schäumend über den Rand schwillt.(HA, 290)

Nur inhaltlich, nicht jedoch formal, entsteht in der Darstellung ein Gleichgewicht, das in der allgemeinen Erläuterung zur Lebensweisheit wird und „die gewöhnliche Lebensweise der Familie“ als inhaltliche Bedeutung hervorbringt, die dieses vermeintliche Gleichgewicht beschreibt. Der Familienbegriff wird dabei doppelt begründet. Zunächst auf der Basis der Personenkonstellation, „aus den gegebenen Personen“, die in den beiden ersten Absätzen Konzepte für ein beschäftigtes Ehepaar, Charlotte/Hauptmann (Vater/Mutter), und „arbeitslose“ Kinder und Jugendliche mit Tendenz zum Kind, Eduard/Otilie (Kinder), enthalten, und den „notwendigen Umständen“, die männliche Nichtarbeit mit weiblicher Tätigkeit verbinden. Die beschworene „gewöhnliche Lebensweise einer Familie“ konterkariert in der Tätigkeit der Frauen den Wirtschaftsverbund „Haus“, da dieser von den Eltern Charlotte/Hauptmann zu leisten wäre.

In einem solcher Art entfunktionalisierten Wirtschaftsverbund „Familie“ bleibt für die angeblich ausgeglichene „gewöhnliche Lebensweise“ im Gefäß nur das „Ingrediens“ der Neigung, der Intimität im kleinfamiliären Familienmodell, das sich allein auf der Achse der Neigung Eduards „zu“ Otilie bildet, da die funktionale Verbindung Charlotte „mit“ Hauptmann auf den Wirtschaftsverbund verweist. Die erinnerte und produzierte familiäre Begehrensstruktur steht für den Begriff der Familie, der als „Gefäß“ hier erst eine Neigung und werdende Leidenschaft in sich aufnimmt. So wird in der „gewöhnlichen Ordnung“ der Familie das Ausgleichende zum „außerordentlichen“.

Während in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* Lenette im Rahmen vorintimer Familiarität ihrem Ehemann gehörig einheizt, schürt hier eine „außerordentliche Neigung“, eine „werdende Leidenschaft“ das Feuer im Rahmen „gewöhnlicher Lebensweise“. Die gewöhnliche Lebensweise gründet sich auf der zuvor dargestellten Familienordnung, die die geschäftige Erwachsenenwelt, erinnerte Kindheit, erinnertes kindliches Begehren und ersehnte Mutterrolle kombiniert. Das „Gefäß“ und das „Ingrediens“ sind Metaphern der alchimistischen/chemischen Versuchsanordnung²⁸⁴. Diese beschreiben in der Metaphorik der Gärung den Prozeß des Übergangs vom Aggregatzustand der ordentlichen Neigung

²⁸⁴ Wiethölter unterstreicht diesen Bezug in ihrem Textkommentar zu den *Wahlverwandtschaften*, Frankfurter Ausgabe, S.1031. In dieser Herleitung des Textes auf der Basis eines alchimistisch/ chemischen Prätextes verwischen sich jedoch genauso wie in Bezug auf Otilie als Augentrost, der mit einem Smaragd verglichen wird, die Spuren der textuellen Konstruktion des Vergleiches. Das zuvor dargestellte Familienbild wird im alchimistischen Metaphernfeld verdichtet. So erhält die zuvor dargestellte soziale Ordnung etwas zwangsläufiges, geheimnisvolles, während sich alchimistisches Wissen im Bereich sozialen Wissens wiederfindet.

zur außerordentlichen Leidenschaft im „Gefäß“ der Familie, die sich auf Intimität gründet. Während die Ehe auflösbar erscheint, bindet diese als erinnerte und verinnerlichte und im 7. Kapitel erzählerisch begründete Familie auf ewig.

Die zufällige Struktur²⁸⁵ erhält der Roman durch einen Diskurswechsel, der im folgenden Absatz aus der Familie wieder „unsere Freunde“ macht: „Bei unsern Freunden waren die entstehenden wechselseitigen Neigungen von der angenehmsten Wirkung.“(HA, 290-291) Entwickelt sich um das Zentrum Familie eine Beziehung der Herrschaft zwischen liebevollen Eltern und Kindern, müßigen Männern und dienenden Frauen, impliziert der Begriff „Freundschaft“ eine gleichwertige Beziehung²⁸⁶. Während im kataphorischen Verweis aus der Familie die Gärung hervorgeht, wechselt im Gegenwärtigen der dargestellten Welt das Familiengebäude zum Hort der Freundschaftsidyllik: „Die Gemüter öffneten sich, und ein allgemeines Wohlwollen entsprang aus dem besonderen. Jeder Teil fühlte sich glücklich und gönnte dem andern sein Glück“(HA, 291). Hier wird das Besondere der Freundschaft zum Allgemeinen des Wohlwollens in der „gewöhnlichen Lebensweise der Familie“, deren ambivalente Struktur bereits auf das Außerordentliche der Leidenschaft verweist. Die Grundstruktur von Vater/Kind und Kind/Schutzgeist allerdings setzt sich bei den Erkundungsgängen von Eduard und Ottilie fort. Auf ihren Wegen, die, wie Buschendorf ausführt, Ottilie und Eduard in das Reich des wilden Pan als literarischen Topos einführen²⁸⁷, durchstreifen beide die Gegend:

Allein der wenig betretene Pfad verlor sich bald, und sie fanden sich im dichten Gebüsch zwischen moosigem Gestein verirrt, doch nicht lange; denn das Rauschen der Räder verkündigte ihnen sogleich die Nähe des gesuchten Ortes. Auf eine Klippe vorwärts tretend, sahen sie das alte, schwarze, wunderliche Holzgebäude im Grunde vor sich, von steilen Felsen sowie von hohen Bäumen umschattet. Sie entschlossen sich kurz und gut, über Moos und Felstrümmer hinabzusteigen, Eduard voran; und wenn er nun in die Höhe sah und Ottilie leicht schreitend, ohne Furcht und Ängstlichkeit, im schönsten Gleichgewicht von Stein zu Stein ihm folgte, glaubte er ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte.(HA, 291)

Aus der Gestalt des „Schutzgeistes“ wird ein himmlisches Wesen. Ottilie ist in ihren anmutigen Bewegungen „leicht schreitend“ im Reich des wilden Pan über das interessierte Betrachten in Eduards Vorstellung zur wesentlich himmlischen Ikone²⁸⁸ erstarrt. Im Hinabsteigen zur Mühle erhebt Eduard Ottilie zum unberührbaren, ästhetischen Genuß: „Fast

²⁸⁵ Gabriele Brandstetter, Poetik der Kontingenz. Zu Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 39.1995, S. 130-145.

²⁸⁶ Vgl. zur „Freundschaft“ Eckhardt Meyer-Krentler, *Der Bürger als Freund*, München, 1984.

²⁸⁷ Buschendorf, *Goethes mythische Denkform...*, S. 89ff.

²⁸⁸ Paul Stöcklin (ders., *Stil und Geist der Wahlverwandtschaften*, in: Rösch (Hg.), *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S.215-235; hier S.224) belebt die Szenerie mit sublimierter Metaphorik, die keineswegs den Bruch erkennt, wenn gerade in solch künstlicher Umgebung Engelsbilder entstehen.

hätte er gewünscht, sie möchte straucheln, gleiten, daß er sie in seine Arme auffangen, sie an sein Herz drücken könnte. Doch dies hätte er unter keiner Bedingung getan, aus mehr als einer Ursache: er fürchtete sie zu beleidigen, sie zu beschädigen.“(HA, 292) Wunsch und Furcht ebenso wie Furcht und kindische Überraschung bilden die Figur der Sublimierung²⁸⁹, aus der das begehrte Kunstobjekt hervorgeht, das beschädigt werden kann. Der Körper ist tabu. Sein Inneres steht der Beleidigung offen: „Wie dies gemeint sei, erfahren wir sogleich.“(HA, 292) Eduard bittet Otilie das Bild ihres Vaters abzulegen:

‘Sie machen kein Geheimnis daraus, und es braucht es auch nicht, daß Sie unter Ihrem Gewand, auf ihrer Brust ein Miniaturbild tragen. Es ist das Bild Ihres Vaters, des braven Mannes, den Sie kaum gekannt und der in jedem Sinne eine Stelle an ihrem Herzen verdient. Aber vergeben Sie mir: das Bild ist ungeschickt groß, und dieses Metall, dieses Glas macht mir tausend Ängste, wenn Sie ein Kind in die Höhe heben, etwas vor sich hintragen, wenn die Kutsche schwankt, wenn wir durchs Gebüsch dringen, eben jetzt, wie wir von dem Felsen herabstiegen. Mir ist die Möglichkeit schrecklich, daß irgendein unvorhergesehener Stoß, ein Fall, eine Berührung Ihnen schädlich und verderblich sein könnte. Tun Sie es mir zuliebe, entfernen Sie das Bild, nicht aus Ihrem Andenken, nicht aus Ihrem Zimmer; ja geben Sie ihm den schönsten, den heiligsten Ort Ihrer Wohnung; nur von Ihrer Brust entfernen Sie etwas, dessen Nähe mir, vielleicht aus übertriebener Ängstlichkeit, so gefährlich scheint.’(HA, 292)

Richtet sich Eduards erstes Bilderverbot gegenüber Otilie auf den Inhalt der Erinnerungsbilder, die ihn zum Liebhaber der Ziehmutter und damit in kindischer Überraschung jenseits der gefürchteten Konkurrenz zum Ziehvater machen, interessiert Eduard am Bild des Vaters allein das Material und der formale Aspekt: „ungeschickt groß, und dieses Metall, dieses Glas“. Im Rahmen einer Vorstellung, die den Körper allein als gefährdet denkt und den es daher zu schützen gilt, wie seit dem 19. Jahrhundert die künstlerischen Leistungen menschlichen Genies, darf das gestaltete Idealbild weder formal noch inhaltlich durch eigene Bilder entstellt, respektive beleidigt werden. Das Kunstwerk mit dem anmutigen Schritt wird in den Augen Eduards durch ein Kunstwerk minderer Qualität entstellt und läuft Gefahr, dadurch sogar physisch beschädigt zu werden.

Nachdem Otilie mit inhaltlichen wie auch formalen Argumenten das Bild abgesprochen wurde, kann sich Eduard als Autor der eigenen Geschichte in die inhaltliche Position des Vaters begeben, die allein im Inzesttabu in der Familie bei gärender Leidenschaft die for-

²⁸⁹ Hier geht jedoch die Furcht aus dem Wunsch hervor. Bei Otilie ist es umgekehrt. Die kindische Überraschung geht aus der Furcht hervor. Auch hierin sind Eduard und Otilie chiasmatisch angeordnet und ergänzen sich als Gegenbilder. Wo Otilies Liebe sich den Ursprungsmythos der kindischen Überraschung erzählt, erzählt Eduard eine Geschichte der Furcht, aus der das Kunstobjekt hervorgeht. Die Sublimierung, die Freud zur Grundlage des Kunstschaffens machen wird, ist damit nicht Ausdruck eines allgemeinen, psychischen, ahistorischen Zustands, sondern wird hier im Text als Teil eines ästhetischen Programms vorgeführt.

male Unversehrtheit des Körpers garantiert, ohne ihn zu beleidigen²⁹⁰: „nur von Ihrer Brust entfernen Sie etwas, dessen Nähe mir, vielleicht aus übertriebener Ängstlichkeit, so gefährlich scheint.“²⁹¹ Die Übergabe des Bildes wird als Vollendung von Eduards himmlischer Bildphantasie vollzogen:

Otilie schwieg und hatte, während er sprach, vor sich hingesehen; dann, ohne Über-eilung und ohne Zaudern, mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewen-det, löste sie die Kette, zog das Bild hervor, drückte es gegen ihre Stirn und reichte es dem Freunde hin [...](HA, 292).

Aus dem Schweigen entsteht die bildhafte Geste, die keine Geschichte erfindet, sondern auf der Darstellungsebene Bild geworden ist, das die himmlischen Inschriften Eduards verstanden hat: „mit einem Blick mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet“²⁹². Im bild-haften Ritual bindet sich Otilie an den Himmel und prägt sich das materielle Bild des Va-ters als Ideal ins Gedächtnis ein: „drückte es gegen ihre Stirn und reichte es dem Freunde hin“(HA, 292). Der „lebhaft Eindruck“, den Eduard auf sie in ihrer eigenen Bilderge-schichte gemacht hat, ist in der Wiederholung als mechanischer Eindruck dem idealen Eindruck des Vaters gewichen, der nicht körperlich beschädigt und sie an den Himmel bindet. Der Engel verläßt hier keineswegs seine bestimmte Bahn, sondern bekommt sie im Sinne des Liebhabers/Vaters Eduard auf der Figurenebene vorgeschrieben²⁹³. Am Ende

²⁹⁰ Vgl. hierzu auch Wolf Kittler, Goethes Wahlverwandtschaften...: „Indem er ihr das Bildnis ihres Vaters nimmt, bringt er Otilie aus ihrer Bahn [...] Es entsteht eine Nähe zwischen den beiden Liebenden, in der die Verletzung, die Eduard befürchtet, nämlich die Verletzung des Körpers, ausgeschlossen ist. Denn mit dem Medaillon wird der Signifi-kant des Begehrens, das heißt die phallische Funktion eliminiert. Indem er an die Stelle des Bildes tritt, das erotische Wünsche produziert, blockiert Eduard das eigene Begehren. Am Platz des Vaters wird das Verlangen des Körpers in ein seelisches transponiert. So wird Eduard zum Bild.“(S.236)

²⁹¹ Das Material des Bildes gilt es zu beseitigen, denn der Vater in persona kann beim Überschreiten des Inzesttabus „übertriebene Ängstlichkeit“ im bedrohlichen Körper auslösen, während er als Ideal die Unversehrtheit und den ästheti-schen Genuß seines Kunstwerkes garantiert. Otilie hat mit der Entfernung des Vaterbildes sowohl formal als auch inhaltlich keine Bilder/Geschichten mehr, die sie selbst schreibt. Es bleibt nur die Geschichte der Mutterliebe gegen-über Charlotte. Eduard rückt an die Stelle des idealen Vaters, von wo aus er das Konzept verehrender Bewunderung in der Familie fortschreiben kann, ohne das begehrte Objekt zu beschädigen oder zu beleidigen. Otilie ist gegenüber Eduard geschichts- und bilderlos. Ihre Leidenschaft hängt von den Ordnungen auf der Figurenebene ab, die sich die Figur Eduard im Rahmen der familiären Ordnung um 1800 gibt.

²⁹² Buschendorf, Goethes mythische Denkform... S.216 sieht hier den ersten Schritt zur platonischen Konfiguration Otilies. Wenn ihm hierbei zuzustimmen ist, so ist es wichtig hervorzuheben, daß sich die Darstellung eines Zeichen-materials bedient, das Eduards himmlischer Wahrnehmung gerecht wird. Otilies Seelenwanderung ist Teil männlicher Autorschaft, die die platonische Seelenwanderung auch als ein solches Konzept enttarnt. Eduard handelt auf der Figu-renebene in den Möglichkeiten der Familie, wenn er als Vater seine Tochter ins Unberühbare des Himmels entrückt, den mythischen Mehrwert erhält Otilie erst auf der Ebene des Autorkonzepts, das allein um das Geheimnis himmli-scher platonischer Autorschaft weiß, das seine Figur Otilie konzipiert.

²⁹³ Es handelt sich keineswegs um die Geste der Verabschiedung des Vaters wie Wiethölter, Legenden..., S.25 ausführt. Es ist die gewünschte Verinnerlichung, der Eindruck, die Prägung. Das Geheimnis des Abfalls von der Bahn ist so-gleich das Geheimnis dieser Bahn selbst. Genauso wie das Geheimnis der Gärung sogleich das Gefäß der Familie ist. Wenn, wie Buschendorf, Goethes mythische Denkform... S. 210ff. überzeugend ausführt, mit Otilie der Weg der pla-tonischen Seelenwanderung nachvollzogen wird, ist dies nur dadurch möglich, daß im Gegensatz zur Figurenebene im Autorkonzept am Geheimnis dieser ursprünglichen Konfiguration, die Eduard festlegt, festgehalten wird. Die ästheti-sche Unkenntnis lassen Eduard den väterlichen Diskurs mit dem Diskurs des abwesenden Liebhabers kontaminieren,

dieser, vor den ehelichen Pflichten liegenden Vereinigung von Eduard und Ottilie entsteht eine Gefühlsverwirrung bei Eduard, die ihm die Kennerschaft und Herrschaft über sein eigenes Bild entreißt. Chiastisch verknüpft treffen Mund und Augen im Zeichen des Oxy-morons auf Bild und Kuß: „Der Freund wagte nicht, das Bild an seine Lippen zu drücken, aber er faßte ihre Hand und drückte sie an seine Augen.“(HA, 293) Der zu betrachtende Gegenstand wird zum Küssen begehrt und der zu küssende verdeckt die Augen. Eduard vertauscht symbolisch im Ritual Bild und Körper, während Ottilie durch Handauflegen Eduard vom Anblick des realen Vaters heilt. Im Zustand dieser dysfunktionalen Liebes-handlung erscheint Eduard im Dunkeln des Handauflegens die Erkenntnis seiner eigenen Produktion: „Ihm war, als wenn ihm ein Stein vom Herzen gefallen wäre, als wenn sich eine Scheidewand zwischen ihm und Ottilien niedergelegt hätte.“(HA, 293) Wo die Scheidewand die körperliche Trennung aufhebt, erscheinen Eduard im metaphorischen Vergleich Bilder, die er selbst produziert.

Eduards Phantasien sind in der Scheidewand ironisch gebrochen. Liebe unter den Bedingungen der Familie macht blind und zwingt zu Enthaltbarkeit bezüglich falscher Objekte, denn die himmlisch bildhafte Ottilie kann nur als das Imaginäre im ästhetischen Genuß existieren. Dieses Bild trägt dann Eduard auch in das eheliche Schlafzimmer, wo die Scheidewand unter dem Titel des bürgerlichen Besitzrechts des Körpers, wie Kant ausführt, fällt und sich nur das Recht behauptet, indem die Einbildungskraft Recht bekommt.

Nachher

Der Macht der Liebe folgend zerfällt das Danach des ehelichen Nachtstücks in die antithetische Liebeskonstruktion. Das 12. Kapitel beschreibt zwei Episoden, in denen sich die „wahlverwandten Paare“ dem Ideal des begehrten anderen Partners nähern. Während jedoch die Annäherung von Eduard und Ottilie chronologisch an die Kahnfahrt von Charlotte mit dem Hauptmann angeschlossen wird, ist die Kahnfahrt Charlottes nur in der erzählten Zeit am Ende des Kapitels ihrer Erinnerung, also als vergangene Geschichte, präsent²⁹⁴. Die Zeit der Liebe zerfällt in eine lineare Konstruktion, die Eduard bei Ottilie vorstellt, und in die Geschichte Charlottes, die erinnerte, vergangene Zeit wiedergibt und in der Ahnung des Zukünftigen auflöst.

während allein der Autor um das Wesentliche im Schönen weiß, über das er sich als sein eigenes Geheimnis im Text konstituiert.

²⁹⁴ Die Opposition der vernünftig reflektierenden Charlotte und des durch seine Vorstellungsbilder spontan handelnden Eduard findet auch formal im Text einen Niederschlag.

Gegen Abend machen Eduard, der Hauptmann und Charlotte einen Spaziergang. Otilie arbeitet währenddessen an der Kopie einer Handschrift, die sie für Eduard anfertigt. Die Dreiergruppe beschließt eine Flußfahrt mit dem neu erworbenen Kahn. In dem Moment, in dem die Kahnfahrt beginnen soll, denkt Eduard jedoch an Otilie. Wie im 7. Kapitel wird dieses Gedenken in der Wiederholung des Erinnerns hervorgehoben und läßt die zeitliche Bewegung des Gedenkens nachvollziehen (HA, 323). Eduard eilt der Geborgenheit des Schlosses zu, wo Otilie wartet. Das Erkunden des Sees überläßt er dem Hauptmann und Charlotte. Der Text führt hier hinsichtlich des Neuen ein retardierendes, spannungssteigerndes Moment ein, das die Kahnfahrt als erotischen Höhepunkt der Beziehung von Charlotte und dem Hauptmann aufschiebt. Gleichzeitig kehrt Eduard im Angesicht des Neuen zum Bekannten zurück. Er muß aber im Schloß auf Otilie warten, die sich eingeschlossen hat, um für ihn eine Abschrift anzufertigen (HA, 323). Was beim Spaziergang die Spannung der Gegenwart war, die sich bei Eduard in Engelsbilder auflöst, ist hier die Spannung des Aufschubs, hinter dem die Kahnfahrt Charlotte/Hauptmann verschwindet:

Endlich trat sie herein, glänzend von Liebenswürdigkeit. [...] Er sah sie an, er besah die Abschrift. Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben, dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden; aber wie erstaunt war er, als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! 'Um Gottes willen!' rief er aus, 'was ist das? Das ist meine Hand!' (HA, 323)

Im Abschreiben wird aus der weiblichen Handschrift die freie Handschrift, und schließlich die Kopie von Eduards Schrift. Indem Eduard die Schrift bildlich deutet und auf sich bezieht, „'Du liebst mich!' rief er aus, 'Otilie, du liebst mich!'“ (HA, 324), degradiert er die Arbeitsleistung der genauen Kopistin, der keine Geschlechtsmerkmale mehr zukommen, zur wesentlichen Angleichung. Diese Angleichung ist gleichbedeutend mit dem Identitätsverlust Otilies. Nachdem Otilie keine eigenen Bilder und Geschichten erzählen darf, löscht die Liebe die letzte Zeichenwelt der Gegenwart in der Schrift. Das leere Gefäß Otilie existiert einzig zufrieden in der Liebe Eduards. Authentisch ist nur das für Eduard, worin sich Otilie ihm als Reproduktion seiner Autorschaft überschreibt: „Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen“ (HA, 324). Es ist auch nicht zu unterscheiden, da es kein anderes gibt, wäre hier der Konjunktiv im Text sinngemäß zu ergänzen. Konsequenterweise verharrt die Erzählung in der Perspektive Eduards: „Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet, er nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen.“ (ebd.) Die Welt hat sich für Eduard, nicht für Otilie, deren Schrift unverändert Eduards kopiert, verändert.

Während Lenette in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die Autorschaft verhindert, macht Ottilie als in die Schrift eingegangene Eduard zum Protagonisten eines Liebesromans: „Sie standen voreinander, er hielt ihre Hände, sie sahen einander in die Augen, im Begriff, sich wieder zu umarmen. Charlotte mit dem Hauptmann trat herein.“(ebd.) Charlotte, die wieder über die funktionale Konjunktion „mit“ mit dem Hauptmann verbunden ist, unterbricht die mögliche Wiederholung. Die parataktische Aufzählung führt nur zum Begriff, „im Begriff“, nicht zum Bild, das die erste Umarmung wiederholen kann. Das „im Begriff“ Mögliche, aber im Bild nicht Ausgeführte, erhält als Unmögliches einen Namen: „Charlotte mit Hauptmann“. Die Erzählung erfährt in der Darstellung eine Zuweisung, die das Scheitern der Umarmung an Charlotte knüpft, ohne daß dies der Differenz der monoperspektivischen Sichtweise in Eduards Liebesbild gerecht wird: „Zu den Entschuldigungen eines längeren Außenbleibens lächelte Eduard heimlich. ‘O wie viel zu früh kommt ihr!’ **sagte er zu sich selbst.**“ (HA, 324, Hervorhebung von mir)

Bevor aus Charlottes Sicht die Kahnfahrt mit dem Hauptmann erzählt wird, werden beim Abendessen Gespräche geführt. Während Eduard, milde gestimmt gegen die Welt, das Recht der Liebe verteidigt: „Man muß nur Ein Wesen recht von Grund aus lieben, da kommen einem die übrigen alle liebenswürdig vor!“, bietet der Hauptmann ein ernstes Kontrastprogramm:

Der Hauptmann nahm das Wort und sagte: ‘Mit den Gefühlen der Hochachtung, der Verehrung ist es doch auch etwas Ähnliches. Man erkennt nur erst das Schätzenswerte in der Welt, wenn man solche Gesinnungen an Einem Gegenstande zu üben Gelegenheit findet.’ (HA, 324)

Die Gegenwart stürmischer und drängender Liebe trifft auf die Gefäßtheit und Reflexion aufgeklärter partnerschaftlicher Sittlichkeit, die für die folgende Geschichte als Überschrift den Weg der gesetzten Reflexion und Entsagung vorgibt: „Charlotte suchte bald in ihr Schlafzimmer zu gelangen, um sich der Erinnerung dessen zu überlassen, was diesen Abend zwischen ihr und dem Hauptmann vorgegangen war.“(ebd.) In der Erinnerung wird die Zeit aufgefüllt, die Eduard in der erzählten Zeit vorher wartend vor der Tür Ottilies verbracht hat. Während dieses Warten die Ungeduld bestimmt, setzt Charlotte in der Erinnerung konsequent die Geschichte der Trauer fort, mit der sie ins Ehebett steigt:

Als Eduard ans Ufer springend den Kahn vom Lande stieß, Gattin und Freund dem schwankenden Element selbst überantwortete, sah nunmehr Charlotte den Mann, um den sie im stillen schon soviel gelitten hatte, in der Dämmerung vor sich sitzen und durch die Führung zweier Ruder das Fahrzeug in beliebiger Richtung fortbewegen. Sie empfand eine tiefe, selten gefühlte Traurigkeit. Das Kreisen des Kahns, das Plätschern der Ruder, der über den Wasserspiegel hinschauende Windhauch, das Säuseln der Rohre, das letzte Schweben der Vögel, das Blinken und Widerblinken

der ersten Sterne: alles hatte etwas Geisterhaftes in dieser allgemeinen Stille. Es schien ihr, der Freund führe sie weit weg, um sie auszusetzen, sie allein zu lassen. Eine wunderbare Bewegung war in ihrem Innern, und sie konnte nicht weinen.(HA, 324-325)

In Parallele zu den wilden Wegen, die Eduard und Ottilie betreten, gerät die Kahnfahrt zunächst auf das Unsichere des „schwankende[n] Element[s]“ (HA, 324). In diesem Schwanken erblickt Charlotte den Steuermann, „um den sie im stillen schon soviel gelitten hatte, in der Dämmerung vor sich sitzen.“ Das Leiden als Geschichte des Schlafzimmers wird in der Gegenwart aufgelöst und erhält als Attribut die Lampendämmerung der wonnevollen Stunden. Linear pflanzt sich die Klimax des Schwankens fort, indem die erinnerte Geschichte des Leidens anscheinend verdrängt wird. An diesem Punkt erfolgt jedoch der Bruch: „Sie empfand eine tiefe, selten gefühlte Traurigkeit“. Das empfindsame erotische Bild des männlichen Steuermanns schlägt in Traurigkeit um und entwirft den Hauptmann als Charon²⁹⁵, der sie zum Hades führt: „Es schien ihr, der Freund führe sie weit weg, um sie auszusetzen, sie allein zu lassen.“ Er ist Teil von Charlottes melancholischer Erzählung. Sie sieht in ihm nicht das Liebesobjekt, das die Darstellung als Blick auf den Steuermann zunächst vortäuscht, sondern im Kontext des klassischen Bildungskanons verweisen ihre Gedanken auf den Mythos von Charons Fahrt zum Hades.

Im sentimental Diskurs Jean Pauls werden Trostblätter geschrieben. Charlotte hingegen konstruiert im Zeichen radikalen Triebverzichts die Geschichte des Trübsinns, die der Hauptmann in Form einer Mythenfigur bebildert: „Eine wunderbare Bewegung war in ihrem Innern, und sie konnte nicht weinen.“ (HA, 325) Anstatt das schwankende Element aufzunehmen, führt die Reise der Wahrnehmung unter dem Motto „selten gefühlte Traurigkeit“ zu einer Bewegung im Innern²⁹⁶. Aus diesem Innern erwacht sie erst, als sie in den Armen des Hauptmanns von ihm geküßt wird. Er trägt sie an Land und ergreift die Gelegenheit, vom Fährmann zum Liebhaber zu werden und aus der Rolle von Charlottes trübsinniger Geschichte zu fallen:

Sie lag noch an seinem Halse ; er schloß sie aufs neue in seine Arme und drückte einen lebhaften Kuß auf ihre Lippen; aber auch im Augenblick lag er zu ihren Füßen, drückte seinen Mund auf ihre Hand und rief: ‘Charlotte, werden Sie mir vergeben?’ Der Kuß, den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurückgegeben, brachte Charlotten wieder zu sich selbst.(HA, 326)

²⁹⁵ „Geisterhaft ist diese Wasserfahrt. Charlotte, die gewohnt ist, das Begehren der anderen zu dirigieren, ist der Willkür des Hauptmanns, und das heißt zugleich, dem schwankenden Element des eigenen Begehrens ausgeliefert. Daher wird klar, woher Charlottes Einspruch gegen das Begehren kommt. Der Schauer, der sie in der feuchten Dämmerung befällt, ist der Schauer vor dem Tod. Darum erscheint ihr der Freund als ein neuer Charon, der sie weit weg führt, um sie auszusetzen, sie allein zu lassen.“ (Wolf Kittler, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.240)

²⁹⁶ Diese Bewegung als Gefühlsregung im Innern wird sich im erfüllten Mutterbauch materialisieren und den Trübsinn aufheben. Die Mutter verhindert die Bewegung des Äußeren der Hysterika.

Charlotte kommt im Kuß zum Hauptmann, aber auch sogleich zu sich selbst. Sie findet zu der Geschichte zurück, die ihr, wenn auch trübsinnig, die Autonomie einer eigenen Erzählung sichert. Souverän läßt sie den Hauptmann in der Position des tableauhaft inszenierten Galans:

Sie drückte seine Hand, aber sie hob ihn nicht auf. Doch indem sie sich zu ihm hinunterneigte und eine Hand auf seine Schultern legte, rief sie aus: 'Daß dieser Augenblick in unserm Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber daß sie unser wert sei, hängt von uns ab. [...]'(HA, 326)

Die heroische Herrschergeste läßt denjenigen, der die Grenzen weiblicher Tugend überschritten hat, am Boden der Tatsachen seiner Untaten. Als solch eine Heldin geht Charlotte in der chronologischen Ordnung später, in der Erzählzeit jedoch in der Figur des Hysteronproteron vorher, in die Rede des Hauptmanns als verehrtes Objekt beim Abendessen ein. Im Gegensatz zum Hauptmann, Eduard und Ottilie schreibt Charlotte ihre Geschichte selbst²⁹⁷ und macht andere von sich als Heldin reden²⁹⁸:

'Nur insofern kann ich Ihnen, kann ich mir verzeihen, wenn wir den Mut haben, unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt, unsre Gesinnung zu ändern.' Sie hub ihn auf und ergriff seinen Arm, um sich darauf zu stützen, und so kamen sie stillschweigend nach dem Schlosse.(HA, 326)

Mit dieser pathetischen Geste des Aufhebens endet Charlottes Geschichte und sie kehrt in den Alltag zurück: „Nun aber stand sie in ihrem Schlafzimmer, wo sie sich als Gattin Eduards empfinden und betrachten mußte.“(HA, 326) Die Autonomie, die sich Charlotte gegenüber dem Hauptmann im totalen Triebverzicht bewahrt und die den Mann zum Schuldner macht, der sich ebenso hätte selbst verlieren können, verliert Charlotte an eine Pflicht, die sie zwingt, sich als Besitz des Ehemanns zu empfinden und zu betrachten:

Doch schnell ergriff sie eine seltsame Ahnung, ein freudig bängliches Erzittern, das in fromme Wünsche und Hoffnungen sich auflöste. Gerührt kniete sie nieder, sie wiederholte den Schwur, den sie Eduarden vor dem Altar getan. Freundschaft, Neigung, Entsagen gingen vor ihr in heitern Bildern vorüber. Sie fühlte sich innerlich wiederhergestellt. Bald ergreift sie eine süße Müdigkeit und ruhig schläft sie ein.(HA, 326)

In der „Ahnung“ kommt Charlotte, wie wir später erfahren, nicht zum Hauptmann, sondern im Entsagen zu einem Kind. Im Kontext verinnerlichter Scham wird Liebe zur Mutterliebe, deren Körper die Eheordnung bestimmt. Was den Eindruck der bereuenden und erweck-

²⁹⁷ Ottilie wird nur wahrgenommen, während Charlotte vernünftig spricht und letztendlich nur im rationalen Diskurs die Anerkennung in der Rede des Hauptmanns erhält. Gemeinsam ist beiden Figuren, daß sie Reflexionsfiguren männlicher Interpretationsleistung und Erkenntnis werden.

²⁹⁸ Im anerkennenden, entsagenden Wort des Hauptmanns beim Abendessen erfüllt sich die Präsenz der Ehefrau, die Allegorie der Tugend ist. Im Gegensatz zu Eduard erkennt der Hauptmann Charlotte in ihrer allegorischen Inszenierung.

ten Maria Magdalena macht, wobei sie sich „innerlich hergestellt fühlt“, ist die Erfüllung im Namen des Gatten. Das Gefühl des „Trübsinns“ im Innern, der Leere, wird in der Ahnung der Mutterschaft gefüllt und führt zum Gefühl, „innerlich wiederhergestellt“ zu sein. Wo Charlotte noch zuvor Geschichten erzählte, beginnt hier die Geschichte eines bewegten Innern, an dessen Frucht sie die Wiedervereinigung in der Ehe zusammen mit Mittler knüpfen wird. Aus den bedrohlichen Bildern der Vergangenheit werden im Namen Eduards Bilder der „Freundschaft, Neigung, [des] Entsagen[s]“, die zum friedlichen Schlaf führen: „Sie fühlte sich innerlich wiederhergestellt. Bald ergreift sie eine süße Müdigkeit und ruhig schläft sie ein.“ In einer höchst ideologischen Verquickung ersetzt die Vorwegnahme der Mutterschaft die vorweggenommene körperliche Abwesenheit des Liebhabers. In der idealen Konstruktion ersetzt Mutterschaft bei Charlotte, das, was nicht sein kann, weil es Abwesenheit, nicht bei-sich-selbst-Sein, bedeutet. Wo Eduard Heiligenbilder entwirft, verliert sich das Scheinhafte Charlottes an das Wesentliche der Mutterschaft in der ehelichen Ordnung.

In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* bildet die konsequente Destruktion der klein-familiären Struktur die Grundlage der Autorschaft im ‘Schoß’ der Mutter. Der impotente Ehemann wird in der Camera obscura des Ehebettes zum Schöpfer. In den *Wahlverwandtschaften* entsteht auf der Grundlage eines kleinfamiliären Begehrensmodells im Begriff der Familie das Bild der Gärung. Im Paradox kommt die nur funktional mit dem Hauptmann verbundene Charlotte in der Überwindung der Leidenschaft zum Wesentlichen der Mutterschaft, während Eduard den Schutzengel zum Bild ausgestaltet. Das einzige Scharnier, das die beiden Ehepartner in Bezug auf männliche, abstinente Autorschaft und erfüllte Mutterschaft verbindet, ist keineswegs das Kind, sondern Ottilie, die einerseits Eduards Mangel bebildert, andererseits im interpretierten Bild Charlotte zur liebenden Mutter macht. Diese Funktion der Figur Ottilie als Bild, das nicht abbildet, sondern die Eheleute bestimmt, soll nun im weiteren untersucht werden.

Ottilienbilder

Ottilie wird - genauso wie der Hauptmann in Eduards Rede - gleich im 1. Kapitel des Romans erwähnt. Charlotte setzt Eduard auseinander, worauf sie für die eheliche Zweierbeziehung verzichtet hat:

‘Meine einzige Tochter tat ich in Pension, wo sie sich freilich mannigfaltiger ausbildet, als bei einem ländlichen Aufenthalte geschehen könnte; und nicht sie allein, auch Ot-

tilien, meine liebe Nichte, tat ich dorthin, die vielleicht zur häuslichen Gehülfin unter meiner Anleitung am besten herangewachsen wäre.’(HA, 246)

Charlottes Rede führt Ottilie in Bezug auf ihre leibliche Tochter als nicht gleichwertige Person ein und legt sie auf die häusliche Dienerrolle fest. Weltliche Ausbildung, der der ländliche Aufenthalt beschränkend entgegentritt, trifft auf häusliche Qualifikation und bestimmt Ottilie aus der Sicht Charlottes als hilfreichen Lehrling. Als Figur einer fiktiven Handlung hat sie in der Konzeption Charlottes die Rolle des *prodesse*²⁹⁹. Die Perspektive Charlottes erweitert sich im 2. Kapitel durch Eduards Erinnerung an Ottilie³⁰⁰:

‘Hübsch ist sie, das ist wahr, und ich erinnere mich, daß der Hauptmann mich auf sie aufmerksam machte, als wir vor einem Jahre zurückkamen und sie mit dir bei deiner Tante trafen. Hübsch ist sie, besonders hat sie schöne Augen; aber ich wüßte doch nicht, daß sie den mindesten Eindruck auf mich gemacht hätte.’(HA, 253)

Der erinnerte Anblick wird auf der inhaltlichen Ebene der Figurenrede nicht zum Eindruck: „Das ist löblich an dir,“ sagte Charlotte, „denn ich war ja gegenwärtig; und ob sie gleich viel jünger ist als ich, so hatte doch die Gegenwart der ältern Freundin so viele Reize für dich, daß du über die aufblühende, versprechende Schönheit hinaussahst.“ (ebd.) Dennoch widerspricht die Wiederholung von „hübsch“ auf der formalen Ebene der Figurenrede ihrer inhaltlichen Aussage. Die Anapherkonstruktion, die die aufeinanderfolgenden Sätze mit „Hübsch ist sie“ einleitet, führt das Thema verschieden aus. Im ersten Satz geht es um den Hauptmann, der auf Ottilie verweist³⁰¹. Im zweiten Teil der Anapherkonstruktion geht es gemäß der in Gang gesetzten Erinnerung um die schönen Augen Ottilies, die dem pauschalen „hübsch“ eine qualitativ ausdifferenzierende Ergänzung geben. Im Angeschautwerden individualisiert sich die Erinnerung eines Mannes, der allerdings, folgt man den Worten Charlottes, zu dem erinnerten Zeitpunkt nur Blicke für Charlotte hatte.

Einen beschränkten Perspektivwechsel erfährt das Bild der noch abwesenden Ottilie im 3. Kapitel. Zunächst die Vorsteherin und dann der Gehilfe äußern sich unterschiedlich in einem Schreiben über sie: „Sie ist nach wie vor bescheiden und gefällig gegen andere; aber dieses Zurücktreten, diese Dienstbarkeit will mir nicht gefallen.“(HA, 263) Das Bildungsziel

²⁹⁹ In der *ars poetica* von Horaz, die bis zum 18. Jahrhundert Grundlage regelpoetischer Wirkungsästhetik ist, verbindet sich das *prodesse* mit dem *delectare*: „Aut *prodesse* volunt aut *delectare* poetae“ (Q. Horatius Flaccus, *Ars poetica*, hg. v. Eckart Schäfer, Stuttgart, 1972, S.24, Vers 333).

³⁰⁰ Dieser Erinnerung geht die Schilderung der Lage Ottilies im Pensionat voraus, die sich auf den Bericht der Vorsteherin stützt. Wo Luciane alle Fähigkeiten für die Welt entfaltet, „so ist dagegen, was sie schließlich von Ottilien erwähnt, nur immer Entschuldigung auf Entschuldigung, daß ein übrigens so schön heranwachsendes Mädchen sich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und keine Fertigkeiten zeigen wolle.“(HA, 251), gibt Ottilie Rätsel auf, die einem schönen Äußeren das Geheimnis des Inneren zuweisen.

³⁰¹ Das Thema des Gesprächs ist die von Eduard gewünschte Ankunft des Hauptmanns. Von dieser thematischen Grundlage entfernt sich der zweite Satz, in dem Ottilie ein qualitatives erinnertes Element, die Augen, zugeordnet wird.

Charlottes scheint entgegen ihrer Selbsteinschätzung im wesentlichen, schon erreicht zu sein. Ottilie ist die wesenhaft Dienstbare, die zudem mäßig ißt und trinkt (HA, 263). Sie nützt, ohne zu fordern. Das Zarte ihrer morbiden Schönheit wird durch die Kopfschmerzen ergänzt: „Bei diesem allen kommt jedoch in Betrachtung, daß sie manchmal, wie ich erst spät erfahren habe, Kopfweg auf der linken Seite hat, [...] Soviel von diesem übrigens so schönen und lieben Kinde.“ (HA, 264) Das Lernziel der höheren Töchterschule wird nach Aussage der Vorsteherin verfehlt, während im Ganzen „übrigens“ „schön“ und „lieb“ die Attribute Ottilies bilden. Der Schein verleiht Ottilie jenseits der Bildungsfrage eine wesenhafte Ausstrahlung, die herzensgute Dienstbarkeit und schönen Ausdruck verbindet. Mit der Widerrede des Gehilfen wird der organische Entwicklungsbegriff des Pädagogen eingeführt, der aus dem lieben und schönen Kind eine seinem Ebenbild gemäße Person, die Lehrerin, formen will: „sie lernt nicht als eine, die erzogen werden soll, [...] nicht als Schülerin, sondern als künftige Lehrerin.“ (HA, 265) Anstatt zu einer Aussage über Ottilie zu gelangen, entwickelt der Pädagoge an ihr die eigene Theorie, die unter männlicher Leitung Lehrerinnen hervorbringt³⁰². Auch hier nützt Ottilie als Sinnbild dem pädagogischen Prozedere, das die Worte des Pädagogen entfaltet, wohingegen Charlotte die häusliche Dienstbarkeit meint. Bevor Ottilie ankommt und ihren ersten eindrucksvollen Auftritt auf der Darstellungsebene hat, kommt ein weiterer, Ottilie beurteilender Brief des Gehilfen, der durch Charlotte bereits als Liebender qualifiziert ist: „dabei konnte sie sich eines Lächelns nicht enthalten, indem der Anteil des Lehrers herzlicher zu sein schien, als ihn die Einsicht in die Tugenden eines Zöglings hervorzubringen pflegt.“ (HA, 265-266) Der Brief berichtet vom Fiasko Ottilies bei der Prüfungsabnahme, aus der Luciane, Charlottes leibliche Tochter, als Beste hervorgeht. Nach einer Einleitung wird das Scheitern Ottilies im Kausalsatz erklärt: „Da ich nur allzuwohl weiß, wie wenig die gute Ottilie das zu äußern imstande ist, was in ihr liegt und was sie vermag, so war mir vor der öffentlichen Prüfung einigermaßen bange“ (HA, 278).³⁰³ Die Auflistung ihrer mangelhaften Ausdrucksmittel geht über das Schreiben, Rechnen, Französisch, Geschichte, Geographie zum musikalischen und bildnerischen Ausdruck. Ottilie gelingt der Ausdruck mit den dem Bildungskanon gemäßen Kulturtechniken nicht. Es sind in der Meinung des Gehilfen nicht die adäquaten konventionalisierten Zeichenmittel, die ausdrücken, was „in ihr liegt“. Ottilie

Der Text vollzieht eine Erinnerungsbewegung nach, in der aus dem Gesprächsgegenstand ein verselbständigter Erinnerungsgegenstand rekonstruiert wird. Ottilie verdrängt schon hier den Hauptmann.

³⁰² Vgl. Friedrich A. Kittler, *Ottilie Hauptmann...*, S.122ff.

³⁰³ Bezeichnenderweise gründet das Wissen des Pädagogen im Wissen über das Wissen anderer. Ottilie scheitert im Brief des Pädagogen nicht daran, daß sie nichts weiß, sondern an dem, was der Pädagoge weiß. So begründet der Pädagoge über Ottilie sich selbst und sein Wissen. Er erhält in Ottilie eine Existenz.

entschuldigt im Brief des Gehülfen ihre schwache Leistung mit Kopfweh: „Otilie versetzte ganz gelassen: „Verzeihen Sie, liebe Mutter, ich habe gerade heute wieder mein Kopfweh, und ziemlich stark.“(HA, 279) Die im Brief wiedergegebene Figurenrede Otilies findet jenseits der Bildung einen sprachlichen Ausdruck, der darauf verweist, was „in ihr liegt“. An dieser Stelle beklagt der Gehilfe ein weiteres Mal die Zeichenlosigkeit, diesmal allerdings im Sinne konventionalisierter Körpergesten: „Nun es ist wahr: niemand kann es wissen; denn Otilie verändert das Gesicht nicht, und ich habe auch nicht gesehen, daß sie einmal die Hand nach der Schläfe zu bewegt hätte.“(HA, 279) Das Geheimnis der Kopfschmerzen, das Otilie sprachlich ausdrückt, findet keinen pathognomischen Ausdruck. Im nachhinein versuchen die Worte, den Zustand der stoisch Leidenden zu erklären.

Während die Kopfschmerzen als Teil wesenhafter Bestimmung der gleichmütig, zeichenlos Ertragenden, die erst im nachhinein versprachlicht, was in ihr steckt, wirken, entgehen dem wachsamen männlichen Blick keineswegs die Zeichen einer geänderten Affektlage: „Otilie schien gelassen für jeden andern, nur nicht für mich. Eine innere, unangenehme, lebhaftige Bewegung, der sie widersteht, zeigt sich durch eine ungleiche Farbe des Gesichts. Die linke Wange wird auf einen Augenblick rot, indem die rechte bleich wird.“(HA, 279-280) Auch hier lesen kundige Männeraugen im offenen Zeichenreservoir weiblicher, unwillkürlicher Körperzeichen³⁰⁴. Dem Ausdruck des Widerstands wird die Gebärde der Ablehnung hinzugefügt:

Noch eins, das ich vielleicht in der Folge vergessen könnte: ich habe nie gesehen, daß Otilie etwas verlangt oder gar um etwas dringend gebeten hätte. Dagegen kommen Fälle, wiewohl selten, daß sie etwas abzulehnen sucht, was man von ihr fordert. Sie tut das mit einer Gebärde, die für den, der den Sinn davon gefaßt hat, unwiderstehlich ist. Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte.(HA, 280)

Stand am Anfang das Geheimnis ausdrucksloser Bildung, so werden wesenhafte Elemente wie die Kopfschmerzen im nachhinein versprachlicht. Veränderungen des affektiven, seelischen Gleichgewichts führen zu für die Augen des Spezialisten verräterischen Zeichen, aus denen sich die gebärdensprachliche Handlung entwickelt. Der sekundären Ausdrucksmittel nicht mächtig wird Otilie im Bild des Gehilfen selbst zum Ausdrucks-

³⁰⁴ Vgl. zu dieser intimen Kommunikationssituation zwischen unverstelltem Ausdruck und Betrachter in Bezug auf die wahre Sprache des Herzens bei Lavater: Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung, Tübingen, 1992, S.253ff.

bild³⁰⁵. Als Zeichen steht Otilie für das, was sie nach seiner Aussage ist und nicht für das, was sie im Sinne der Bildung aus ihren Fähigkeiten macht. Was sich als Naturwahrheit an ihrem Körper abzeichnet, die veränderte Affektlage, erfährt im Ausdruck einer ihr nicht wesensgemäßen Forderung eine kunstvolle Gebärdenhandlung. Ohne auf den näheren Anlaß einzugehen, erweist die kunstvolle Gebärde das Allgemeine einer Otilie nicht wesensgemäßen Handlung.

Wenn Luciane gemäß dem Bildungskanon konventionalisierte Zeichen produziert, die prämiert werden, und auf diese Art und Weise eine öffentliche gesellschaftliche Repräsentations- bzw. Ausdrucksfähigkeit beherrscht, ist Otilie als Zeichensystem selbst komplex und autonom und hat als erzähltes Wesen bereits eine Wirkung auf Eduard:

Unter andern rief er aus: 'Es ist doch recht zuvorkommend von der Nichte, ein wenig Kopfweh auf der linken Seite zu haben; ich habe es manchmal auf der rechten. Trifft es zusammen und wir sitzen gegeneinander, ich auf den rechten Ellbogen, sie auf den linken gestützt, und die Köpfe nach verschiedenen Seiten in die Hand gelegt, so muß das ein Paar artige Gegenbilder geben.'(HA, 280-281)

Dem Brief des Gehilfen ist keineswegs zu entnehmen, daß Otilie Kopfweh auf der linken Seite hat. Diese Information entstammt bereits der Nachschrift der Vorsteherin aus dem 3. Kapitel (HA, 264). Eduard erinnert sich an ein gemeinsames Attribut bei der fiktiven Otilie und erweitert es um eine Gebärde, die im Brief explizit verneint wird: „und ich habe auch nicht gesehen, daß sie einmal die Hand nach dem Schläfe zu bewegt hätte.“(HA, 279) Die Gegenbilder, die Eduard entwirft, sind bereits Teil eines phantasmatischen Eindrucks, den Otilie als konstruiertes Gegenbild auf ihn macht. Eduard kontaminiert die kunstvolle, dargestellte Gebärde der Ablehnung mit der verneinenden Gebärde, die auf Kopfweh verweist. Er gestaltet Otilie im Sinne eines Bildes, indem er sie sich zusammen mit sich selbst im Raum als Gegenbilder³⁰⁶ vorstellt. Dadurch, daß er sie dem eigenen Gebärdenkanon einverleibt³⁰⁷, gerät das Gegenbild in die Bedeutung des Nachbildes, zu dem er selbst Vorbild ist³⁰⁸.

³⁰⁵ Ironisch ist in der Beschreibung der Ausdrucksgebärde Selbststilisierung des Gehilfen und unbedingte Wirkung der Gebärde gebrochen. Wo anfangs noch darauf verwiesen wird, daß die Gebärde „für den, der den Sinn davon gefaßt hat, unwiderstehlich“ ist, fungiert der Blick Otilies als unwiderstehliches Wirkungsmittel, ohne daß der Sinn der gesamten Gebärde erfaßt werden muß: „und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht.“ Die Gebärde und der Blick sprechen für sich. Was ohne Sinn wirkt, wird erst in der Rede des Gehilfen zum Bilderrätsel. Autorschaft und des Rätsels sinnvolle Lösung liegen so beide beim Gehilfen.

³⁰⁶ Vgl. hierzu die Definition in: Goethe-Wörterbuch, hg. v. Brandenburger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart, Berlin, Köln, 1998, Bd. 3, S.1240 Lemma: „Gegenbild“: „entgegengesetzt aufeinander Bezogenes, miteinander kontrastierendes Gleichartiges; meist mBez auf Werke der bildKunst. a pl (auch ein Paar G-er), gleichartige, nach Lage, Stellung einander entgegengesetzte Figuren“.

³⁰⁷ Die Gebärde gehört zum Kanon der Melancholiedarstellungen. Vgl. Buschendorf, Goethes mythische Denkform..., S. 140f.

³⁰⁸ Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch der deutschen Sprache, Braunschweig, 1810 [Reprograph. Nachdruck, New York, 1969], Bd.2, S.258 Lemma: „Gegenbild“: „1) Ein Bild, welches einem anderen entgegengesetzt ist, das Gegen-

Gemäß Goethes Definition des Symbolischen in den von Eckermann als „Nachträgliches zu Philostrats Gemälden“ bezeichneten Bemerkungen mit dem Titel „Kunstgegenstände“, „Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch“³⁰⁹, nimmt sich Eduard über Otilie als „im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild“ symbolisch wahr. Eduard verliebt sich in sein phantasiertes Spiegelbild³¹⁰. Bevor Otilie präsent ist, hat sich bei Eduard eine phantasmatische Erscheinung gebildet, die die kunstvolle Gebärde und den Kopfschmerz in den Erzählungen von Vorsteherin und Gehilfe im Sinne eines imaginären Gegenbildes mischt.

Wenn später das Wahlverwandtschaftengleichnis in den Worten Eduards dem neuen Bild angepaßt wird, reproduziert Eduards Auslegung das Verhältnis von wörtlicher und bildlicher Deutung:

Der Hauptmann wollte das gefährlich finden. Eduard hingegen rief aus: 'Nehmen Sie sich nur, lieber Freund, vor dem D in acht! Was sollte B denn anfangen, wenn ihm C entrissen würde?' 'Nun, ich dächte doch,' versetzte Charlotte, 'das verstünde sich von selbst.' 'Freilich,' rief Eduard; 'es kehrte zu seinem A zurück, zu seinem A und O!' [...](HA, 281).

Das „O“ markiert buchstäblich das Bild Otilies, so daß Eduards Ausführungen wörtlich genommen die Szene im Schlafzimmer vorwegnehmen. Dort kommt er körperlich zu seinem A, das für Charlotte steht und im Blick auf das Bild „O“ austauschbar ist. Eduard kehrt zum austauschbaren Platzhalter für den Körper und dem bestimmenden Bild Otilies zurück. Die übertragene Auslegung von „A und O“ als Anfang und Ende negiert im imaginären Ende das Körperliche des Anfangs.

Otilie wird im folgenden Kapitel bei der Begrüßung durch Charlotte mit einer kunstvollen Gebärde eingeführt. Der bildlichen Darstellung des Prodesse wird durch den Eindruck der Schönheit ergänzt: das delectare für Männeraugen.

Über den Blick des Architekten aber auch einer ominösen Autorinstanz setzt sich Eduards Sichtweise auf Otilie fort, während die Figur Otilie auf der Handlungsebene zunächst einmal mit der Abreise Eduards die Fassung verliert:

[...] Otilie hingegen verlor alles, man kann wohl sagen alles; denn sie hatte zuerst Leben und Freude in Eduard gefunden, und in dem gegenwärtigen Zustande fühlte

theil des anderen vorstellt. [...] 2) Ein Ding, welches durch ein vorhergegangenes Bild vorgestellt worden ist, das Nachbild, welches einem Vorbilde antwortet oder entspricht (Antitypus).“ Hier ist die zweite Bedeutung zutreffend.

³⁰⁹ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, hg. v. Ernst Beutler, 18 Bde., Zürich, 1950, Bd. 13, S.868.

³¹⁰ Bevor Eduard Otilie narzißtisch einverleibt, wie Wiethölter Darstellung des Mythos von Narziß in den *Wahlverwandtschaften* nachweist (Wiethölter, *Legenden...* S.8ff.), bildet Otilie bereits hier einen Teil von Eduards Figurenidentität.

sie eine unendliche Leere, wovon sie früher kaum etwas geahnet hatte. Denn ein Herz das sucht, fühlt wohl, daß ihm etwas mangle; ein Herz, das verloren hat, fühlt, daß es entbehre. Sehnsucht verwandelt sich in Unmut und Ungeduld, und ein weibliches Gemüt, zum Erwarten und Abwarten gewöhnt, möchte nun aus seinem Kreise herausschreiten, tätig werden, unternehmen und auch etwas für sein Glück tun.(HA, 351)

Mit Eduard verliert Ottilie ihre symbolische Repräsentation: „sie hatte zuerst Leben und Freude **in** Eduard gefunden“(Hervorhebung von mir). Der Architekt wird sie ihr später wiedergeben. Wo das *prodesse* und *delectare* zur Beschreibung Ottiliens nicht ausreichen, exemplifiziert der Erzähler im Sinne des *prodesse* an ihr sein Wissen über das weibliche Gemüt. Im Kommentar wird Ottilie neben der symbolischen Repräsentationsform für Eduard und Charlotte und ihrer rhetorischen Funktion im Sinne des *delectare* und *prodesse* eine Rolle mit Bezug auf eine außertextliche Lebenswelt zugeschrieben. Als Antwort hierauf beginnt mit der Ankunft des Architekten die Ausgestaltung des Kunstwerks Ottilie.

Architekt und Engelsbild

Bei der Restaurierung der Kirche, die „nach deutscher Art und Kunst in guten Maßen errichtet“(HA, 366) ist, trifft der Architekt „zum größten Erstaunen und Vergnügen“ auf eine:

wenig bemerkte kleine Seitenkapelle [...] von noch gefälligeren und fleißigern Zieraten. Sie enthielt zugleich manchen geschnitzten und gemalten Rest jenes älteren Gottesdienstes, der mit mancherlei Gebild und Gerätschaft die verschiedenen Feste zu bezeichnen und jedes auf seine eigne Weise zu feiern wußte.(HA, 366)

Die Kapelle wird mit Attributen versehen, die an ihre vorreformatorische Funktion³¹¹ erinnern. Der Architekt hat vor, den Raum als ein „Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks wiederherzustellen“(HA, 366). Die Absicht der musealen Archivierung des Vergangenen greift der historistischen Erforschung und Sicherung vor. Im Zuge dieser Sicht auf die Vergangenheit sammelt er auch Grabschmuck und löst ihn aus dem symbolischen Zusammenhang des Totenkultes:

[...] als man im Gespräch auf die einfachern Grabhügel der nordischen Völker zu reden kam, brachte er seine Sammlung von mancherlei Waffen und Gerätschaften, die darin gefunden worden, zur Ansicht. Er hatte alles sehr reinlich und tragbar in Schubladen und Fächern [...], so daß diese alten, ernsten Dinge durch seine Behandlung etwas Putzhaftes annahmen und man mit Vergnügen darauf wie auf die Kästchen eines Modehändlers hinblickte.(HA, 366-367)

³¹¹ Vgl. allg. zum Architekten und dem romantischen Kunstideal die Anmerkungen von Trunz zu dieser Stelle in der Hamburger Ausgabe, S.720ff.; vor allem aber zur intertextuellen Beziehung der *Wahlverwandtschaften* als Parodie der romantischen Ästhetik Schlegels: Bersier, Goethes Rätselparodie...

Die Betrachtungen verbinden Einbildungskraft und Vergnügen:

Alle diese Dinge richteten die Einbildungskraft gegen die ältere Zeit hin, und da er zuletzt mit den Anfängen des Drucks, Holzschnitten und den ältesten Kupfern seine Unterhaltung zierte und die Kirche täglich auch, jenem Sinne gemäß, an Farbe und sonstiger Auszierung gleichsam der Vergangenheit entgegenwuchs, so mußte man sich beinahe selbst fragen, ob man denn wirklich in der neueren Zeit lebe, ob es nicht ein Traum sei, daß man nunmehr in ganz andern Sitten, Gewohnheiten, Lebensweisen und Überzeugungen verweile.(HA, 367)

Die Vergegenwärtigung unterhaltsam verpackter Vergangenheit führt zur imaginären Herrschaft der Vergangenheit über die Gegenwart. Im Rahmen historischer Vergegenwärtigung, die sich zum Ziel setzt, ein „Denkmal voriger Zeit und ihres Geschmacks wiederherzustellen“, geht der Weg zurück zum mythischen Zeitgefühl, das die zeitliche Distanz in der Phantasie aufhebt.

Im 1. Teil der *Wahlverwandtschaften* vergißt der Hauptmann seine Uhr aufzuziehen. Im Bann der abgeschlossenen Schloßlandschaft bleibt die Zeit stehen. Im 2. Teil übernimmt die imaginäre Produktion traumhafter Bilder die Aufgabe, Zeitgrenzen zu verwischen. Im Gegensatz zur Erstarrung der Protagonisten in ihrer Landschaft, die Zeitlosigkeit suggeriert, stehen hier Bilder der Vergangenheit als Surrogate, deren Alter sie so sehr in der Einbildung der Protagonisten mit Zeit auflädt, daß eine imaginäre Zeitlosigkeit entsteht, die ästhetisiert und ironisch kommentiert im Kästchen eines Modehändlers verpackt ist: „Auf solche Art vorbereitet tat, ein größeres Portefeuille, das er zuletzt herbeibrachte, die beste Wirkung.“(HA, 367) Dieses Portefeuille enthält „meist nur umrissene Figuren, die aber, weil sie auf die Bilder selbst durchgezeichnet waren, ihren altertümlichen Charakter vollkommen erhalten hatten, und diesen, wie einnehmend fanden ihn die Beschauernden!“(HA, 367) Die Technik der Reproduktion bringt das vermeintlich Altertümliche hervor. „Wuchs“ man zunächst der Vergangenheit entgegen, wächst hier in der Technik die verarbeitete Vergangenheit entgegen: „Aus allen Gestalten blickte nur das reinste Dasein hervor“(ebd.), aus dem sich symbolisch sinnliche Verklärtheit als Wirkung erhebt: „Das gemeinste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen“³¹². Aus einem Bildvorrat, der ent-

³¹² In der Schrift „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ führt Goethe neben drei Formen von Objektdarstellung als viertes den Geist des Behandelnden an: „und so werden die Gegenstände denn bestimmt: Durch tiefes Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen koincidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird. Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt. Wenn das Symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es auf indirekte Weise geschehen. Das tiefe Gefühl aber kann an Schwärmerei grenzen und mystische Gegenstände aufsuchen; von dieser Art sind die meisten Vorstellungen der katholischen Religion, die auch wieder gewissermaßen ihren allgemeinen großen Zirkel haben; es gibt darunter aber auch zufällige Bilder, wenn z. B. mehrere Patrone einer Stadt oder Familie zusammengebracht werden; doch kann man diese

funktionalisiert im Kästchen des Modehändlers aufbewahrt wird und das zeitlose Verlangen nach himmlischer Mystik hervorbringt, geht letztendlich im Sinn des Zirkelschlusses eine Sehnsucht nach dem hervor, was in die Abbilder hineingelegt wird.: „Nach einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradiese hin.“(HA, 368) Aus dem Erinnerungsbild³¹³ wird ein Ideal rekonstruiert, das der Gegenwart den Mangel einschreibt. Hieran schließt eine Vermutung auf Ebene des Erzählerkommentars: „Nur vielleicht Ottilie war in dem Fall, sich unter ihresgleichen zu fühlen.“(ebd.) Während beim Anblick von Bildern die Sehnsucht entsteht, die hineingelegt wird, wird Ottilie im Erzählkommentar mit den Bildwelten gleichgesetzt. Wo die erzählten Figuren Bilder wahrnehmen, nimmt der Erzähler Ottilie als Teil der Bilderwelt wahr. Die Marienverehrung kann beginnen³¹⁴.

Auf der Grundlage der altertümlichen Vorlagen beginnt die Ausschmückung der Kapelle. Ottilie beteiligt sich an der Arbeit. Ohne von Eduards Kriegserlebnissen zu wissen, hatte Ottilie „indessen zu jener Arbeit die größte Neigung gefaßt“(HA, 372):

Nun ging es rasch weiter und der azurine Himmel war bald mit würdigen Bewohnern bevölkert. Durch eine anhaltende Übung gewannen Ottilie und der Architekt bei den letzten Bildern mehr Freiheit; sie wurden zusehends besser. Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft; sie fingen sämtlich an, Ottilien zu gleichen. Die Nähe des schönen Kindes mußte wohl in die Seele des jungen Mannes, der noch keine natürliche oder künstlerische Physiognomie vorgefaßt hatte, einen so lebhaften Eindruck machen, daß ihm nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand nichts verlorenging, ja daß beide zuletzt ganz gleichstimmig arbeiteten. Genug, eins der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so daß es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.(HA, 372)

Diejenige, die sich zuvor vielleicht als Teil der Bilderwelt fühlte, wird Vorbild für den durch künstlerisch technische Vorstudien nicht belasteten Architekten. Indem der Architekt Ottilie kopiert, reiht er sie den Charakterbildern im technischen Sinne ein, so daß sie wirklich dorthin gelangt, wo die anderen Betrachter ein irdisches Paradies vermuten. Der Eindruck, den Ottilie auf die Männer Eduard und Architekt macht, wird im sakralen Raum vom Architekten festgehalten und objektiviert. Er produziert mechanisch die Nachbildung: „Die

Art unter die Gelegenheitswerke rechnen, obgleich auch sie durch Ausführung hoch erhoben werden können, wie die heilige Cäcilie von Raffael zeigt.“(Goethe, Sämtliche Werke, Zürich, 1950 Bd.13, S.124-125) Die Romanfiguren nähern sich dem Schwärmertum eines katholischen Mystizismus.

³¹³ Die melancholische Disposition, die im Topos des goldenen Zeitalters das vergangene Arkadien als Wunschregion reproduziert, erzeugt künstlich eine sentimentale Stimmung, die aus dem hervorgeht, was in das Bild hineingelegt wird. Aus dem rhetorischen Topos des „goldenen Zeitalters“ wird eine sentimentale Figur, die Vergangenheit mit Sinn im Bild des „goldenen Zeitalters“ anfüllt.

³¹⁴ Sehnsuchtsbilder, die bei Jean Paul eine Metapher aus der anderen hervortreiben, münden oder entstehen bezeichnenderweise im Anblick des Grabes. Bei den *Wahlverwandschaften* ist grundlegend, daß zunächst die Funktion im

Nähe des schönen Kindes mußte wohl in die Seele des jungen Mannes [...] einen so lebhaften Eindruck machen, daß ihm nach und nach, auf dem Wege vom Auge zur Hand nichts verlorenging, ja daß beide zuletzt ganz gleichstimmig arbeiteten.“(HA, 372) Der Architekt fertigt eine Kopie von Otilie an³¹⁵. Die Kopie bringt die scheinhafte Gegenwart Otilies hervor: „es schien, als wenn Otilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.“(ebd.)Die Bewegung der Reproduktion gliedert zunächst Otilies Antlitz unter die Vorlagen ein und bringt als Teil dieser symbolisch aufgeladenen Vorlagen den Schein der Gegenwart der Figur Otilies hervor.

Otilie tritt in die Konstruktion des Architekten als Teil der Rekonstruktion der „himmlischen“ imaginierten goldenen Zeit der Vergangenheit ein, wenn sie im folgenden die fertige Konstruktion des Architekten besucht. Der Architekt rutscht dabei in die Rolle des Voyeurs, der im dunklen Raum der Kirche die Heilige präsentiert und inszeniert³¹⁶:

Otilie, die wohl wußte, daß Charlotte sich in manchen Stücken in acht nahm, alle Gemütsbewegungen vermied und besonders nicht überrascht sein wollte, begab sich sogleich allein auf den Weg und sah sich unwillkürlich nach dem Architekten um, der aber nirgends erschien und sich mochte verborgen haben.(HA, 373)

Der Architekt ist anwesend und abwesend zugleich. Er „erscheint“ nirgends und „mochte“ sich „verborgen haben“. Die Beobachterposition konstruiert das Unheimliche des Beobachtet-werdens, das von außen die Figur bestimmt. Werkzeug ist der dunkle Raum der Kirche. Über die „schon früher fertig[e], gereinigt[e] und eingeweiht[e]“ Kirche, „die sie offen fand“(HA, 373) tritt Otilie in das Unbekannte der Kapelle: „Sie trat zur Türe der Kapelle, deren schwere, mit Erz beschlagene Last sich leicht vor ihr auftat und sie in einem be-

Rahmen des Totenkultes von den Zeichen gelöst wird und sie in ihrer ästhetischen Kombinatorik selbstreferentiell das produzieren, was in sie hineingelegt wird: Sehnsucht. Einzig Otilie kommt im Bild vermutlich an.

³¹⁵ Vgl. zu dieser Stelle Wiethölters intertextuellen Verweis auf Lessings „Emilia Galotti“ in der Frankfurter Ausgabe, S. 1039, Anm. zu 406, 29. Worin bei Emilia Galotti eine Analogie der Schönheit gesucht wird, die das Natürliche dem Künstlichen voranstellt, gelingt die Abbildung bei Otilie, da sie nur das ist, wozu sie andere machen. Eduard trifft im Gegensatz zum Architekten auf ein bereits vorgefertigtes Bild von Otilie. Er kopiert nicht.

³¹⁶ Wolf Kittler sieht in der Ausschmückung der Kapelle die sublimierende Funktion der Kunst dargestellt: „Der Architekt, nicht zufällig ein Schüler des Hauptmanns, zeigt die Ausbeutung des Begehrens durch die Kunst. Statt um Otilie zu werben, erhebt er sie zum Bild. [...] Otilie aber geht in die von dem Künstler geschaffenen Bilder ein. Die Entrückung, die sie am Vorabend von Eduards Geburtstag und ein Jahr vor ihrem Todestag erfährt, ist nichts anderes als das Einswerden mit den begierdelosen Gestalten, mit denen der Architekt die Kapelle ausgeschmückt hat. Der Künstler und die Frau bilden einander wechselseitig ab: der Architekt malt Bilder, die Otilies Züge tragen, und Otilie gleicht sich diesen Bildern an.“(Wolf Kittler, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.243) Kittler vergißt jedoch, die Inszenierungsmaschinerie zu erwähnen, die aus der Kapelle eine Laterna magica macht und in einer ambivalenten Konstruktion den Sakralraum profanisiert. Der begehrte Körper wiederum ist Teil der Illusionsmaschinerie, die den Architekten zunächst als gegenwärtigen Beobachter vermutet. Im ekstatischen Erleben der Bildwelten kommt Otilie zu sich. Der Architekt kommt aber auch vermutlich zum medial möglichen Genuß im Rahmen der Illusionsmaschinerie. Was für Otilie die Phantasmagoria, die durch Rückprojektion verborgene Laterna magica, ist, ist der Blick durchs Schlüsselloch für den Architekten. Durch den Blick wird das begehrte Objekt erreichbar. Zwischen Otilie und Architekt liegt so nicht nur das Verhältnis von Kunstwerk und Schöpfer, sondern auch verschiedene Wahrnehmungstechniken, die nicht zuletzt am Beginn des 19. Jahrhunderts der gesellschaftlichen Unterhaltung dienen. Vgl. zum Voyeur in der Literatur Claudia Öhlschlager, Unsägliche Lust des Schauens, Freiburg/Br., 1996.

kannten Raume mit einem unerwarteten Anblick überraschte.“(HA, 373) Der Anblick überrascht und verbindet sich mit dem Namen des Architekten:

Durch das einzige hohe Fenster fiel ein ernstes, buntes Licht herein; denn es war von farbigen Gläsern anmutig zusammengesetzt. Das Ganze erhielt dadurch einen fremden Ton und bereitete zu einer eigenen Stimmung. Die Schönheit des Gewölbes und der Wände ward durch die Zierde des Fußbodens erhöht, der aus besonders geformten, nach einem schönen Muster gelegten, durch eine gegossene Gipsfläche verbundenen Ziegelsteinen bestand. Diese sowohl als die farbigen Scheiben hatte der Architekt heimlich bereiten lassen und konnte nun in kurzer Zeit alles zusammenfügen. Auch für Ruheplätze war gesorgt. Es hatten sich unter jenen kirchlichen Altertümern einige schön geschnitzte Chorstühle vorgefunden, die nun gar schicklich an den Wänden angebracht umherstanden.(HA, 373)

Diaphanes Licht inszeniert mit gotischer Gläserkunst das Diffuse des sakralen Raums. Während die Camera obscura das Außen abbildet, tritt Otilie ins Gehäuse³¹⁷, in die Laterna magica³¹⁸. Das „liebe“ Kind verliert sich nun ganz an die Inszenierung:

Otilie freute sich der bekannten, ihr als ein unbekanntes Ganze entgegretenden Teile. Sie stand, ging hin und wider, sah und beschah; endlich setzte sie sich auf einen der Stühle, und es schien ihr, indem sie auf- und umherblickte, als wenn sie wär und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte; und nur als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Otilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.(HA, 374)

Buschendorf sieht in dieser Szene das Erweckungserlebnis im Sinne neuplatonischer Seelenwanderung³¹⁹. Aus der Sicht einer philosophisch orientierten geisteswissenschaftlichen Hermeneutik wird jedoch das Kunstvolle der Inszenierung des Architekten übersehen. Es ist ein imaginerter Raum, in dem das Heilige künstlich nach einer Vorlage produziert wird. Genauso wie das Abbild Otilies dem außenstehenden Betrachter als „himmlischer Bote“ erscheint, „als wenn Otilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe“(HA, 372), sieht sie jetzt in der umgekehrten Bewegung hinauf und muß zwangsläufig sich selbst als erscheinendes Abbild sehen, das wiederum mechanische Reproduktionsleistung des Architekten ist. Während Alice im Wunderland „through the looking glasses“ geht und die Umgebung als traumhafte Zerrspiegel, Vexierbilder wahrnimmt,

³¹⁷ Vgl. zu Otilie und der Ikonographie des Marienlebens Wiethölter, *Legenden*,... S.21ff.

³¹⁸ Der Zauber des dunklen Raumes, der die Laterna magica mit dem diaphanen Licht gotischer Glasfenster verbindet, findet sich 100 Jahre später in Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* wieder: „Allerdings war man, um mich an den Abenden, wo ich allzu unglücklich aussah, zu zerstreuen, auf den Gedanken gekommen, mir eine laterna magica zu schenken, die in der Zeit vor dem Abendessen auf meine Lampe gesetzt wurde; nach dem Vorgange der ersten Baumeister und Glasmaler der Gotik ersetzte sie die Undurchdringlichkeit der Wände durch ein ungreifbares Irisieren, durch eine unwirklich vielfarbige Bilderwelt, in der Legenden abgebildet waren wie auf einem schwankenden und nur für Augenblicke sichtbaren Kirchenfenster.“(Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd.1: *In Swanns Welt*, Frankfurt/M., 3 1979, S.16-17)

³¹⁹ Buschendorf, *Goethes mythische Denkform*..., S.230.

spiegelt sich Otilie als Engelsbild des Architekten in seinem imaginären Raum, „als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände“.(H., 374) Es geht um inszenierte Identität und die Auseinandersetzung im magischen Raum mit dem eigenen Bild, das ein anderer gemacht hat. Otilie bleibt nur die Möglichkeit, in dieses Bild einzugehen, Maria im Gehäuse und damit Teil einer symbolisch geladenen Abbildreihe aus früherer Zeit zu werden, oder den Rahmen zu verlassen.

Genauso wie bei der *Laterna magica* der Illusionsraum mit dem letzten Flackern des Lichts des Projektors aufhört, beendet die untergehende Sonne die Magie des diaphanen Lichts im gotischen Raum mit inszeniertem Heiligenbild. Die unbewußte Auflösung der Subjektposition, die sich im Schwanken zwischen den angebotenen Identifikationsbildern und dem sich Wiederfinden und Auflösen im anderen bietet, ist mit dem Verschwinden des Illusionsraums beendet. Otilie wacht „vor sich selbst“(HA, 374), jedoch bezeichnenderweise im Dunkeln auf. Die Außer-sich-Befindlichkeit als Teil der Inszenierung des Architekten trifft ein weiteres Mal auf das leblose Dunkel im Gegensatz zum „lebhaften Fenster“(ebd.).

Es bleibt leer um Otilie, und typisch für diesen Zustand der Leere bei allen Romanfiguren ist die rege Tätigkeit, die die Leere verdrängt: „[...] erwachte Otilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.“(HA, 374) Die Sonne verschwindet, und Otilie wird nicht erweckt, sondern wacht im Dunkeln „vor“, im Sinne der lokalen Beschreibung, sich auf. Die Leere bezeichnet den Tod des Außer-sich-Befindlichen. Sie ist ebenso Todesdrohung im Bild der Heiligen wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* der Blumenstrauß.

Das heilige Angebot wird nicht angenommen. Der Kontext stellt die Verbindung zu Eduard her und interpretiert die Kapelle in Bezug auf die Grabstätte, die die Todessymbole der A stern beherrschen und die sich jenseits einer Künstlergrille ernsthaft dem symbolischen Zusammenhang von Tod und Zeichen zuwendet:

Diese Sonnenblumen wendeten noch immer ihr Angesicht gen Himmel, diese A stern sahen noch immer still bescheiden vor sich hin, und was allenfalls davon zu Kränzen gebunden war, hatte zum Muster gedient, einen Ort auszusmücken, der, wenn er nicht bloß eine Künstlergrille bleiben, wenn er zu irgend etwas genutzt werden sollte, nur zu einer gemeinsamen Grabstätte geeignet schien.(HA, 374)

Aus der *Laterna magica* männlicher Phantasie wird wieder ein Repräsentationsraum, das Abwesende, die Grabstätte. Kunst, die Otilie abbildet und im Schlußkapitel im Sarg herbergt, wird ernst und zeichnet den Weg für Otilie als Allegorie des symbolischen Gehaltes der Kunst vor. Wesen und „schöner Schein“ treten in der gemeinsamen Grabstätte in magische Beziehung. Der eine Künstler/Autor liegt neben dem „schönen lieben Kind“,

während der Architekt im Schlußtableau die Vollendung seines zunächst mechanischen Illusionsbildes betrachtet. Der nützliche Augentrost wird erst, wenn er vor sich erwacht, entleerter Signifikant einer Kunstwahrheit, die gebieterisch das Geheimnis des „schönen Scheins“ im Tod als das Wesentliche des Schönen offenbart³²⁰.

Nachdem Otilie auf der Figurenebene von Eduard und dem Architekten zum symbolischen Zeichenkörper jenseits des „delectare und prodesse“ gesteigert wurde, erfährt sie in den Tableaux vivants im Vergleich mit Luciane auch für das Geheimnis des Autors, wie bereits ausgeführt, eine signifikante Bedeutung. Sie geht als hybride Konstruktion von Maria und Hausfrau hervor, auf der jenseits der sozialideologischen Stigmatisierung der einzig wahre Blick des Kunstkenners und Autors ruht.

Den Blick des Architekten, aus dem die empfindende Maria hervorgeht, ersetzt auf der Figurenebene der Gehilfe³²¹. Im Gegensatz zur bildlichen Konfiguration von Eduard und dem Architekten bietet er eine begriffliche Definition der Verwendungszwecke der Geschlechter, die ihn zum aufgeklärten Pädagogen in einer zu schaffenden bürgerlichen Gesellschaft stilisieren: „Frauen sollten durchaus mannigfaltig gekleidet gehen, jede nach eigener Art und Weise, damit eine jede fühlen lernte, was ihr eigentlich gut stehe und wohlzieme.“ (HA, 409), „Man erziehe die Knaben zu Dienern und die Mädchen zu Müttern, so wird es überall wohlstehn.“ (HA, 410) Otilie stimmt ihm im Gegensatz zu Charlotte, die skeptisch die Ausführungen des Gehilfen bricht und auf eine Autonomie verweist, die sie auch gegenüber dem Hauptmann zu bewahren weiß, zu:

‘Zu Müttern,’ versetzte Otilie, ‘das könnte die Frauen noch hingehen lassen, da sie sich, ohne Mütter zu sein, doch immer einrichten müssen, Wärterinnen zu werden; aber freilich zu Dienern würden sich unsre jungen Männer viel zu gut halten, da man jedem leicht ansehen kann, daß er sich zum Gebieten fähiger dünkt.’ (HA, 410)

Gemäß ihrer eigenen Ausführungen wandelt³²² sich Otilie unter dem pädagogischen Blick des Gehilfen zur Mutter, die ohne Mutter zu sein Wärterin ist. Sie trägt ähnlich der Jung-

³²⁰ Vgl. zum „schönen Schein“ Anm. 161. Goethe geht jedoch in den *Wahlverwandtschaften* weiter, da der Ursprung dieses Signifikanten der Kunst die männliche Illusionsmaschine ist. Ob er jedoch jenseits der textuellen Konstruktion so weit gegangen wäre, sich selbst in diese Autorphantasie einzubeziehen, darf bezweifelt werden.

³²¹ Seine Ankunft erfolgt beim Abschied des Architekten.

³²² Im wissenschaftlichen Diskurs des Magnetismus (Vgl. zum Verhältnis von Magnetismus und Liebe als Diskurseffekt: Schreiber, *Die Zeichen der Liebe...*, S.298f.) erfährt Otilie eine weitere Wandlung. Als weibliches, natürliches Medium begründet sie den Zusammenhang mit der Erde. In der Frauenfigur wird in Kapitel II, 11 eine allegorische Beziehung zur Natur hergestellt. Otilie garantiert nicht nur als Frauenfigur für das Objekt, über das der Sekretär spricht, sondern auch für den Zusammenhang von weiblichem Medium und männlichem Zugang zur Natur. Auch hier besteht ein symbolischer, ideologischer Zusammenhang von sozialem Verhältnis im Sinne eines Frauenbildes und der wissenschaftlichen Erforschung von Natur und Frau. Der verlorene Zusammenhang mit der Dingwelt wird im bewußtlosen, weiblichen Medium rekonstruiert.

frau Maria das Kind ihres Herrn, indem sie zur Wärterin des neugeborenen Kindes von Charlotte und Eduard wird³²³.

Ottlie, Kind und Ehe

Im 8. Kapitel des zweiten Teils erweitert sich die familiale/eheliche Konfiguration. Charlotte bekommt ein Kind. Im Sinne genealogischer Zuordnung, die allein dem Vater das Bildungsvermögen zuspricht, versichern die Frauen „sämtlich, es sei der ganze leibhafte Vater. Nur Ottlie konnte es im stillen nicht finden [...]“ (HA, 420). Die bei der Geburt Assistierenden sehen den Vater und schützen seinen Namen in seinem Abbild vor möglichen Fehlritten der Frau, die als einzige den Namen des Vater bestätigen kann³²⁴. Einzig Ottlie ist anderer Meinung, ohne daß hier ausgeführt wird warum. Erst in den Armen der Taufpaten Ottlie und Mittler ändert sich der väterliche, physiognomische Besitzanspruch. Wo Ottlies erfülltes Herz im Kind männliche Vorstellung erkennt, die sie über die Ähnlichkeit der Augen zur gewünschten Mutter machen, findet Mittler die Gedanken der Mutter wieder³²⁵.

Das Gebet war verrichtet, Ottlien das Kind auf die Arme gelegt, und als sie mit Neigung auf dasselbe heruntersah, erschrak sie nicht wenig an seinen offenen Augen; denn sie glaubte in ihre eigenen zu sehen; eine solche Übereinstimmung hätte jeden überraschen müssen. Mittler, der zunächst das Kind empfang, stutzte gleichfalls, in-

³²³ Das Ansinnen des Gehilfen einer Heirat mit ihr lehnt Ottlie jedoch ab. Der Gehilfe vermeint ihr als gelehrter Pädagoge, die Welt eröffnen zu können, „wenn sie auf einige Zeit in die Pension zurückkehre, um das in einer gewissen Folge gründlich und für immer sich zuzueignen, was die Welt nur stückweise und eher zur Verwirrung als zur Befriedigung, ja manchmal nur allzuspät überliefere“ (HA, 414). Diesem rationalen Konzept, das die Welt im Rahmen gestaltet, setzt die Innenperspektive ein romantisches Ganzheitskonzept entgegen, das sich die Welt aus der Liebe erklärt: „Es schien ihr in der Welt nichts mehr unzusammenhängend, wenn sie an den geliebten Mann dachte, und sie begriff nicht, wie ohne ihn noch irgend etwas zusammenhängen könne.“ (HA, 414) Im Vergleich mit Heinrich von Ofterdingens Erweckung zum Dichter, steht Ottlie in einem mystischen Verhältnis zur Welt, das ihr durch die Liebe zum Mann eröffnet wurde, während Ofterdingen noch der Liebe zur Frau harrt: „Heinrich war von Natur zum Dichter geboren. Mannigfaltige Zufälle schienen sich zu seiner Bildung zu vereinigen, und noch hatte nichts seine innere Regsamkeit gestört. Alles was er sah und hörte schien nur neue Riegel in ihm wegzuschieben und neue Fenster ihm zu öffnen. Er sah die Welt in ihren großen und abwechselnden Verhältnissen vor sich liegen. Noch war sie aber stumm, und ihre Seele, das Gespräch, noch nicht erwacht. Schon nahte sich ein Dichter, ein liebliches Mädchen an der Hand, um durch Laute der Muttersprache und durch Berührung eines süßen zärtlichen Mundes, die blöden Lippen aufzuschließen, und den einfachen Akkord in unendliche Melodien zu entfalten.“ (Novalis, Heinrich von Ofterdingen, in: ders., Werke; hg. v. Gerhard Schulz, München, 1969, S. 203) Wo die Liebe zum Mädchen in die Muttersprache der Welt einführt, eröffnet dem Mädchen die Liebe des Autors die Zusammenhänge der Welt. Als Autor gelingt Eduard die Befruchtungsleistung des fiktiven Autors der Vorrede zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Ottlie findet jedoch nicht Eduard wieder, sondern sich in der Muttersprache, indem sie zur Mutter für das Kind Otto wird. Den romantischen Naturzusammenhang von Dichter und Liebe beantwortet im Textverlauf das mit Liebe erfüllte weibliche Herz mit imaginärer Mutterschaft für die körperliche Frucht des Geliebten. Auf diese intertextuelle Weise kommt die Jungfrau in den *Wahlverwandtschaften* zur Muttersprache und zum Kind. Mutterschaft ist so ironisch gebrochen die Konfiguration des romantischen Liebesideals für Frauen.

³²⁴ Die Fiktion der Nacht wird in der Inschrift des Abbildes, das den Namen des Vaters trägt, entschärft.

³²⁵ Vgl. zu den Quellen einer solchen Bestimmung des Äußeren des Kindes als Ausdruck der weiblichen Einbildungskraft: Robert Burton, *Die Anatomie der Melancholie* (Auswahl), Mainz, 1988; S.129f.

dem er in der Bildung desselben eine so auffallende Ähnlichkeit, und zwar mit dem Hauptmann, erblickte, dergleichen ihm sonst noch nie vorgekommen war. (HA, 421)

Das Kind in den Armen der Liebenden und des Vertreters der rechtlich moralischen Seite der Ehe wird zum Ausdruck imaginärer, außerehelicher Liebesbeziehung, die einerseits die gewünschte Mutterschaft des erfüllten Herzens bestätigt, andererseits moralisch und rechtlich die Vaterschaft negiert. Das Kind als Ausdruck einer imaginären Beziehung erfüllt Mutterwünsche und kastriert als Wunsch der Mutter den leiblichen Vater, dessen bestes Mannesalter vollends zu Schanden gerät. Wo Charlottes Phantasie mit dem Kind einen richtigen Mann schafft, gelingt es Eduard nur den Blick der Geliebten, die ihn ins Unendliche spiegelt³²⁶, zu reproduzieren. In den Eindrücken, die das Kind vermittelt, werden sämtliche, von Charlotte und Mittler erhofften ehevermittelnden Eigenschaften beseitigt. Das Kind fungiert als Realsatire auf diesen Ehe bzw. Familiendiskurs. Zunächst verliert sich der Anspruch auf Vaterschaft und damit die Fortsetzung der Generationenfolge in der physiognomischen Unklarheit über den eigentlichen Vater. Die Zuschreibung der Frauen, die „sämtlich“ den Vater zu erkennen glauben, ist in Mittlers Eindruck gebrochen. Ottilies Anteil am Kind ist, ihrer Bestimmung gemäß, das spiegelnde Imaginäre Eduards, das nur über Charlotte in der körperlichen Welt Kinder hervorbringen kann.

Mit der Geburt des Kindes verschiebt sich der real begründete Ehevertrag von Eduard und Charlotte in Richtung imaginärer, liebevoller Auswüchse. Das in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* unmögliche Kind tritt hier in verdichteter Form als physisch und psychisch möglich auf. In der Ausprägung der Mutter zerbricht die paternale Familientradition, die Vaterschaft und Generationenfolge. In Eduards Ausprägung wird die Jungfrau zur Mutter und zerstört auf der „Dichterebene“ imaginärer Vaterschaft den körperlichen Bezug und Genuß. Vaterschaft, die über den Körper der Frau als Eigentum verfügt, hört da auf, wo Mutter und Vater träumen. Diese Konstellation produziert zwar im Gegensatz zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*, in denen nur der männliche Dichter träumen darf, was zu ehelicher Enthaltbarkeit führt oder bei beidseitiger physischer Aktivität zum Tod der Frau, ein Kind. Dieses ist jedoch eigentlich unehelich. So ist die Ehe ihre eigene Parodie, in der die Einbildungskraft die falsche Totalität einer Wirklichkeit im Gegenwärtigen produziert. In jeder Form bedingt sie das Abwesende des Traums und macht im Blick auf das Kind um 1800 die Konstruktion von Generationenfolge und Liebe über die ideologische Konstruktion der Frauenfiguren Charlotte und Ottilie im Wirklichen unmöglich.

³²⁶ Die Vorstellungen der Eheleute im Ehebett haben sich in der Wahrnehmung des Kind antithetisch geändert. Charlottes Körpervorstellung des Hauptmanns, die allein im „näher“ und „ferner“ markiert war, manifestiert sich im Kind, während Ottilie, die Eduard in den Armen zu haben glaubt, in der Tiefe der Augen des Kindes verschwindet.

Ottilie wirkt als Wärterin, indem sie für ihren erträumten Mann das Kind betreut:

[...] daß er die fürsorgliche Dienstlichkeit, die sie dem Abwesenden geleistet, dankbar gegenwärtig bemerken werde.

Aber noch auf eine viel andre Weise war sie veranlaßt, für ihn zu wirken. Sie hatte vorzüglich die Sorge für das Kind übernommen, dessen unmittelbare Pflegerin sie um so mehr werden konnte, als man es keiner Amme übergeben, sondern mit Milch und Wasser aufzuziehen sich entschieden hatte. (HA, 425)

Ebenso wie Charlotte in den Landschaftsbildern für ihren Mann erscheint, so hofft Ottilie dem Zurückkehrenden in ihrer Tätigkeit zu erscheinen, die die Tätigkeit des Mannes in seinem Sinn fortsetzt. Im Gegensatz zu Charlotte richtet Ottilie beim Anblick des Gegenwärtigen den Blick wie Eduard auf das Abwesende. Das Wirkliche zerfällt in der Figur von Gegenwärtigem und Abwesendem, die allein das Verhältnis Ottilie/Eduard bestimmt. Die Mutterschaft Ottilies liegt zwischen Tätigkeit der Amme und erwünschter jungfräulicher Mutterschaft:

Man sah in ihm ein wunderbares, ja ein Wunderkind, höchst erfreulich dem Anblick, an Größe, Ebenmaß, Stärke und Gesundheit; und was noch mehr in Verwunderung setzte, war jene doppelte Ähnlichkeit, die sich immer mehr entwickelte. Den Gesichtszügen und der ganzen Form nach glich das Kind immer mehr dem Hauptmann, die Augen ließen sich immer weniger von Ottiliens Augen unterscheiden.

Durch diese sonderbare Verwandtschaft und vielleicht noch mehr durch das schöne Gefühl der Frauen geleitet, welche das Kind eines geliebten Mannes, auch von einer andern, mit zärtlicher Neigung umfassen, ward Ottilie dem heranwachsenden Geschöpf soviel als eine Mutter oder vielmehr eine andre Art von Mutter. Entfernte sich Charlotte, so blieb Ottilie mit dem Kinde und der Wärterin allein. [...] Sie hatte das Milchfläschchen bei sich, um dem Kinde, wenn es nötig, seine Nahrung zu reichen. Selten unterließ sie dabei, ein Buch mitzunehmen, und so bildete sie, das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd, eine gar anmutige Penserosa. (HA, 445-446)

Konsequent im Sinne einer Ästhetik, die das Kunstschöne strikt vom Naturschönen trennt und den idealisierenden Charakter des Kunstschönen hervorhebt, findet das in Wirklichkeit unmögliche seinen Ausdruck in der Kunstfigur³²⁷. Die Scheinmutter figuriert im bildlichen

³²⁷ In den Anmerkungen zu der Übersetzung von Diderots *Versuch über die Malerei* erhält die Liebe in der Plastik etwas heiliges: „die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden.“ (Goethe, Smtl. Werke, Zürich, 1950, Bd. 13, S.212) Zudem findet sich in der Kritik Diderots Vorstellung des „Naturschönen“ als Grundlage des „Kunstschönen“ die Hervorhebung des artifiziellen ideellen Charakter der Kunst: „Nur äußerst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden, im strengen Sinne, die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begrenzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beide Geschlechter der Augenblick, in welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wohl sagen: es ist nur ein Augenblick! Die Begattung und Fortpflanzung kostet dem Schmetterling das Leben, dem Menschen die Schönheit, und hier liegt einer der größten Vorteile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist, wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Zentauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsenen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.“ (ebd., S. 268) Ottilie erfüllt die geforderte künstliche Schönheit und ist gleichzeitig Mutter.

Vergleich als Penserosa³²⁸. Der Erzähler erkennt die Macht des Imaginären und vor allem Otilies Mutterschaft an, verschweigt jedoch den Vater. Die fiktive Figur Otilie erstarrt im allegorischen Konzept der Penserosa und wird mit den Attributen Buch und Kind versehen, wodurch die Verbindung zur Marienikonographie hergestellt wird. Die Milchflasche hat sie hingegen nur bei sich. Attribute und Funktion fallen auseinander und verschieben die Art von Mutter zu einer Art von anmutiger Penserosa, die mit Kind und Buch³²⁹ alle Hände voll zu tun hat und sich „Maria“ als Art von Mutter im Bild annähert. Die Attribute „Buch“ bedeutet im Kontext etwas Fiktives, das auf Abwesendes verweist. Jenseits der ernährenden Mutterrolle liest sie das, was nur in der Kunst möglich ist. Der Text kombiniert Fiktion und jungfräuliche Mütterlichkeit als komplementäre Größen, um sie sogleich im trauernden Blick der Penserosa, in der anmutigen Konfiguration, die ihr auch Eduard zuschreibt, und im Marienbild ästhetisch allegorisch zu verkörpern. Kunstwahrheit entsteht da, wo Otilie als komplexes Zeichen auf die Penserosa verweist und umgekehrt.

Kahnfahrt mit Folgen

Die Verbindung von Kunstfigur und vorgeblichem Liebesdrama setzt sich im 13. Kapitel des II. Teils fort. Die Liebenden sehen sich wieder. Eduard, der den zum Major beförderten Hauptmann beauftragt hat, Charlotte zur Scheidung zu bewegen, streift, ohne das Ergebnis der Verhandlungen abzuwarten, wie ein Fremder auf dem Weg der Jäger durch seine Besitzungen:

Der Major ritt nach dem Schlosse [...] Eduard indessen, von unüberwindlicher Ungeduld getrieben, schlich aus seinem Hinterhalte durch einsame Pfade, nur Jägern und Fischern bekannt, nach seinem Park, und fand sich gegen Abend im Gebüsch in der Nachbarschaft des Sees, dessen Spiegel er zum erstenmal vollkommen und rein erblickte. (HA, 454)

Mit dem bildlichen Eindruck des reinen Spiegels³³⁰, der am Abend das Dunkel des Himmels abspiegeln kann, wendet sich die Darstellung Otilie zu, die am Nachmittag einen Spaziergang mit dem Kind „zu den Eichen bei der Überfahrt“ (ebd.) gemacht hat:

³²⁸ Zur Penserosa vgl. Buschendorf, Goethes mythische Denkform..., S.204ff.

³²⁹ Zur ironischen Brechung des zeitgenössischen Literaturdiskurses in Otilies Leselust vgl. Ernst Ribbat, Sprechen, Schreiben, Lesen, Schweigen, in: *Critica Poeticae*, hg. v. Andreas Gößling, Stefan Nienhaus, Würzburg, 1992; S.171-185; hier S. 178ff.

³³⁰ Vgl. Wiethölter, Legenden..., S. 12. Die Autorin sieht in Bezug auf Eduards Blick in den See die Fortsetzung des Narzißmythos. In Zusammenhang mit der später entdeckten Otilie wendet sich Eduard jedoch vom Spiegelbild ab und geht auf den Spuren des Jägers, der Diana beim Bade sieht. Der Abschnitt macht über die Mythen aus dem Künstler Eduard Pygmalion, der seine Statue sinnlich begehrt. Er erscheint in der Konfiguration des im Kommentar zur Diderot-Übersetzung abgelehnten sinnlich Begehrenden: „Die Tradition sagt: daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seine

Der Knabe war eingeschlafen; sie setzte sich, legte ihn neben sich nieder und fuhr fort zu lesen. Das Buch war eins von denen, die ein zartes Gemüt an sich ziehen und nicht wieder loslassen³³¹. Sie vergaß Zeit und Stunde und dachte nicht, daß sie zu Lande noch einen weiten Rückweg nach dem neuen Gebäude habe; aber sie saß versenkt in ihr Buch, in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, Sträucher ringsumher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen. Und eben fiel ein rötliches Streiflicht der sinkenden Sonne hinter ihr her und vergoldete Wange und Schulter.(HA, 454)

Ganz im Zeichen der Penserosa entledigt sie sich des schlafenden Kindes und versinkt im Buch und erstrahlt ein weiteres Mal. Hier allerdings nicht im Zeichen Marias, sondern des schönen Abbildes, das das Versunkensein in das Buch mit dem Versunkensein in sich selbst parallelisiert. Ottilie versinkt in die fiktive Welt eines Autors und ist bei sich, während in der Darstellung ein liebenswürdiger Anblick entsteht, der die Natur zum Betrachter macht. Im Daphne-Motiv, auf das Benjamin³³² verweist, ist das Auge der Bäume der Baumgeist Daphne. Sie ist die Personifikation der mythisch belebten Natur. Hier beschwört die Darstellung eine Anthropomorphisierung der Natur, um die Einheit von In-sich-Sein und vollkommenem Ausdruck der Penserosa wiederzufinden. Die belebte Natur betrachtet als Bild der Darstellung das Kunstbild Ottilie. Sie wird angerufen, um eine Wirkung zu bestätigen, die die kunstvolle Einheit von Versunkensein und äußerem Erscheinungsbild von außen bestätigt.

Jenseits dieses abstrakten Konzepts von bewunderter Schönheit wird durch die natürliche Wirkung des Sonnenlichts aus dem abstrakten Konzept Penserosa partiell die Mortifikation der sinnlichen Reize durchgeführt, indem Wange und Schulter vergoldet werden. Die Denkfigur erstarrt im Licht der Sonne, das die Körperteile der Figur zum Gemälde bildet. Nicht der unabbildbare Gesamteindruck der Mariendarstellung, der allein eine Autorinstanz hervorbringt, sondern die partielle Hervorhebung durch das „rötliche Streiflicht“ der Sonne vergoldet Ottilie und hebt ihre Sinnlichkeit im Gemälde auf. Dem dunklen, glatten Spiegel des Sees steht die erleuchtete Inszenierung Ottilies mit Buch aber ohne Kind gegenüber:

Endlich bricht er durch das Gebüsch bei den Eichen, er sieht Ottilie, sie ihn; er fliegt auf sie zu und liegt zu ihren Füßen. Nach einer langen, stummen Pause, in der sich beide zu fassen suchen, erklärt er ihr mit wenigen Worten, warum und wie er hierher gekommen.(HA, 454)

Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder Naturwerk geschätzt zu werden.“(Smtl. Werke, Zürich, 1950, Bd.13, S.212) Im Gegensatz hierzu steht die künstliche Ausgestaltung Ottilies. Wo Eduard zum Ideal das sinnliche Pendant sucht, erhält die Schönheit einen Körper, der auf ikonographische Konventionen zurückgreift.

³³¹ Ribbat, Sprechen, Schreiben, Lesen, Schweigen..., S. 180 vermutet hier im besten Fall ein Buch Jean Pauls in Ottilies Händen.

³³² Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.175.

Aber Ottilie verweigert demjenigen, der „seine alten Rechte geltend machen“ wollte, „sie in seine Arme [zu] schließen“

(HA, 454)³³³. Eduards Gegenwart ersetzt zunächst das Buch, er zerstört das Bild der Pen-
serosa. Das Kind jedoch, mit dem Ottilie die Umarmung verwehrt(HA, 455), liegt noch zwi-
schen den Liebenden, die zumindest der Absicht Eduards nach eine neue eheliche Ver-
bindung anstreben. Indem Eduard das Kunstgebilde „Ottilie“ zerstört, wird er von Ottilie auf
ein weiteres Kunstgebilde, das Kind, verwiesen, das als Phantasieprodukt wiederum auf
die einzige gesellschaftlich mögliche Form verweist, mit der er Ottilie in den Armen halten
kann: das Recht der Einbildungskraft. Den Hinderungsgrund beseitigt Eduard sogleich,
indem er das Kind zunächst auf Grund seiner Gestalt mit dem Hauptmann in Verbindung
bringt und so den Ehebruch als rechtliches Problem aufzeigt, dann aber, von Ottilie auf die
Ähnlichkeit mit ihr verwiesen, sie in den Augen des Kindes wiedererkennt:

‘Großer Gott! [...] wenn ich Ursache hätte, an meiner Frau, an meinem Freunde zu
zweifeln, so würde diese Gestalt fürchterlich gegen sie zeugen. [...]’ ‘Nicht doch!’ ver-
setzte Ottilie; ‘alle Welt sagt, es gleiche mir.’ [...] und in dem Augenblick schlug das
Kind die Augen auf, zwei große, schwarze, durchdringende Augen, tief und freundlich
[...] er kniete zweimal vor Ottilien. ‘Du bist!’ rief er aus, ‘deine Augen sinds. [...]’(HA,
455)

Indem Eduard das Kind zum Zeichen eines „doppelten Ehebruchs“(HA, 455) macht: „dies
Kind ist aus einem doppelten Ehebruch erzeugt!“ (ebd.), bleibt er auf der Ebene der rechtli-
chen Definition, während die fiktive phantastische Seite Ottilie zum begehrten Gegenstand
macht:

‘Mag es denn gegen mich zeugen, mögen diese herrlichen Augen den deinigen sa-
gen, daß ich in den Armen einer andern dir gehörte; mögest du fühlen, Ottilie, recht
fühlen, daß ich jenen Fehler, jenes Verbrechen nur in deinen Armen abbüßen
kann!(HA, 455)’

Was als Sujet eher dem Genre der Schwankliteratur zuzurechnen ist, ein Kind das in sei-
nen Zügen gegen den Vater zeugt, wird jenseits des imaginären, doppelten Ehebruchs zur
Definition eines Verbrechens, das nunmehr nicht juristisch ein Verbrechen ist, sondern
erst mit der Schuldfrage zum Verbrechen wird. Die Möglichkeit des doppelten Ehebruchs,
die Körper und Einbildungskraft im Ehebett vereint, scheitert endgültig am Gegenwärtigen,
indem allein das fiktive Verbrechen zu büßen ist und paradoxerweise in die körperliche
Nähe der „reinen Seele“ führt.

³³³ Die Umarmung ist nur da möglich, wo die Einbildungskraft ihr Recht behauptet: im Ehebett. Dort vermeint Eduard,
Ottilie in den Armen zu halten. Die Ordnung des Rechts produziert sogleich immer das Verbrechen, so daß Eduard in
dem Moment, wo er sein Recht behauptet, auf das im Recht behauptete Verbrechen des doppelten Ehebruchs, in dem
die Einbildungskraft ihr Recht behauptet, zurückfällt.

Die in der Schwankliteratur verlachte Impotenz des Ehemanns, die zugleich die Generationsfolge sichernde Tugendlosigkeit der Ehefrau hervorhebt, wird in der Dramatik des Verbrechens der Phantasie zum „Bekenntnis“roman im Ehebett gesteigert. Aus dem Verlassen wird die Sinnfrage, die den Körper verneint. Das lustvolle Phantasieerlebnis im Ehebett führt zur BÜßerlust in den Armen der Geliebten. Eduard produziert als Buße, was aus dem Engel das Lustobjekt macht, zugleich aber Otilie mit einer heiligen Mission belehrt³³⁴. Die beiden Arme der Penserosa, die Kind und Buch halten, werden von Eduard besetzt.

Das Verbrechen macht entgegen den Kunstregeln der Autonomieästhetik aus Schein sinnliches Sein. Der vergoldete Schein um Otilie löst sich in ihrer Wahrnehmung auf: „Nun erst sah Otilie, daß die Sonne sich hinter die Berge gesenkt hatte.“(HA, 455) Die Szenerie nähert sich mit dem Verschwinden der Sonne der Lampendämmerung des Schlafzimmers unter umgekehrten Vorzeichen. Jedoch regelt hier nicht die Phantasie die Nähe, sondern Charlotte bestimmt den Abstand: „Noch zuletzt blinkte sie [die Sonne, Anmerkung von mir] von den Fenstern des obern Gebäudes zurück. ‘Entferne dich, Eduard!’ rief Otilie [...] Bedenke, was wir beide Charlotten schuldig sind.“(HA, 455-456) Otilie und Eduard treten sich nicht „frei“ gegenüber; auch hier bestimmt die „Schuld“ die vermeintlich Liebenden. Sie lösen sich nicht aus ihrem Schicksal, das nach Benjamin der „Schuldzusammenhang von Lebendigem“³³⁵ ist. Dennoch tritt Otilie im Dunkeln aus der bildhaften Inszenierung, die Voraussetzung für den doppelten Ehebruch im Halbdunkel des ehelichen Schlafzimmers war, heraus. Sie verweist mit dem Namen „Charlotte“ ein einziges Mal auf einen Schuldzusammenhang, der alle Figuren bestimmt und dem sie letztendlich gemäß der von Benjamin herausgearbeiteten mythischen Konstellation des Romans³³⁶ geopfert wird. So ermöglicht sie ein einziges Mal den leidenschaftlichen Blick des Mannes. Dieser Blick verdankt sich der abgebrochenen ästhetischen Inszenierung Otilies auf der Darstellungsebene und der Figurenrede, die den Schuldzusammenhang namhaft macht.

Eduard gelangt nur um den Preis in die beim Ehebruch vorgestellten Arme Otilies(HA, 321), daß er sie „leidenschaftlich“ und nicht „verklärend“ anblickt: „’Ich gehorche deinen Befehlen,‘ rief Eduard, indem er sie erst leidenschaftlich anblickte und sie dann fest in seine Arme schloß. Sie umschlang ihn mit den ihrigen und drückte ihn auf das zärtlichste an ihre Brust“(HA, 456). Nur jenseits des „lieben, schönen Kindes“, nur dort, wo Otilie aus dem Rahmen fällt und mit Charlotte der Schuld über die gemeinsame Beziehung zu einer

³³⁴ Vgl. Natalie, die in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ihr Schicksal Siebenkäs annimmt.

³³⁵ Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S. 138.

³³⁶ Ebd. S. 139ff.

dritten in der Figurenrede einen Namen gibt, ist Leidenschaft möglich: „Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg.“(HA, 456) An dieser Stelle, an der der Text die Figuren aus der Bindung an eine ästhetische Theorie entläßt und die Erfüllung des alchimistischen/chemischen Wahlverwandtschaftengleichnis in Aussicht stellt, entsteht ein Emblem der Hoffnung. Es stellt die Liebenden jenseits ihrer eigenen Wahrnehmung für einen Augenblick unter eine himmlische Sternenkonstellation, die, worauf Benjamin verweist, die Stunde der Geburt unverwechselbar bestimmt³³⁷.

Hoffnung ist die Inschrift, die im Rahmen der Gesetze des Textes der fiktive Erzähler seinen Bildern verleiht. Das Ottilienbild wird im Emblem der Hoffnung ersetzt: „Sie wähten, sie glaubten einander anzugehören; sie wechselten zum erstenmal entschiedene, freie Küsse und trennten sich gewaltsam und schmerzlich.“(HA, 456) Hoffnung wird zum kunstvollen literarischen Produkt, von dessen Bildwert die fiktiven Figuren kein Bewußtsein haben. Im Aufblitzen des körperlichen Begehrens, das sich in Umarmung und in „entschiedene[n], freie[n] Küsse[n]“ enthüllt, wird der Himmel, der ansonsten für Ottilie himmlische Keuschheit vorsieht, zum Hoffnungszeichen. Während bei der augenblicklichen Bewältigung der Liebe der Himmel Pate³³⁸ steht und die Erfüllung im sofortigen augenblicklichen Vergehen auf das Unwahrscheinliche der Zukunft verschiebt, bereitet der Text in einer dialektischen Wende das Gegenbild des Todes vor, auf das nicht der Himmel antwortet, sondern eine künstlerische Pathosformel.

Im historischen Präsens hastet Ottilie gefühlsverwirrt „nach dem Kahn, sie fühlt nicht, daß ihr Herz pocht, daß ihre Füße schwanken, daß ihre Sinne zu vergehn drohn.“(HA, 456) Die Kahnfahrt beginnt. Ottilie verbindet als Komposition Mutter mit Kind und Buch und Steuerruder in der Hand³³⁹. Der Verkörperung der Madonna und der Penserosa kommt mit dem Steuerrad die Fortuna³⁴⁰ hinzu: „Auf dem linken Arme das Kind, in der linken Hand das Buch, in der rechten das Ruder“(HA, 457). Im Gegensatz zum Marienbild oder der Benennung als Penserosa, verkörpert Ottilie beim Besteigen des Bootes ikonographisch gesehen ein Mischwesen, das Kind und Buch in die Hand der Fortuna legt. Es ist eine groteske

³³⁷ Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.199f.

³³⁸ Die Szene schreibt die Annäherung des Hauptmanns und Charlottes fort. Es ist nicht mehr die unantastbare Imago des Engels, das vor der Ankunft bereits vorgestellte Gegenbild, sondern die körperliche Leidenschaft, die die heimlich Liebenden bestimmt. Es ist die einzige Szene, in der das klassische Liebespaar Romeo und Julia auftritt, das liebt und durch äußere Konventionen getrennt wird. Die Hoffnung, die der Szene blitzhaft als Inschrift erscheint, karikiert dabei die gute Hoffnung, die die werdende Mutter auf das Kind setzt.

³³⁹ Peter Suhrkamps Hinweis auf die Komik der *Wahlverwandtschaften* (Suhrkamp, Goethes's Wahlverwandtschaften..., S.193) ist durchaus ernst auch in Bezug auf diese Szene zu nehmen. In Hinblick auf das Ende führt sie vor, was passiert, wenn derart ikonographisch überdeterminierte, groteske Figuren Boot fahren.

³⁴⁰ Vgl. zur Ikonographie der Fortuna: Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig, Erstdruck 1770 [Nachdruck: Darmstadt, 1967]: „So wurde sie auch mit einem Füllhorne in der linken und einem Steuerruder in der rechten Hand gebildet“ (Lemma: „Fortuna“ Sp. 1125).

Figur, die hier Boot fährt. Das barocke allegorische Äußere, das im Sinne des klassischen Schönheitsideals überdeterminiert ist, entspricht der inneren Gefühlsverwirrung der Figur „Otilie“. Mit zärtlichen Gefühlen für Eduard im Herzen denkt sie zugleich an Charlotte. Es erfolgt die Dekomposition und Metamorphose einer solchen „überladenen“ Figur. Otilie stürzt, verliert alle ihre Attribute³⁴¹: „Das Ruder entfährt ihr nach der einen Seite und, wie sie sich erhalten will, Kind und Buch nach der andern, alles ins Wasser.“(HA, 457) Völlig hilflos und formlos, „Von allem abgesondert, schwebt sie auf dem treulosen, unzugänglichen Elemente.“(HA, 457) „Sie sucht Hülfe bei sich selbst“ und findet im Wiederbelebungsversuch des Kindes zu einer Form zurück, die sogar magisch den Himmel zu bewegen weiß: „Sie entkleidet das Kind und trocknets mit ihrem Musselgewand. Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum erstenmal dem freien Himmel; zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! und kein Lebendiges.“(ebd.) Wo zuvor noch der leidenschaftlich blickende Eduard zärtlich gedrückt wurde, ist nun das tote Kind. Otilie beginnt zu erstarren, indem sie Leben geben will. Die Figur der Personifikation wird umgekehrt und führt zur Mortifikation der Figur Otilies³⁴²:

Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfs verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz. Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärme und Leben. Sie läßt nicht nach, sie überhüllt es mit ihrem Schal, und durch Streicheln, Andrücken, Anhauchen, Küssen, Tränen glaubt sie jene Hilfsmittel zu ersetzen, die ihr in dieser Abgeschnittenheit versagt sind.

Alles vergebens! Ohne Bewegung liegt das Kind in ihren Armen, ohne Bewegung steht der Kahn auf der Wasserfläche; aber auch hier läßt ihr schönes Gemüt sie nicht hilflos.(HA, 457)

Die Wiederbelebung gelingt nicht, aber die Rückführung auf das „schöne Gemüt“, das eine Bittgeste gestaltet und an die Anfangsinszenierung bei ihrer Ankunft anschließt: „Sie wendet sich nach oben. Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht.“(HA, 457-458) Mit totem Kind und marmorgleicher Brust entsteht hier aus der grotesken Bootsfahrerin eine Statue, die in einer Pathosformel erstarren. Die Metamorphose produziert nicht die belebte Kunstfigur, sondern läßt die im Gefühl Entstellte als Marmorfigur im Sinne des „schönen Gemüts“ wiedererstarren. Die Statue verschwindet hinter dem feuchten Blick und der Metonymie des zarten Herzens: „Mit feuchtem Blick

³⁴¹ Turk (Horst Turk, Goethes „Wahlverwandtschaften“, in: Urszenen, hg. v. Friedrich A. Kittler, Horst Turk, Frankfurt/M., 1977, S.202-222, hier: S. 221) psychologisiert unzulässiger Weise den hier vorgeführten Bildbruch, wenn er diesen Vorgang als „Tat der Kindestötung“ beschreibt. Erst in der pathetischen Geste der Trauernden findet Otilie ihre Form wieder.

sieht sie empor und ruft Hilfe von daher, wo ein zartes Herz die größte Fülle zu finden hofft, wenn es überall mangelt.“(HA, 458) Das Äußere erstarrt zur Statue und löst die Starre des Herzens: „[...] Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfes verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz.“(HA, 457) Die Pathosformel zeigt Wirkung in der sentimental Figur und dem Himmelsblick als Hoffnungseblem. Es ist jedoch nicht Gott, der vom Himmel her dem empfindsamen, „zarten“- nicht verzweifelten - Herzen hilft, sondern die Sterne, die im Emblem der Hoffnung zum Bildbereich astrologischer Konstruktion auf Erzählerebene gehören: „Auch wendet sie sich nicht vergebens zu den Sternen, die schon einzeln hervorzublinden anfangen. Ein sanfter Wind erhebt sich und treibt den Kahn nach den Platanen.“ (HA, 458)

Wo Charlotte in ihrer Geschichte mit dem Hauptmann im Boot Charons zu sein glaubt, treibt Otilie anscheinend führerlos unter den Sternen auf die Platanen, die symbolischen Orte von Unfruchtbarkeit und Tod, zu. Unter fremder Regie nähert sich Otilie aus der Leidenschaft, die die groteske Figur hervorbringt, ihrem Aggregatzustand wieder an. Der Aggregatzustand des „schönen Gemüts“ ist die ausdrucksvolle, klassische Geste, die in der Phantasie anderer als Engelsbild und Marienbild figurieren kann.

Im somnambulen Schlaf erhält Otilie nach der Katastrophe durch Charlottes Worte eine neue Inschrift:

[...] Kurz nach meiner Mutter Tode, als ein kleines Kind, hatte ich den Schemel an dich gerückt; du saßest auf dem Sofa wie jetzt; mein Haupt lag auf deinen Knien, ich schlief nicht, ich wachte nicht; ich schlummerte. [...] Damals sprachst du mit meiner Freundin über mich; du bedauerdest mein Schicksal, als eine arme Waise in der Welt geblieben zu sein; du schildertest meine abhängige Lage [...] Ich faßte alles wohl und genau, vielleicht zu streng, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. Ich machte mir nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze; nach diesen habe ich lange gelebt, nach ihnen war mein Tun und Lassen eingerichtet zu der Zeit, da du mich liebtest, für mich sorgtest, da du mich in dein Haus aufnahmst, und auch noch eine Zeit hernach.(HA, 462)

Otilies Geste, mit der sie Charlotte am Anfang des Romans begrüßt und die am Anfang Dienerschaft signalisiert, wird hier zur Interpretation von Charlottes Rede über Otilies Abhängigkeit. Das natürliche Verhältnis der Liebe ist die Konstruktion nach Otilies Gesetzen, die sie vermeintlich von Charlotte empfängt. Die Position des Schoßes, aus der sie Eduard vermeint zu sehen, ist hier in der Reflexion auf der Figurenebene allein durch die Stimme Charlottes besetzt:

Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, [...] Auf deinem Schoße ruhend, halb erstarrt, wie aus einer fremden Welt vernehm ich

³⁴² Wenn Otilie auf der Darstellungsebene ausgezogen wird, gewinnt sie in der pathetischen Geste als Statue ihre Anziehungskraft zurück. Das Sinnliche schwindet mit dem Marmor.

abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; [...] aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine Bahn vorgezeichnet. [...] Eduards werd ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin.(HA, 462-463)

Die Aussage, die Charlotte über Ottilie macht, lautet folgendermaßen:

Und betrachten Sie nur diese unglückliche Schlummernde! Ich zittere vor dem Augenblicke, wenn sie aus ihrem Totenschlafe zum Bewußtsein erwacht. Wie soll sie leben, wie soll sie sich trösten, wenn sie nicht hoffen kann, durch ihre Liebe Eduarden das zu ersetzen, was sie ihm als Werkzeug des **wunderbarsten** Zufalls geraubt hat?(HA, 460-461, Hervorhebung von mir)

Während Eduard, Charlotte, „Ich willige in die Scheidung. Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen; durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet“(HA, 460), und der Hauptmann, „Ein solches Opfer schien ihm nötig zu ihrem allseitigen Glück“(HA, 461), das tote Kind symbolisch fassen und Charlotte die einzige Möglichkeit für Ottilie „Eduard das zu ersetzen, was sie ihm [...] geraubt hat“, in der Heirat sieht, konstruiert Ottilie aus dem Tod im Sinne der Rechtsordnung ein Verbrechen³⁴³. Der Sachgehalt von Charlottes Rede bezieht sich auf die Unmöglichkeit, Eduard das zu ersetzen, was sie ihm genommen hat. Dies ist in Bezug auf ein symbolisches Kind im Kontext des Romans und seiner Kunsttheorie aber nichts anderes als das „wunderbare“ Glück und Bild der jungfräulichen Mutterschaft, das mit dem Kind verschwindet und zur Ehe zwingt.

Während das tote Kind die symbolische Ehebeziehung auflöst, erhält Ottilie in den Worten Charlottes einen neuen Auftrag. Sie soll ein Vorstellungsbild sein, das im Rahmen ehelicher Körperlichkeit das Unmögliche, den Mangel bebildert. Das kann sie nur gemäß ihrer Bestimmung als ein künstliches Supplement der ehelichen Ordnung, das in Schweigen und Gebärden sein eigenes Gesetz bewahrt und damit als schöner Schein autonom ist. Ottilie kommt zum Bewußtsein ihrer auf der Darstellungsebene gewünschten Wirkungsweise. Der angeblich verschwundene Ort, der ein solches Projekt und jungfräuliches Gemüt repräsentieren könnte, ist für Charlotte das Kloster:

„Du wirst aber, liebes Kind, versetzte Charlotte, dem Anblick der Menschen dich nirgends entziehen können. Klöster haben wir nicht, in denen sonst eine Freistatt für solche Gefühle zu finden war“(HA, 466). Ottilie hingegen setzt auf die Lehrstube, in der sie den Gehilfen als Buße annimmt: „ich denke es mir als eine glückliche Bestimmung, andre auf dem gewöhnlichen Wege zu erziehen, [...]“(HA, 466). Gemeinsam ist den Orten, Versorgung und Tätigkeit zu verbinden und Stützen einer höheren Ordnung ,der Kirche und der bürgerli-

³⁴³ Die Entsagung als seelischer Vollzug der Strafe entspricht dem Übergang im Strafsystem, den Foucault in „Überwachen und Strafen“ beschreibt.

chen Gesellschaft, zu sein³⁴⁴. Beide Prognosen entpuppen sich jedoch als Figurenrede und Otilie kommt zu einem anderen stillen Ort, der Gruft, wo sie auf wundersame Weise wieder auf das Kind trifft, das symbolisch ihre und Eduards nicht irdische Beziehung bestimmt.

Die Schöne im Sarg

Otilies signifikante Funktion endet mit ihrem Tod keineswegs. Während sie in der Kapelle durch den Blick des Architekten inszeniert wurde, wird sie als Tote mit den ihr „eigenen“ Attributen ausgestattet:

Man kleidete den holden Körper in jenen Schmuck, den sie sich selbst vorbereitet hatte; man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten. Die Bahre, die Kirche, die Kapelle zu schmücken, wurden alle Gärten ihres Schmucks beraubt. Sie lagen verödet, als wenn bereits der Winter alle Freude aus den Beeten weggetilgt hätte.(HA, 485)

Die Erscheinung der Toten korrespondiert mit der von ihr gewünschten Erscheinung. Die Asten, die von Otilie gepflanzt wurden, stellen über den unpersönlichen, passiven Gebrauch von „man“ die Verbindung zu einer kosmischen sowie natürlichen Trauer in der vergehenden Natur her. Die irdische Astenkonfiguration bringt „traurige Gestirne“ hervor, die geschmückten Totenstätten, schmucklose, verödete, aller „Freuden“ beraubte Natur. Ebenso wie man Otilie das passende Kleid anzieht, bekleidet ihr Schmuck die Umwelt passend. Otilie und Umgebung sind ein barockes Bild sinnfälliger selbstreflexiver Trauer. Otilie als „holder“ Körper kommt als Leichnam zu sich, während sie zuvor die Blicke anderer brauchte³⁴⁵. Der Sarg wird zum Bilderrahmen: „Beim frühesten Morgen wurde sie im offenen Sarge aus dem Schloß getragen, und die aufgehende Sonne rötete nochmals das himmlische Gesicht“(HA,485). Himmlischer Glanz und irdischer Schein, die durch die Sonne produziert werden, beleben antithetisch das himmlische Gesicht mit dem Rot des Lebens³⁴⁶. Otilie stirbt nicht, sondern verbreitet als inszeniertes Bild eine Aura, die durch die Umstehenden bestätigt wird:

Die Begleitenden drängten sich um die Träger, niemand wollte vorausgehen, niemand folgen, jedermann sie umgeben, jedermann noch zum letztenmale ihre Ge-

³⁴⁴ Zur sozialen Bestimmung Otilies als höriger Lehrerin und ihrem Bezug zum Hauptmann vgl. Kittler, Otilie Hauptmann... .

³⁴⁵ Es entsteht das selbstreflexive Zeichen, das die dargestellte Wirklichkeit in seinem Sinne organisiert und von ihr produziert wird.

³⁴⁶ Otilie ist Kunstprodukt. Im Gegensatz zum roten Streiflicht der untergehenden Sonne, die Otilie als Lebende künstlerisch veredelt, vergoldet (HA, 455), belebt hier das Licht den toten Körper. Kunst ist so immer Übertragung aus der Natur. Otilie personifiziert in der ästhetischen Ideologie Goethes Kunst, indem sie zwischen Leben und Tod steht.

genwart genießen. Knaben, Männer und Frauen, keins blieb ungerührt. Untröstlich waren die Mädchen, die ihren Verlust am unmittelbarsten empfanden.(HA, 485)

Ottilie wird in einer Prozession wie eine Reliquie, ein Heiligenbild, eine Ikone zum Gegenstand andachtvoller Verehrung. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* entsteigt dem marienhaften Andachtsbild die vermeintliche Ehefrau, in den *Wahlverwandtschaften* wandert der tote Körper ins Museum.

Nachdem Nanny³⁴⁷ durch das „Wunder“ ihrer Unversehrtheit nach dem Sturz Zeugnis für die, die Glauben möchten, ablegt, besucht der Architekt den „liebenswürdigen“ Leichnam Ottilies:

So stand nun der Sarg Ottiliens, zu ihren Häupten der Sarg des Kindes, zu ihren Füßen das Kofferchen, in ein starkes eichenes Behältnis eingeschlossen. Man hatte für eine Wächterin gesorgt, welche in der ersten Zeit des Leichnams wahrnehmen sollte, der unter seiner Glasdecke gar liebenswürdig dalag. (HA, 487)

Das Anschauungsobjekt Ottilie, auf das „man“ vermeint achtgeben³⁴⁸ zu müssen, bedarf kundiger Augen, um angemessen wahrgenommen zu werden. Nanny übernimmt die Wache:

Aber Nanny wollte sich dieses Amt nicht nehmen lassen; (HA, 487) [...] Aber sie blieb nicht lange allein; denn gleich mit sinkender Nacht, als das schwebende Licht, sein volles Recht ausübend, einen helleren Schein verbreitete, öffnete sich die Türe, und es trat der Architekt in die Kapelle, deren fromm verzierte Wände bei so mildem Schimmer altertümlicher und ahnungsvoller, als er je hätte glauben können, ihm entgegendrangen.(HA, 487)

Ottilie erwacht in der Inszenierung des Architekten „als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ“ in der Kapelle „vor sich selbst“ (HA, 374). Der Architekt tritt im „milden Schimmer“ in die Grabstätte Ottiliens ein, die er für sie geschaffen hat, und findet etwas vor, das altertümlicher und ahnungsvoller erscheint, „als er je hätte glauben können“. Berücksichtigt man die wenig später erfolgende Aussage zum Glauben: „Jedes Bedürfnis, dessen wirkliche Befriedigung versagt ist, nötigt zum Glauben“(HA, 488), so findet der Architekt in der Kapelle mit dem Leichnam Ottilies eine volle Befriedigung, da er es nicht glauben kann. Aus dem Voyeur, der Frauenbilder als Heilsbilder produziert, ist der befriedigte Mann geworden, der in sein eigenes Werk eintritt. Aus der imaginären Frau als

³⁴⁷ Die Heiligsprechung ist nur über nachweisliche Wunder möglich. Goethes schöner Schein, der im toten Körper Ottilies wesentlich schön ist, bekommt in der Darstellung neben anderen, ästhetischen Lesarten auch eine römisch katholische. Religion und Kunst erheben sich hier nicht gegenseitig, sondern produzieren eine Hybride, die den Ort anzeigt, wo Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zur Religion wird und wo vormals aus Religion Kunst hervorging.

³⁴⁸ Die Bedeutung von „wahrnehmen“ als sinnliches wahrnehmen entwickelt sich aus einer älteren Bedeutung, die im ahd. soviel meint wie „achtgeben“: Die heutige Verwendung ‘durch Sinnesorgane zur Kenntnis nehmen, bemerken’ entwickelt sich bereits in mhd. Zeit und drängt vom 16. Jh. an die Bedeutung ‘achtgeben’ zurück.“(Etymologisches

Kunstwerk einer Illusionsmaschinerie geht Kunst im Sarg hervor, die sich ihr Ambiente schafft. Der Architekt verfällt „in jugendlicher Kraft und Anmut, auf sich selbst zurückgewiesen, starr, in sich gekehrt, mit niedergesenkten Armen, gefalteten, mitleidig gerungenen Händen, Haupt und Blick nach der Entseelten hingeneigt“ (HA, 487) in die „natürliche“ Stellung, die Ehrfurcht ausdrückt und die nicht umsonst in idealtypischer Weise künstlerischer Repräsentation anvertraut ist.

Der Erzähler verweist auf den zweiten großen Bildbereich in den *Wahlverwandtschaften*, die Tableaux vivants. Der Architekt verfällt in die gleiche Stellung, die er im Belisarbild eingenommen hat. Er tritt auf der Darstellungsebene in ein Bild ein, indem beschrieben wird, wie er sich der Bildgeste anpaßt. Was bei der Belisaraufführung noch Schauer hervorbringt, ist im Angesicht der toten, schönen Frau eine natürliche Haltung, die der Anblick des Kunstgegenstandes hervorbringt.

Die dargestellte Szene zwischen Betrachter und begehrtem Objekt, das die Intention als Ausstellungsstück in den dafür gedachten Räumen erfüllt, erfährt auf der Darstellungsebene eine weitere Verdoppelung. Die Kunst der richtigen klassischen Geste im Gemälde weicht einer relationalen Beschreibung der Bildteile, indem der Architekt Teil der Bildkonstruktion wird, die der Erzähler interpretiert. Der Anblick der „Idee“ hinter dem „liebenswürdigen“ Schein führt zur unwillkürlichen, abbildbaren Ästhetik des Körpers und vor allem zum Wärter, der durch die Sammlung führt, die Welt der Bilder und Ideen deutet und relational als Autor mit Geschichten verknüpft:

Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal! Auch hier war etwas unschätzbar Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt; und wenn dort Tapferkeit, [...] so waren hier soviel andere stille Tugenden, von der Natur erst kurz aus ihren gehaltreichen Tiefen hervorgerufen, durch ihre gleichgültige Hand schnell wieder ausgetilgt, seltene, schöne, liebenswürdige Tugenden [...] die bedürftige Welt zu jeder Zeit mit wonnevollem Genügen umfängt und mit sehnsüchtiger Trauer vermißt (HA, 487-488).

Während Lenette in die Position der betraurten Toten gerückt wird und sich ihr ganzes anarchisches Zeichenpotential aus der Abwehr dieser Offerte entwickelt, endet Ottilie als inszenierter Signifikant dort, wo sie hingebungsvoll von Männeraugen betrachtet und ideenreich interpretiert werden kann. Am Ende ehelicher Mythologien steht die Mythologie der Kunst, die aus der Ehe hervorgeht, und das Achtgeben auf schöne weibliche Leichen, das den Volksglauben durch die ehrfurchtsvolle Wahrnehmung des im Schönen, Guten,

Wörterbuch des Deutschen...; Lemma „wahrnehmen“; S.1532, Sp., 2.) Goethes Gebrauch dieses Wortes zielt bewußt auf seine ältere Bedeutung.

Wahren anwesenden Abwesenden ersetzt. Das Symbol in der Kunst ist somit das, was hätte sein können: der Mangel, der aus Frauen Kunstgegenstände macht.

Die Differenz zwischen Lenette und Otilie liegt in ihrer jeweiligen Funktion in verschiedenen Romanformen. Wo sich Lenette den künstlerischen Stilisierungen Siebenkäs' widersetzt und zum Schreibwiderstand im Roman wird, entsteht Humor und Satire, die die Ordnung männlicher Ehevorstellungen destruiert; wo jedoch an die Stelle von Blumensträußen imaginäre Frauenbilder treten und den Mangel der ehelichen Gemeinschaft ideell ausfüllen, gehen Frauenleichen daraus hervor. Allein der Kenner vermag zu sagen, wo unwillkürlich natürliche Zeichen beim Anblick des schönen Todes, der schönen Toten entstehen. Während das subversive Potential in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* aus der Ablehnung Lenettes hervorgeht, die die Rolle der Leiche, die ihr der Autor Siebenkäs zugedacht hat, nicht akzeptiert, sind die *Wahlverwandtschaften* dort subversiv, wo Kunst als Produkt der verfehlten Ehe entsteht.

Nachdem die Funktion Otilies in der Ehegeschichte geklärt ist, bleibt nun allein die Frage offen, wie sich die eheliche Gemeinschaft der *Wahlverwandtschaften* am Ende des Romans neu organisiert.

Bevor der Roman im Schlußtableau den Leser ein letztes Mal vor Rätsel stellen wird, und die Ehegeschichte von Eduard und Charlotte ein endgültiges Ende mit dem Tod von Otilie und Eduard findet, bildet sich zunächst erneut die alte Schloßgesellschaft.

Familienzusammenführung

Nachdem im 16. Kapitel des zweiten Teils der letzte Annäherungsversuch Eduards an der ablehnenden Geste Otilies gescheitert ist, und der unglückliche Liebhaber die Nacht vor der verschlossenen Tür auf der Schwelle von Otilies Gasthofzimmer verbracht hat, flieht Otilie am nächsten Morgen zum Schloß zurück. Die Position hinter der Schwelle nimmt im folgenden 17. Kapitel des zweiten Teils Charlotte ein:

Wie höchst überrascht war Charlotte, als sie Otilien vorfahren und Eduarden zu Pferde sogleich in den Schloßhof hereinsprengen sah! Sie eilte bis zur Türschwelle. Otilie steigt aus und nähert sich mit Eduarden. Mit Eifer und Gewalt faßt sie die Hände beider Ehegatten, drückt sie zusammen und eilt auf ihr Zimmer. Eduard wirft sich Charlotten um den Hals und zerfließt in Tränen; [...](HA, 475).

Während Otilie die Schwelle überschreitet, bleibt Eduard ein weiteres Mal jammernd vor dem Tore. Ihm gelingt nur der Wurf auf die Schwelle und an den Hals seiner Ehefrau. Otilie schließt, angesichts ihres demnächst erzählerisch herbeigeführten Abgangs, mit „Eifer

und Gewalt“³⁴⁹ zwischen den Ehegatten einen Bund des Lebens, der jedoch im Laufe der Handlung die mangelnde Autorität ihrer symbolischen Tätigkeit jenseits des „schönen Scheins“ erkennen läßt. „Die dreie scheinen sich wieder gegeneinander zu finden“ (HA, 475). Das „wieder“ beschreibt fälschlicherweise einen Zustand, der bisher noch gar nicht die Schloßgemeinschaft bestimmt hatte. Im 16. Kapitel des ersten Teils verlassen Hauptmann und Eduard nahezu gleichzeitig das Schloß. Otilie rückt als anziehende Dritte an die Stelle des Hauptmanns. Diese Position füllt sie in der Dreierkonstellation zum ersten Mal aus.

Wenn das adversative „aber“, „aber Otilie fährt fort zu schweigen, und Eduard vermag nichts, als seine Gattin um Geduld zu bitten, die ihm selbst zu fehlen scheint“ (HA, 475) eine Differenz andeutet, die im Kontext bereits vorhanden ist, so verschleiert die Entgegensetzung die Bedingungen, auf denen sich der „neue“ Zustand begründet: auf der Gattin, die Eduard anspricht und die er um etwas bittet. Das Gegeneinander ist so ein durch die schweigende Otilie vermitteltes Verhältnis der Kommunikation zwischen Eduard und Gattin. Der „neue“ Ehezustand ist durch Otilie möglich. In ihm kann dann auch die Scheidung als mögliche soziale Form erörtert werden. „Charlotte macht ihm Hoffnung, verspricht ihm, in die Scheidung zu willigen.“ (HA, 476)

Im Bereich von Otilies Schweigen gelingt die eheliche Kommunikation sogar soweit, daß eine Scheidung erwogen werden kann. Die Auflösung wird jedoch nur zur Hoffnung, indem eine andere Eheordnung an die Stelle gesetzt wird: „Sie sagt dem Major ihre Hand zu auf den Fall, daß Otilie sich mit Eduarden verbinden wolle, [...]“ (HA, 476).

Otilie sendet ein Schreiben, nachdem sie erfahren hat, daß der Gehilfe aus der Pension kommen soll, der „über Otilie viel vermochte“ (HA, 476). An die Stelle derjenigen, die geheimnisvoll ihr Inneres verschweigt, tritt der Brief: „Warum soll ich ausdrücklich sagen, meine Geliebten, was sich von selbst versteht?“ (HA, 476) Der Brief³⁵⁰, der Aufschluß über das Innere geben soll, verschiebt jedoch das Verhältnis von Innen und Außen, von Ausdruck und sich-selbst-verstehendem Gegenstand paradoxal. Otilie ist **aus** der inneren Verfaßtheit ihrer Bahn getreten: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten“ und findet in dieselbe nicht wieder „hinein“. Die Präpositionen wiederholen das Verhältnis von Innen und Außen, während der Inhalt „ihrer“ Bahn im Dunkeln bleibt. Somit versteht sich von selbst, was sich formal ausdrückt. Otilie verweigert den natürlichen weiblichen Ausdruck ihres

³⁴⁹ „Eifer“ und „Gewalt“ sind auch die Attribute Mittlers, der mit Eifer redet und so gewaltvoll den Tod Otilies im 17. Kapitel des zweiten Teils herbeiführt.

³⁵⁰ Das Schreiben versichert sich hier der rätselhaften Autonomie des Inneren. Der Reiz der schweigenden Kunst wird geboren.

Inneren im Briefgenre³⁵¹. Sie ersetzt ein autonomes Inneres durch ein bedrohliches Äußeres: „Ein feindseliger Dämon, der Macht über mich gewonnen, scheint mich von außen zu hindern, hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden.“(HA, 476-477) „Was sich von selbst versteht“, steht in Parallele zum Konjunktiv „hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden“, während ausdrücklich gesagt wird, was außen feindselig gegenübersteht. Mit anderen Worten versteht sich inhaltlich von selbst, was sich selbst nicht versteht und was das Nicht-Identische als äußeren dämonischen Ausdruck produziert. Wenn der Brief mit dem Befehl endet „[...]aber mein Innres überlaßt mir selbst!“ (HA, 477), dann gründet der Brief Ottilies Existenz nicht mehr auf dem mitgeteilten Inneren - er parodiert hierin die poetische Mitteilungsform, die Frauen zugestanden wird-, sondern auf „buchstäblicher“ Existenz. Ottilie schreibt sich die Rolle autonomer Zeichenfunktion zu, die ein Ordensgelübde, das sie Charlotte gibt „vielleicht zu buchstäblich genommen und gedeutet“ (HA, 477). Das Schweigen bleibt jedoch relational auf Eduard bezogen, verbittet sich aber die Frage nach dem Wortsinn, der Teil der buchstäblichen Organisation des Wortes ist.

Die magische Verknüpfung von Natur und Ausdruck, die das Wahlverwandtschafts-
tengleichnis und die Formel Otto präsupponiert³⁵², läßt sich in dem Moment, in dem nur noch Eduard und Ottilie „eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft“ aufeinander ausüben (HA, 478), als Allegorie des Verhältnisses von autonomem Kunstwerk, das schweigt, aber um wirken zu können sein Innerstes verbirgt, und Rezipienten lesen, der angezogen von dem Geheimnis nur sich darin zu erkennen vermag, lesen. Jenseits einer solchen Wahrheit ist der Schein im Bild des Lebens: „Auf diese Weise zeigte sich der häusliche Zirkel als ein Scheinbild des vorigen Lebens, und der Wahn, als ob noch alles beim alten sei, war verzeihlich.“ (HA, 479) Die durch Ottilie erzwungene Familienzusammenführung muß als im Leben Symbolische am Schein scheitern. Im Schlußtableau gelingt jedoch im Verschwiegenen eine poetische kleinfamiliäre Lösung, die an Auferstehung glauben läßt und gleichzeitig die Ehe zum Ort der Liebespoesie um 1800 macht.

Das Schlußtableau: Das Schweigen und die Kunst

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundli-

³⁵¹ Vgl. zum Medium Brief: Friedrich A. Kittler, In den Wind schreibend, Bettina, in: ders., Dichter-Mutter-Kind..., S.219-255.

³⁵² Schlaffer, Namen und Buchstaben,... S.214.

cher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.(HA, 490)

Der Schlußabsatz des Romans, der Trost verspricht, verschweigt, daß die so beschriebenen Liebenden Eduard und Ottilie keineswegs allein in der Kapelle liegen. Sowohl das tote Kind als auch das im Koffer verpackte Medaillon des Vaters(HA, 480) leisten ihnen Gesellschaft und komplettieren die intime Zweierbeziehung der Toten: „So stand nun der Sarg Ottiliens, zu ihren Häupten der Sarg des Kindes, zu ihren Füßen das Köfferchen, in ein starkes eichenes Behältnis eingeschlossen.“(HA, 487). Die Inschrift des Schlußtableaus, die Hoffnung und Trost verspricht, gründet auf der Verdrängung des kleinfamiliären Bilderrahmens bestehend aus Wunschkind und väterlichem Ja-Wort. Der Kreis schließt sich, wenn am Ende der fiktive Erzähler etwas in Aussicht stellt, das nur die halbe Bildergeschichte ist, während er am Anfang als vermeintlich auktorialer Erzähler nur den halben Eduard einführt. Das Schlußtableau und seine Inschrift bedienen damit keineswegs, wie Wiethölter im intertextuellen Bezug herausstellt³⁵³, das klassische Liebesmotiv von Romeo und Julia, die erst im Tod vereint sind, sondern führen die Liebenden als literarisches Motiv in den rahmenden Kontext von Kind und Vater ein. Bedingung dieser himmlischen Konstruktion, die in der Inschrift von Engeln umrahmt ist, ist das Vergessen des gesamten Bildes. Die Ironie des Schlußtableaus liegt darin, daß sie die nicht ausdrücklich dargestellte kleinfamiliäre Konstellation vom Reich der Toten in den Himmel erhebt - somit Vorläufer des biedermeierlichen Kitsches wird, der in den Liebenden die kleinfamiliäre Sozialisation verherrlicht-, gleichzeitig aber die Auferstehungshoffnung an den Glauben bindet, der für ein Bedürfnis steht, „dessen wirkliche Befriedigung versagt ist“(HA, 488). Nur das Vergessen des Rahmens verspricht himmlische Liebe, die zugleich im Glauben auf das im Rahmen Verdrängte verweist. Liebesdiskurs als Bild der Liebenden und kleinfamiliäre Struktur reichen sich ironisch gebrochen die Hand, wenn Engelsbilder in Erinnerung gerufen werden, die Vater und Kind vergessen lassen. Die Topographie des Erinnerungsraums „Kapelle“ wird Bildgedächtnis einer Auferstehungshoffnung, die nichts Körperliches meint und entgegen jedem Versöhnungswillen, den Buschendorf verkündet³⁵⁴, sarkastisch auf das Verdrängen als Grundlage heiterer imaginärer Erinnerungsbilder verweist. Himmlische Hoffnung gründet auf dem irdischen Trauerspiel, das im unerfüllten Bedürfnis, im Glauben, Vater und Kind durch heitere Engelsbilder ersetzt.

³⁵³ Wiethölter, Anmerkungen zur Frankfurter Ausgabe, S. 1052 Anm zu: S. 529,6-8. Auch die andere Analogie zum Venusberg wird erst im Kontext eines ironisch gebrochenen Verhältnisses von Bild und verschwiegener Konstellation sinnvoll. Der Venusberg um 1800 ist nur im festgefühten Rahmen möglich und verdankt sich als Bildinhalt dem Vergessen. Goethes *Wahlverwandtschaften* verbinden das Vergessen und das Verschweigen zum Liebesdiskurs um 1800.

³⁵⁴ Buschendorf, Goethes mythische Denkform..., S.268f.

Das Heil im Schlußtableau der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*, das der Dichter im Schoß der „Mutter“ erlangt, wird in den *Wahlverwandtschaften* im Verweis auf die Ewigkeit und die Auferstehung zur Inschrift einer Konstruktion, die Engelsbilder anstatt des kleinfamiliären Rahmens setzt. Genauso aber wie dem phantasierten Dichter in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* der Buchmarkt gegenübertritt, schafft der Romanschluß hier eine Hybride, die Poesie aus dem Vergessen sozialer Tableaus symbolisch begründet. Wo in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* der Dichter entsteht, gehen in den *Wahlverwandtschaften* Kunst und Ehe ein unauflösliches Bündnis ein, dessen magische Macht im Verschweigen liegt.

Exkurs: Bedrohliche Ehelikten und rettende Schriftstücke

Gegenüber der symbolischen Ordnung der Ehe, deren ideales Potential sowohl Bedingung für die Ehe als auch Teil der destruktiven Kräfte ist, die die eheliche gesetzliche Ordnung um 1800 bestimmen, bilden die Vertreter der gesetzlich moralischen Eheordnung in beiden Romanen, Stiefel und Mittler, eine Gefährdung idealer künstlerischer Ehevermittlung im Sinne vor allem der männlichen Helden. Sie sind die eigentliche außereheliche Opposition im Roman, deren prosaische, gesetzestreue Worte und Taten in der fiktiven Eheordnung beider Romane den Tod bedeuten. Wo in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ein Brief Leibgebers den bedrohten Helden vor den proklamierten Ehepflichten rettet, steht in den *Wahlverwandtschaften* die Novelle als künstlerische Form, in der, jenseits der todbringenden Moral Mittlers, Ehe möglich wird.

Rosa von Meyern, Stiefel und der Brief

Im 3. und 4. Kapitel der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* verteidigt Stiefel das Haus Siebenkäs' und die Tugend Lenettes gegen die Zudringlichkeit des höfischen Verführers Rosa von Meyern. Die freundschaftliche Hilfe wird in einer paradoxen Wende jedoch zur Bedrohung des Helden, aus der ihn ein Schreiben Leibgebers rettet. Angelpunkt hierbei ist die Ersetzung der rechtlichen Seite der Ehe, die durch den Namenstausch von Siebenkäs und Leibgeber für Lenette nicht mehr gesichert ist, durch den Ehezweck, die Produktion von Nachkommen, worauf Stiefel die Ehe von Lenette und Siebenkäs neu begründet. Nachdem Siebenkäs, vom Kirmestreiben berauscht, im 3. Kapitel sein Haus verlassen hat, „Endlich warf er sich, nicht ohne Beifall des Venners, der nun mit der Frau ein vernünftiges Wort zu reden hoffte, ganz unter das Marktvolk hinab.“ (H., 102), bleiben dort Lenette und der erwiesenermaßen potente Verführer Rosa von Meyern³⁵⁵ allein zurück. Rosa versucht nun, nicht zuletzt durch Dichtung, Lenette zu verführen:

Er war nämlich einer der größten Dichter in Kuhschnappel, wiewohl er bisher mehr seine Verse bekannt gemacht, als daß diese ihn bekannt gemacht hätten. Seine Gedichte glichen wie die meisten jetzigen ganz den Musen selber, indem sie, wie die Musen, echte Kinder des Gedächtnisses waren. Jede altfränkische Stadt hat wenigstens ihren neumodischen Gecken, der die honneurs macht; und jede kalte prosai-

³⁵⁵ Rosa wird kurz vorher die Autorschaft am Kind der Kindermörderin zugesprochen, die Siebenkäs wiederum zu verteidigen hat: „Es ist nämlich bekannt, daß zwar die verteidigte Inquisitin zum Vater ihres über die Erde im Fluge gegangenen Kindes einen Musterkartenreiter adoptiert und angenommen, [...]; daß aber der zweite Vater des Kindes, der als ein junger Schriftsteller aus Bescheidenheit nicht gern seinen Namen vor seine piece fugitive und sein Antrittsprogramm setzen wollte, niemand war als der hagere Venner Everard Rosa von Meyern selber“ (H., 86).

sche, reichsgerichtlich- stilisierte hat doch ihr Genie, ihren Dichter und Empfinder; oft werden beide Stellen von einem Subjekte verwaltet wie hier.(H., 104)

Diese Darstellung karikiert über die Figur Rosa die Mode der Empfindelei³⁵⁶ und ihren Erfolg auf dem Buchmarkt: „Er warf die Ballade im Feuer weg und sich an - Lenettes Hals und sagte: ‘ Mitempfinderin, Edle, Hehre!’“(H., 105; 1146) Die Karikatur der regelgeleiteten Empfindelei verbindet so Erotik und falsche Gefühle, die Rosa als höfischen Lüstling ausweisen. Es ist allerdings gerade Lenettes literarische Unkundigkeit, die sie dem Verführer widerstehen läßt³⁵⁷: „Ich kann das Erstaunen nicht malen, womit sie, die einen Übergang vom Weinen zum Küssen (die Unschuldige!) gar nicht begriff, ihn wegdrückte.“(H., 105; 1146) Die naturhaft „Unschuldige“ dient als Kontrast zur absurden Inszenierung von Rosas falscher Gefühlswelt, die wiederum literarische Vorbilder nachspielt: „Jetzo half es nichts - er war in der Rührung -, er forderte ein Andenken dieser ‘hehren bezaubernden Minute’, nur einen Flock Kopphaare von ihr.“(H., 105-106) Die Szene mündet in die Fetischisierung eines Liebesgegenstandes. Unter Lenettes Augen gerät jedoch die geforderte Liebesgabe, jenseits der Kenntnis literarischer Figuren der Empfindsamkeit, in den Bereich abergläubischer, mündlicher Überlieferung³⁵⁸:

Ihr niedriger Stand und das großgedruckte Beiwort und überhaupt ihr Unvermögen, nur zu begreifen, was er mit ihrem schwarzen Pelzwerk, [...] machen wolle, alles das setzte ihr den dummen Gedanken in den Kopf, er wolle einen Büschel Haare, um damit - zu hexen, etwan um ihr die Liebe antun zu lassen.(H., 106)

Die abergläubische Einbildungskraft spiegelt so die Magie der Liebesgabe, woraus das bedrohliche Potential der verdinglichten Liebesgabe erwächst: „...zu hexen - etwan um ihr die Liebe antun zu lassen.“ Die inszenatorische Verstellungskunst scheitert an der abergläubischen Einbildungskraft³⁵⁹, durch die Lenette magische Zeichenpraktiken erkennt, die die eheliche Tugend bedrohen. Sie dechiffriert die erotische Offerte auf einem Umweg und

³⁵⁶ Das Verhältnis von Memoria und Lenettes gefühlloser Reproduktion des poetischen Sinns des Verlobungsgeschenks wird, wie ich in Kapitel 3.1. bereits ausgeführt habe, später im Text wieder aufgenommen. Vor der rhetorischen, regelpoetischen Produktion von Gefühlen schützen so nur das Autorsubjekt und sein unverstelltes Empfinden. Des Problems, Individualität und konventionalisierte Wirkung zu verbinden, war sich Jean Paul sehr bewußt. Dies führt zu Figuren wie Rosa und Lenette. Erst im Kontrast zu ihnen kann sich die wahre Sprache des Gefühls entfalten und ihre wirkungsästhetische Konventionalität leugnen.

³⁵⁷ Dies widerspricht der Argumentation des Autor-Ichs am „Ende der Vorrede und des ersten Bändchens“. Hier versucht der Ich-Erzähler, den erwachten Kaufmann Oehrmann gerade mit der Bedeutung literarischen Wissens in Bezug auf Verführungsabsichten zu beschwichtigen und sein Vorlesen als nicht erotische Handlung zu rechtfertigen: „Und verführen - kann ein Leser gerade eine Leserin am schwersten und eine ABC-Schützin am besten.“(H., 135) Aus der erotischen Offerte wird das tugendhafte Lehrgedicht. Die erotische Tendenz von Literatur verschwindet hinter der Sublimierung, die allerdings zunächst den erotischen Gegenstand lustvoll thematisiert. Der metonymisch verschobene Ort der Befruchtung bleibt das Herz: „(...) und nach der Wirkung aufs Herz beurteil’ ich die Kunst“(H., 105; 1145).

³⁵⁸ Vgl. zum abergläubischen Kontext, in dem das Haaropfer steht, Peter von Matt, *Verkommene Söhne...*, S.49. Peter von Matt bezieht sich in seinen Ausführungen auf das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg.v. Hans Bächtold-Stäubli, Leipzig, 1930/31.

³⁵⁹ Vgl. auch Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

wehrt sie ab³⁶⁰: „Er hätte sich jetzo auf der Stelle vor ihr erstechen, auseinandersäbeln, lebendig pfählen können - - sie hätte es kalt gesehen, sie hätt' ihn etwan mit ihrem Blute gerettet, aber mit keinem Härchen.“(H., 106) Erst hier greift Rosa zum Mittel der prosaischen Erzählung. Er erzählt vom Namenstausch und von Siebenkäs' Erbschaft, die dadurch gefährdet ist:

Er hatte noch ein Mittel in petto - [...] er hob die Hände zum Schwur in die Höhe und beteuerte, er wolle ihr [...] die Erbschaft ihres Mannes und die Anerkennung desselben als Vetter [...] recht leicht verschaffen, [...].
Sie wußte vom Zwiste nichts, und er war also, zum Nachteil seines Enthusiasmus, zu einer umständlichen prosaischen Erzählung der species facti des ganzen Prozesses genötigt.

Erst diese Erzählung bewirkt die erwünschte Reaktion Lenettes:

Als er fertig war, fing Lenette bitterlich an zu weinen, nicht über die Einbuße der Erbschaft, sondern über das lange Schweigen ihres Mannes und am meisten über die Zweifelhafteigkeit ihres jetzigen - Namens, da sie nicht wisse, sei sie an einen Siebenkäs oder an einen Leibgeber verheiratet; - ihre Tränen strömten stärker, und sie hätte in der Trunkenheit des Schmerzes dem Betrüger vor ihr alle ihre schönen Locken hingegeben, wenn nicht, indem er knieend nur um eine bat, ein Zufall die ganze Kette dieser Minuten zerrissen hätte.(H., 106; 1146)

Das Opfer der Tugend, metonymisch im Lockenmotiv verschoben, wird möglich, sobald die Ehefrau, die zuvor am „Opferaltare ihres väterlichen Namens“(H., 39) den „Namen des Vaters“ geopfert hat, nun auch den Namen des Ehemanns verliert. Indem Rosa die bürgerliche eheliche Namensordnung zerstört, produziert er die „Trunkenheit des Schmerzes“. In der Selbstvergessenheit der „Trunkenheit“ wird das verdinglichte Opfer der Locken möglich: „sie hätte in der Trunkenheit des Schmerzes dem Betrüger vor ihr alle ihre schönen Locken hingegeben [...]“(H., 106).

Dem potenten Verführer gelingt die literarische Verführung nicht, da das unwissende, naive Herz über den Aberglauben die erotischen Offerten als sexuelle Bedrohung enttarnt. Erst die Prosa der Fakten eröffnet dem verdinglichten Liebesbegehren des Schauspielers **und** Dichters Rosa von Meyern³⁶¹ die mögliche Erfüllung. Der Zufall, „[...] wenn nicht, [...] ein Zufall die ganze Kette dieser Minuten zerrissen hätte.“(H., 106), unterbricht allerdings das mögliche Verführungstableau „dieser Minuten“³⁶². Bevor sich nun herausstellt, daß

³⁶⁰ Diese Abwehr ist jedoch eine höchst ambivalente Angelegenheit, da sie die gefährliche Möglichkeit „verhext“ zu werden einschließt.

³⁶¹ Die Kombination von Dichtung und Verstellkunst macht Rosa zum Betrüger. In diesem Bereich wird die imaginierte, potente, literarische Verführungsleistung des Autor-Ichs der Vorrede zur realen Bedrohung bürgerlicher Tugend in der Fiktion. Vgl. zur Geschichte der Verstellkunst als Teil der Actio-Lehre und ihrer Abwertung im bürgerlichen Diskurs der Aufklärung: Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung... .

³⁶² Vgl. parallel hierzu das letztlich gelingende Tableau der „schönen Stunde“. Das Tableau der „schönen Stunde“ gerät unter Rosas Regie zur Karikatur. Aus der Stunde werden Minuten gespielter leidenschaftlicher Raserei.

dieser Zufall das Auftreten von Stiefel ist, „wollen“ wir „aber vorher nachschauen, wo ihr Ehemann herumläuft -“(H., 106-107). Die Verführungsszene erfährt einen dramatischen Aufschub, der das begehrte Ende auch dem Leser vorenthält. Das im Fetisch verdinglichte Liebesbegehren auf der Figurenebene und auf der Darstellungsebene produziertes Lesebegehren koinzidieren. Dazwischen liegt die Darstellung von Siebenkäs' sehnsuchtsvoller Erinnerung an Leibgeber.

Siebenkäs hat mittlerweile die Kirmes verlassen und sucht die Ruhe der Natur. Hier wird die Erinnerung an Leibgeber in ihm wachgerufen: „[...] er schauete nach Nord-Osten an die Berge, die sein zweites Herz verbargen und hinter denen sein Freund, wie ein im Herbste früher kommender Mond, in einem blassen Bilde aufstieg;“(H., 108). Während der bedrohten Ehefrau symbolisch Siebenkäs' Name fehlt, fehlt der Figur Siebenkäs die Ergänzung durch die Figur Leibgeber. Siebenkäs' Phantasie produziert in dieser Situation Erinnerungsbilder als Hoffnungsbilder. Bei Lenette tritt hingegen Stiefel in persona an die Stelle des Ehemanns Siebenkäs.

Stiefel erlöst Lenette und den Leser aus der nunmehr bedrohlich werdenden körperlichen Gegenwart des Verführers: „Als er [Siebenkäs, Anmerkung von mir] ankam - Welch sonderbarer Anblick! Der alte Gast war fort - ein neuer war da - und neben ihm sein Weib in Tränen [...] ' Frau Armenadvokatin,' (fuhr der Schulrat noch immer fort und hielt ihre Hand [...])“(H., 109). Genauso wie es Siebenkäs nicht gelingt, vor Lenette den Namenstausch zu bagatellisieren, „Firmian stellte ihr vergeblich vor, daß er ja seinen oder ihren jetzigen Namen niemals mehr ändere und daß ihre Ehre und Ehe und Liebe ja nicht an elenden Namenszügen hängen, [...]“(H., 110-111), kann er auch seinen Argwohn gegen Stiefel nicht mehr unterdrücken: „Seine Bekümmernis war, daß seine Frau von einem andern geliebt werde - , und zwar von - denn Rosa war ihm nichts - seinem Freund Stiefel“(H., 111; 1146). Siebenkäs erkennt hier die Bedrohung durch Stiefel, die allerdings, wie im 4. Kapitel zu sehen ist, keineswegs nur aus der liebevollen Zuneigung erwächst.

In der Fortsetzung des ehelichen Konflikts rückt Siebenkäs im 4. Kapitel in die gefährdete Position Lenettes, aus der ihn wiederum ein Schreiben von Leibgeber erlöst. Der Namenstausch führt zu fortwährenden Streitereien. Stiefel versöhnt das Ehepaar, indem er den Ehezweck und den Namen als Grundlage der ehelichen Ordnung entkoppelt:

‘Und frage doch, mein lieber Firmian, wenn ich draußen bin, den geistlichen Herrn, ob unsere Ehe in der heiligen Schrift recht erlaubt ist.’ Er fragte sogleich jetzo; der Pelzstiefel antwortete langsam: ‘Wenn man auch nichts erwägt als das Beispiel der Lea, die anonym unter dem Pseudo-Namen Rahel noch in der Hochzeitsnacht dem Jakob zugeschoben worden und deren Ehe die Bibel gutgeheißen: so wär’ uns das schon genug; wechseln denn aber die Namen oder die Leiber Ringe? und kann denn

der Zweck der Ehe von einem Namen erreicht werden?' - Ein gegen ihn aufgehobenes, in Milde zergangenes Angesicht und ein demütiges Auge voll Heiterkeit waren Lenettes Antwort auf seine Frage und ihr Dank [...](H., 118).

Stiefel argumentiert hier mit dem Ehezweck, der Fortpflanzung, und führt den Leib an, der die Ringe tauscht. Gerade diese Bemerkung Stiefels setzt die bürgerliche Ordnung der Ehe ein weiteres Mal an einem Ort ein, an dem Siebenkäs sich keineswegs als produktiv erweist. Gelingt es Rosa fast, Lenettes passive Hingabe zu erreichen, indem er die rechtlichen Grundlagen der Ehe zerstört, so setzt Stiefel diesen Prozeß fort, indem er die Ehe an die Zeugung von Nachkommen bindet³⁶³. Indem Stiefel potente Zukunftsplanung als Gemeinschaft der Leiber an die Stelle schmerzvoll erinnelter Gefühlsbindung³⁶⁴ setzt, wirkt sich hier die eigentlich als Rettung gedachte Konstruktion für den impotenten Siebenkäs geradezu katastrophal aus. An diesem Ort des ehelichen Mangels trifft nun bezeichnenderweise das Schreiben Leibgebers ein: „Siebenkäs sah wohl, daß Stiefels beide Nebenplaneten von Augäpfeln sich immer um seinen Uranus (Lenetten) drehten; [...] Jetzo wartete der Postbote herauf mit einem neuen Sternbilde, das er in den friedlichen Familienhimmel setzte, mit diesem Brief von Leibgeber:“(H., 119)³⁶⁵.

In „Adams Hochzeitrede“ erhält der ersehnte Freund zeichenhafte Präsenz. Im schriftlichen Rausch unendlicher Schöpferkraft spricht er zu Siebenkäs:

Mein lieber Bruder und Vetter und Oheim und Vater und Sohn! Denn deine zwei Herzohren und zwei Herzkammern sind mein ganzer Sippschaftbaum; wie Adam, wenn er spazieren ging, seine ganze künftige Blutverwandtschaft und seine lange niedersteigende Linie - noch ist sie nicht ausgegangen und zu Ende rastriert - bei sich

³⁶³ Der Name des Ehemanns ist sehr wohl von großer Bedeutung für die Ehefrau, da sie rechtlich gesehen von ihrem Mann, dem Ehevogt im wahrsten Sinne des Wortes, vertreten wird (vgl. dazu: Marianne Weber, Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung..., S.279ff.). Ebenso wie der Prozeß sich zugunsten des Erbschaftsbetrügers entwickelt, existiert Lenette ohne den rechtmäßigen Mann juristisch gesehen nicht. Siebenkäs hat aber auch keine Versorgungsverpflichtungen der Ehefrau gegenüber, da er als rechtliche Person ebensowenig existiert. Zusätzlich zu dieser juristischen Konstellation führt Stiefel das biblische Argument der Sicherung der Generationenfolge an. Er ordnet so dem christlichen Ehezweck die juristische Regelung von Eigentums- und Vertretungsfragen unter. Auch die Aufklärung sieht in der Zeugung und Erziehung den Hauptzweck der Ehe (vgl. Weber, S.297). Leider ist in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* nicht zu erfahren, ob Stiefel ebenso gewissenhaft dieser ehelichen Verpflichtung nachgekommen ist wie der Vater von Tristram Shandy (Laurence Sterne, Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman, Teil I, Kapitel IV). Lenettes Tod im Kindbett läßt dies jedoch vermuten. Sternes ironische Betrachtung der ehelichen, zweckmäßigen Sexualität wandelt sich bei Jean Paul in die Darstellung der ernstesten Folgen der Pflichterfüllung.

³⁶⁴ Vgl. Siebenkäs' Ehevorstellungen, die er mit dem Verlobungsbouquet verbindet (Kapitel 3.1 dieser Arbeit).

³⁶⁵ Ebenso wie Leibgeber zuvor Siebenkäs am Nachthimmel als Bild erschienen ist, „wartete“ „der Postbote [...] mit einem neuen Sternbilde“ herauf. Der angeblich glückliche Familienhimmel teilt sich. Der eine Bereich ist durch Stiefels „Nebenplaneten von Augäpfeln“ mit dem Anschauungsobjekt „Uranus (Lenetten)“ bestimmt, während im anderen Bereich der Himmelsblick Siebenkäs' und die Hoffnungsbilder, die der Nachthimmel im 3. Kapitel produziert hat, durch das Schreiben Leibgebers als „einem neuen Sternbilde“ ersetzt werden. Die Himmelsmetaphorik, die zwei getrennte Himmelswelten entstehen läßt und einander zuordnet, destruiert so den angeblich „friedlichen“ einen „Familienhimmel“. Wo Stiefels Augen als Supplement Uranus umkreisen, umkreist das neue Sternbild Leibgebers, vertreten durch den Brief, Siebenkäs als Supplement. Die angebliche Idylle ist in der Darstellung ironisch gebrochen und extrem gefährdet.

führte, bis er Vater wurde und seine Frau³⁶⁶ zeugte. Wollte Gott, ich wäre der erste Adam gewesen!...(H., 119)

Der in zwei Teile aufgegliederte Brief führt Gründe gegen und für die erste Zeugung des Menschengeschlechts an, die aus Sicht des über die Urzeugung reflektierenden Adams, „Ich als Mann und Protoplast sinne nach [...]“(H., 121), erzählt werden. Eva wird dabei über die Potenz Adams, „hier in diesem Manne und Protoplastiker sitzen nun alle Fakultäten und Männer -“(H., 122), aufgeklärt. Gegen die Urzeugung stehen die Beispiele schlechter Menschen, während Argumente dafür, „die Gründe [...], welche Protoplasten oder erste Eltern bewegen, es zu werden und sich zu kopulieren und dem Schicksal zur Säe- und Spinnmaschine des Leins und Hanfes, [...] zu dienen, dessen unübersehliches Netzwerk und Zuggarn es um die Erdkugel windet“(H., 125-126), die guten Beispiele der Menschheit sind. Die Argumentation mündet letztlich in die Entscheidung zur Zeugung, wobei Siebenkäs als imaginärer Sohn des Urvaters alias Leibgeber der letzte Grund für das Anlaufen der unendlichen Generationenproduktion ist:

‘Du treuer, guter, zufriedener, sanfter Sohn - und hätt’ ich meiner Heva, der Bienemutter der gegenwärtigen Immen-Schwärme um uns her, niemand als nur dich in einer Brut-Zelle sitzend zeigen können [...] die Frau hätt’ es überlegt und mit sich reden lassen.’..... Und der treue gute Sohn bist du, Siebenkäs, [...](H., 127).

Der Brief ersetzt so den Ehezweck in der Omnipotenzphantasie der Fiktion, die Siebenkäs als wertvollen Zeugungszweck hervorbringt. Leibgeber ist im wahrsten Sinne des Wortes Siebenkäs’ „Schrift-Verkörperung“³⁶⁷. Der Brief bestätigt die in der ehelichen Ordnung durch Stiefels Worte und himmlisches Kreisen um Lenette bedrohte Existenz Siebenkäs’. Wie Rosa das Andere der empfindsamen Gefühls-ideologie - die Erotik und die Faktizität des Namens- ist, so ist Leibgeber als Autor das begehrte Andere innerhalb Siebenkäs’ ehelicher Bedrohung durch den Ehezweck.

Was in der Figur Rosa zur Karikatur der Literatur im Dienste der leidenschaftlich berechnenden Erotik wird, transzendiert der Brief Leibgebers in eine schöpferische Allmachts-

³⁶⁶ Dangel-Pelloquin weist darauf hin, daß in „Adams Hochzeitrede“ in Abwandlung des zweiten Schöpfungsberichts, wo immerhin Gott noch die Frau aus der Rippe Adams schafft, hier ganz allein der allmächtige Adam geträumt wird, der sich als omnipotenter Frauenbildner stilisiert.(Dangel-Pelloquin, „Ein vornehmer Herr...“, S.94.). Jochen Hörisch weist zudem darauf hin, daß „schon in der Anrede die ‘elementaren Strukturen der Verwandtschaft’ zu puren Widersprüchlichkeiten anarchisiert“ werden, „in denen die symbolische Logik der Filiationen zugrunde geht“(Jochen Hörisch, Sprach-, Wunsch- und Junggesellenmaschine bei Jean Paul und Kafka..., S. 162). Letztendlich votiert die Rede Adams für die „antiödipale Junggesellenmaschine“(ebd., S. 163), die in der aleatorischen Produktion von Zeichen die symbolische Ordnung subvertiert. Hörischs Argumentation ist auch insofern zu folgen, als gerade in dem Moment, in dem über Stiefel die Ehe durch die genealogische Ordnung reetabliert wird, Siebenkäs’ körperliche Bedrohung im Schreiben Leibgebers eine Bestätigung männlicher Omnipotenzphantasien erhält. An die Stelle von Siebenkäs’ darstellerisch durchgeführter Impotenz tritt als Supplement unendliche, zwecklose Zeugungskraft in der Fiktion. Die Junggesellenmaschine ersetzt die Frau und ist so aber auch, ganz im Sinne Dangel-Pelloquins, Abbild männlicher Allmachtsphantasien.

phantasie männlicher Urheberschaft. Einziges Opfer ist, in beiden Fällen am Beispiel Lenette verifiziert, die durch Stiefel vertretene Eheordnung. Schreiben wird zum Ersatz für Zeugung und der Brief Leibgebers Zeugnis und Zeugungsinstrument für den Autor Siebenkäs. Bezeichnenderweise geht Siebenkäs sogleich dazu über, diese fiktive Autorschaft auf Lenette zu übertragen. An die Versöhnungsszene und den Brief Leibgebers schließt sich die schon besprochene Schattenrißszene an. Aber auch der Schattenriß mißlingt. Die eheliche Leidensgeschichte setzt sich für Siebenkäs auch im Bereich phantasievoller Potenz fort.

Die außereheliche Personenkonstellation bestimmt sich zunächst über das Verhältnis zum Namen. Seine bedrohliche Nichtexistenz überführt Stiefel aus dem juristischen Zusammenhang in die biblisch fundierte Ordnung des Ehezwecks. Die Gefahr körperlicher Präsenz Rosas, dessen möglicher Erfolg nicht von gespielter Dichtung abhängt, sondern vom Wissen um juristische Fakten, wird in der zweckrationalen Fundierung der ehelichen Sexualität jenseits des Namens gebannt. Diese beschränkte eheliche Reproduktionsmaschine hebt wiederum Leibgebers Schreiben im Sinne imaginärer omnipotenter Herrschaft des Autors auf. Offene Erotik im literarischen Spiel wandelt sich in sublimierte Formen der Phantasie, die den allmächtigen Autor hervorbringen und Siebenkäs verträsten. Lenette bleibt als Hülle männlichen Begehrens die Unschuld natürlicher Tugendhaftigkeit und die geordnete und kontrollierte Lust im Namen ihres Herren. Wo am Ende potente Taten des Gesetzesvertreter Stiefel, die dem biblischen Gesetz der Fortpflanzung gehorchen, Lenette töten, sind es in den *Wahlverwandtschaften* die Worte Mittlers.

Mittler, der Ehediskurs und die Novelle

Mittler ist der Vertreter der rechtlichen Eheordnung. Bei ihm läuft, wie Benjamin es formuliert, „alles [...] auf den Anspruch der Satzung hinaus.“³⁶⁷ Sein erster Auftritt, bei dem ihn Eduard als „drollige[n] Mann“ (HA, 253) und der Erzähler ihn als „närrische[n] Gast“ (HA, 254) bezeichnet, endet am Kirchhof. Den Friedhof betritt er, obwohl er zuvor Geistlicher war, nicht. Er schlägt auch den Freundschaftsdienst des Rates³⁶⁹ ab. Seine gesellschaftlichen Attribute sind der Lotteriegewinn, der ihn zum Gutsbesitzer aufsteigen läßt, und sein beruflicher Werdegang:

³⁶⁷ Hans-Georg Pott, *Neue Theorie des Romans...*, S.124.

³⁶⁸ Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S.130

³⁶⁹ Vasallenpflicht geht in den freundschaftlichen Rat über.

Dieser seltsame Mann war früherhin Geistlicher gewesen und hatte sich bei einer rastlosen Tätigkeit in seinem Amte dadurch ausgezeichnet, daß er alle Streitigkeiten [...] zu stillen und zu schlichten wußte. [...] Wie nötig ihm die Rechtskunde sei, ward er zeitig gewahr. Er warf sein ganzes Studium darauf und fühlte sich bald den geschicktesten Advokaten gewachsen.(HA, 255)

Von der Auslegung der Bibel führt der Weg Mittlers zur Auslegung des Rechts, so daß er sich darin den Advokaten gewachsen fühlt. Ein weiteres Attribut ist die Rastlosigkeit „nach alter Gewohnheit und Neigung, in keinem Hause zu verweilen, wo nichts zu schlichten und nichts zu helfen wäre.“(HA, 255)³⁷⁰

Gemeinsamkeit zwischen Mittler und dem Vertreter des Gesetzes im Siebenkäs, Stiefel, besteht darin, daß sowohl Stiefel als auch Mittler im Namen des Gesetzes den Tod von Romanfiguren bedingen. Stiefels tätiges und pflichtbewußtes Eingreifen als Ehemann erfüllt den Ehezweck im Tod der Ehefrau, während Mittlers Worte im letzten Kapitel des Romans unmittelbar dem Tod Ottilies vorausgehen, nachdem sie zuvor schon durch eine zu lange Rede den Tod des Geistlichen bewirkt haben (HA, 421-422). Die Bibelauslegung Stiefels, die die Fortpflanzung als legitimen Ehezweck und damit die Legimität der Ehe bestimmt, bringt den Tod in der praktischen, buchstabengetreuen Ausführung. Im Vergleich mit der ungefährlichen imaginären Potenz von Leibgebers Adamsrede gerät die buchstabengetreue Auslegung, die sich im biblischen Recht neben die Ehefrau legt, zur Karikatur. Im Gegensatz zu Stiefel, der die Rechtlichkeit der Ehe an den Ehezweck bindet und mit einem biblischen Argument die zweifelhafte Rechtssituation der Frau in Bezug auf den männlichen Namen aufhebt, erhebt Mittler die Nachkommenschaft in den Bereich gemütvoller Intimität³⁷¹. Als Charlotte ihm am Ende des ersten Teils des Romans das Kind verkündet, sieht er hierin den Garanten für die Ehegemeinschaft:

‘Ich kenne die Stärke dieses Arguments auf ein männliches Gemüt. Wie viele Heiraten sah ich dadurch beschleunigt, befestigt, wiederhergestellt! Mehr als tausend Worte wirkt eine solche gute Hoffnung, die fürwahr die beste Hoffnung ist, die wir haben können.’(HA, 358)

Die Verbindung zwischen Gemüt und Rettung der Ehe im Dingsymbol „Kind“ wird in der Figurenrede zu einem Konstrukt, das „mehr als tausend Worte wirkt“. Im Gegensatz zur Fehlinterpretation des „Kindes“ und seiner Wirkung entfalten sich in Parallele zum 18. Kapitel des ersten Teils im letzten Kapitel die todbringenden Worte, die auf die Einbildungs-

³⁷⁰ Mittler steht in Beziehung zu Merkur, dem Gott der Hermeneuten. Vgl. dazu Schlaffer, Namen und Buchstaben..., S.218f. und Wiethölter, Legenden..., S.48f. Als Gott der Hermeneuten legt Hermes die Schrift aus und begleitet zugleich die Seelen in das Reich der Toten.

³⁷¹ Das Kind als Stammhalter ist rechtlich völlig legal. Der Ehezweck ist auch im Sinne Stiefels erfüllt. Das neue Gesetz, das Mittler vertritt, ist eine liebevolle Gefühlsalchimie der Kleinfamilie, die den Vater zur moralischen Erziehung der Kinder verpflichtet.

kraft Otilies zielen. Mittler philosophiert im Rahmen eines aufklärerischen Diskurses über die Gefahr, die die zehn Gebote dadurch in sich bergen, daß sie den von Natur aus guten Menschen erst auf Grund der Einbildungskraft zu Sraftaten verleiten:

Er pflegte gern zu behaupten, daß sowohl bei der Erziehung der Kinder als bei der Leitung der Völker nichts ungeschickter und barbarischer sei als Verbote, [...] ‘ [...] Der Mensch tut recht gern das Gute [...] ‘Du sollst nicht töten.’ Als wenn irgend ein Mensch im mindesten Lust hätte, den andern totzuschlagen! [...] Und nun gar das sechste, das finde ich ganz abscheulich! Was? die Neugierde vorahnender Kinder auf gefährliche Mysterien reizen, ihre Einbildungskraft zu wunderlichen Bildern und Vorstellungen aufregen, die gerade das, was man entfernen will, mit Gewalt heranzubringen! [...]’(HA, 481-482)

In Bezug auf den Ehebruch dreht sich das Verhältnis von tausend Worten zu dem einen Dingsymbol um. Hier entsteht aus wenigen Worten die Gefahr tausender ungewollter Bilder. Mittlers ausführlicher Gegenvorschlag zum biblischen Gesetzestext trifft in tausend Worten auf die eintretende Otilie:

In dem Augenblick trat Otilie herein- “Du sollst nicht ehebrechen,” fuhr Mittler fort: ‘Wie grob, wie unanständig! Klänge es nicht ganz anders wenn es hieße: ‘Du sollst Ehrfurcht haben vor der ehelichen Verbindung; wo du Gatten siehst, die sich lieben, sollst du dich darüber freuen und teil daran nehmen wie an dem Glück eines heitern Tages. Sollte sich irgend in ihrem Verhältnis etwas trüben, so sollst du suchen, es aufzuklären; du sollst suchen, sie zu begütigen, sie zu besänftigen, ihnen ihre wechselseitigen Vorteile deutlich zu machen, und mit schöner Uneigennützigkeit das Wohl der anderen fördern, indem du ihnen fühlbar machst, was für ein Glück aus jeder Pflicht und besonders aus dieser entspringt, welche Mann und Weib unauflöslich verbindet?’(HA, 482-483)

Mittler, „der hartnäckige Mann wußte nur zu wohl, daß es einen gewissen Moment gibt, wo allein das Eisen zu schmieden ist“(HA, 481), schmiedet hier das heiße Eisen, indem das Gesetz zur Figur empfindsamer Teilnahme an intimer Familiarität wird. Die Verinnerlichung in der Poesie kastrierten Glücks hebt das im Verbot Begehrte auf und schafft sich ein Gemüt in tausend Worten, das die Bilder, die den Übertritt einbilden, begrenzt. Wo Stiefel im Namen des Gesetzes Tatsachen schafft, etablieren Mittlers todbringende Worte die Gewalt tausend, empfindsamer, tautologischer Bildinschriften. Das Gesetz, das über die körperliche Impotenz den Ehemann Siebenkäs bedroht, entreißt im sentimental Gebot das körperlich Begehrte der Einbildungskraft und etabliert die intime Gewalt des sexuell tabuisierten Familienkörpers. Nicht der Buchstabe, sondern die einfühlsamen Bilder der Idylle zeichnen sich als todbringende Gesetzesgewalt aus.

Im Gegensatz zu Mittlers Worten bietet die Novelle in den *Wahlverwandtschaften* eine über den versuchten Liebestod der liebenden Frau hinausgehende Lösung. Otilie stirbt an den Bildern, die die tausend Worte Mittlers hervorbringen, während die Frau in der Novelle

sich selbst zum Bild macht: „Er sollte ihr totes Bild nicht loswerden [...]“ (HA, 438). Als Teil der Romanhandlung ist die Novelle in eine Rahmenhandlung eingelegt. Der Begleiter des Lords erzählt sie zur Unterhaltung im geselligen Kreis.

Im Gegensatz zum Rahmen und den verschiedenen Erzählern in Boccaccios *Decamerone* zielt die Unterhaltung nicht darauf, von einer realen, äußeren Gefahr für das Leben abzulenken, sondern vom unschicklichen Mißgriff des Lords in der Unterhaltung am Tag zuvor (HA, 433). Die Erzählungen des Lords treffen auf ein psychologisches Moment der Schloßgesellschaft, die sich an ihr „Unglück“ in der Erzählung erinnert sieht. Im Gegensatz zum bedrohlichen Außen dort dient hier die Unterhaltung der Ablenkung von einem bedrohlichen Innen. Obwohl der Novellenerzähler, wie explizit erwähnt wird, „mit allem bekannt gemacht, was vorgegangen war und noch vorging“ (HA, 433), gelingt seiner Erzählung der *Faux pas*, in der Fiktion eine für die Figuren der Romanwelt wahre Geschichte zu erzählen, die „sich mit dem Hauptmann und seiner Nachbarin wirklich zugetragen“ (HA, 442) hat.

Im Verhältnis von Innen und Außen parodiert die Novelle in den *Wahlverwandtschaften* die fiktive Funktion des Rahmens in den Novellen Boccaccios. Nicht im Äußeren liegt die Gefahr, sondern in der Novelle. Das „Neue“ der Novelle ist nicht Ablenkung von der Gefahr, sondern Provokation, die den Rahmen sprengt. Sie wird vermeintlich ungewollt Teil einer psychischen Disposition und ist nicht mehr auf der Ebene des Rahmens Teil einer Anerkennung durch das Publikum, das die Kunstfertigkeit des Erzählers bewundert und es genießt, vom bedrohlichen Äußeren abgelenkt zu werden. Das inhaltliche Moment, das die Schloßgesellschaft verstimmt, bildet sogleich aber auch einen Gegenpol zum katastrophalen Ausgang des Romans³⁷². Die Novelle gibt in der Exposition die genealogische Funktion und Bestimmung der Figuren an:

Zwei Nachbarskinder, von bedeutenden Häusern, Knabe und Mädchen, in verhältnismäßigem Alter, um dereinst Gatten zu werden, ließ man in dieser angenehmen Aussicht miteinander aufwachsen, und die beiderseitigen Eltern freuten sich einer künftigen Verbindung. (HA, 434)

Charlotte präsentiert ihrem Mann im ersten Kapitel des Romans eine angenehme Aussicht; hier ist die angenehme Aussicht die Zusammenführung zweier bedeutender Häuser. Am Ende erfüllt sich diese Aussicht, jedoch erkennen die Eltern die Kinder nicht:

Man erkannte sie nicht eher, als bis sie ganz herangetreten waren. ‘Wen seh ich?’ riefen die Mütter, ‘was seh ich?’ riefen die Väter. Die Geretteten warfen sich vor ih-

³⁷² Vgl. zur Konfrontation von Novelle und Roman: Benjamin, Goethes *Wahlverwandtschaften*..., S. 167ff. und S.184ff. und Schlaffer, *Namen und Buchstaben*..., S.222.

nen nieder. 'Eure Kinder!' [...] 'Gebt uns Euren Segen!' [...] 'Euren Segen!' ertönte es zum drittenmal, und wer hätte den versagen können!(HA, 442)

Das Hochzeitskleid, das den beiden bestimmt ist, wird zur „sonderbaren Verkleidung“ (ebd.) und die rhetorische Frage am Ende der Novelle ersetzt das genealogische Prinzip durch eine Gemeinschaft derer, die die Geschichte gehört und gelesen haben und schließt damit vor allem die Eltern als einzige, die den Segen verweigern könnten, gegenüber einer angesprochenen emphatischen Gemeinschaft aus. Nach Benjamin beschwört das „chimärische Freiheitsstreben“ über „die Gestalten des Romans das Schicksal“ herauf, während die Liebenden in der Novelle: „jenseits von beiden [Freiheitsstreben und Schicksal, Anmerkung von mir]“ stehen und „ihre mutige Entschließung genügt, ein Schicksal zu zerreißen, das sich über ihnen ballen, und eine Freiheit zu durchschauen, die sie in das Nichts der Wahl herabziehen wollte.“³⁷³ Benjamin verknüpft in seiner kontrastierenden Argumentation die Motive der Novelle mit dem Roman³⁷⁴, um die wesentliche Schönheit von Otilie von der als Schein erkannten Schönheit in der Frauenfigur der Novelle abzugrenzen³⁷⁵.

Jenseits dieser Funktion hat die Novelle jedoch auch einen anderen Aspekt: Die „wunderlichen Nachbarskinder“ gehen in ihrer Entwicklung verschiedene, geschlechtsspezifische Wege³⁷⁶. Die Novelle bietet die detaillierte Entwicklungsgeschichte des Mädchens, während der Knabe sich unproblematisch bis zur Katastrophe entwickelt:

Gönner und eigene Neigung bestimmten ihn zum Soldatenstande [...] (HA, 435) In dessen hatte der Entfernte zum schönsten ausgebildet, [...] (HA, 436) Sein Stand, seine Verhältnisse, sein Streben, sein Ehrgeiz beschäftigten ihn so reichlich, daß er die Freundlichkeit der schönen Braut als eine dankenswerte Zugabe mit Behaglichkeit aufnahm, ohne sie deshalb in irgendeinem Bezug auf sich zu betrachten [...] (HA, 437).

Der Knabe entwickelt sich naturgemäß geradlinig, „Das Mädchen dagegen trat auf einmal in einen veränderten Zustand.“ (HA, 435) Für das Mädchen bedeuten „ihre Jahre, eine zunehmende Bildung und mehr noch ein gewisses inneres Gefühl“, das sie von den Kriegsspielen der Jugend Abstand nehmen läßt. Kriegsspiel und Soldatenberuf entwickeln den Mann naturgemäß, die Frau erhält geschlechtsspezifisch ein inneres Gefühl, das hier auf

³⁷³ Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.170.

³⁷⁴ „Den mythischen Motiven des Romans entsprechen jene der Novelle als Motive der Erlösung.“ (Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.171)

³⁷⁵ Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften..., S. 186. Die Novelle entwickelt nach Benjamin im Gegensatz zum Roman ein Kunstkonzept, das in der Kunstform „Novelle“ die künstlerische Konstruktion der Schönheit Otilies als Symbol der Kunst aufhebt. Die Novelle bricht formal und inhaltlich den Roman und verweist auf die diskursive Leistung, aus der der Roman entsteht und die letztendlich in der Beschwörung von Otilies Schönheit auf Autorebene gipfelt. Vgl. dazu Lindner, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.107.

³⁷⁶ Zum Geschlechterkampf Wolf Kittler, Goethes Wahlverwandtschaften..., S.232.

die zunehmende Bildung folgt und so zunächst zur Ehevorstellung führt: „Sie war so oft Braut genannt worden, daß sie sich endlich selbst dafür hielt“(HA, 436). Leidenschaft ist in der Ehevorstellung diszipliniert. Ein junger Mann, älter als ihr ehemaliger nachbarlicher „Widersacher“(HA, 435) wächst ihr zwangsläufig als Bräutigam zu. Diese Veränderung verschiebt sich dann im Angesicht des ehemaligen Widersachers:

Auf eine ganz natürliche, aber doch sonderbare Weise stand er seiner schönen Nachbarin abermals entgegen. Sie hatte in der letzten Zeit nur freundliche, bräutliche Familienempfindungen bei sich genährt, sie war mit allem, was sie umgab, in Übereinstimmung; [...] Aber nun stand ihr zum erstenmal seit langer Zeit wieder etwas entgegen: es war nicht hassenswert; sie war des Hasses unfähig geworden, ja der kindische Haß, der eigentlich nur ein dunkles Anerkennen des inneren Wertes gewesen, äußerte sich nun in frohem Erstaunen, [...] (HA, 436).

In die Tiefen des haßlosen, zum inneren Gefühl entwickelten Gemüts wird der Blick geworfen, der psychologisch die innere Wandlung der fühlenden Frau gegenüber dem Einklang von innen und außen beim Mann namhaft macht. Die Erinnerung wird psychologisiert und kohärent zum augenblicklichen Eindruck gemacht. Die Bildung hat gewirkt, so daß die Veränderung, die mit ihr vorgeht, eine Verwandlung hervorruft: „sie war verwandelt, doppelt verwandelt, vorwärts und rückwärts“(HA, 437). Diese Entwicklung ist keine Ergänzung, sondern sie interpretiert aus der Gegenwart und dem entwickelten Innern die Vergangenheit anders. Die Leidenschaft, die töten will, wird zu Liebe, behält aber eine aggressive Tendenz bei, indem sich über den Umweg wahnhafter Verinnerlichung - „Dieser seltsame Wahnsinn [...] und ob sie den Menschen gleich wunderbarlich vorkam, so war niemand aufmerksam und klug genug, die innere, wahre Ursache zu entdecken.“(HA, 438) - die bildhafte Inszenierung des Todes ein weiteres Mal gegen die Augen des Geliebten richtet:

Sie beschloß zu sterben, um den ehemals Gehäßten und nun so heftig Geliebten für seine Unteilnahme zu strafen und sich, indem sie ihn nicht besitzen sollte, wenigstens mit seiner Einbildungskraft, seiner Reue auf ewig zu vermählen. Er sollte ihr totes Bild nicht loswerden, er sollte nicht aufhören, sich Vorwürfe zu machen, daß er ihre Gesinnungen nicht erkannt, nicht erforscht, nicht geschätzt habe.(HA, 438)

Anstatt wie Otilie im Leben zum Bild zu erstarren und melancholisch das ambivalente Verhältnis von Liebe und Haß, Innen und Außen in den liebevollen Anblick für Männeraugen und das Dämonische, im Innern Gehäßte, aufzulösen, entschließt sich die Frau im Rahmen ihrer Bildung, sich selbst als ein Bild zu inszenieren, das als Erinnerungsbild magische Kräfte gewinnen soll. Es geht dabei um die Veräußerung des vom Mann nicht gefühlten Innern. Während die innere Bildung der Frau das ambivalente Verhältnis von Haß und Liebe zur inneren Liebe zum Mann mit den Jahren wandelt, wiederholt der geplante

Anschlag auf die Augen des Mannes, der ihr totes Bild nicht loswerden soll, den physischen Angriff mit den Mitteln der Psychologie³⁷⁷. Ziel ist die Psychologisierung des Mannes, in der wiederum im Gegensatz zu Otilies verschlossenem Innern, die Frau, die über die innere Entwicklung bestimmt wird, eine bleibende Repräsentation erhält. Die Frau verliert in ihrer inneren Entwicklung als letzte Konsequenz ihres Willens auch hier den Körper. Nur ist das entstehende Bild keineswegs versöhnlich wie bei der schönen Leiche Otilie, sondern konserviert den Haß in der aggressiven Tendenz, die im Erinnerungsbild das Innere des Mannes verschlingen will. Was Benjamin sehr pathetisch als Entscheidung deklariert, wird in diesem Zusammenhang zur Fortsetzung des Bildungsweges des Mannes. Auf der Flußfahrt erlebt er ganz im Sinne des Abenteuerromans ein Abenteuer³⁷⁸. Die Landschaft findet sich nicht wie im Roman als Panorama, sondern „wo zwei Inseln das Flußbette verengten und, indem sie ihre flachen Kiesufer bald an der einen, bald an der andern Seite hereinstreckten, ein gefährliches Fahrwasser zubereiteten“(HA, 439), tritt sie als Bewährungsprobe gegenüber. Hier hat der Mann sich zu erproben und findet erst, nachdem das „Schiff strandet“, „in eben dem Augenblick die lästigsten Kleidungsstücke wegwerfend“, Zeit, „der schönen Feindin“ nachzuschwimmen. Kein Kunstgenuß, sondern mutiges Handeln, auf das ihn die Schifffahrt vorbereitet, ist hier am Platz. Belohnung ist, wie im Abenteuerroman, die „schöne Beute“(HA, 440), die nun im Sinne der Definition, die den Edelmann(HA, 359) bestimmt, zu dem Soldaten den Jäger gesellt. Als solcher tritt der Mann jedoch in ein arkadisches Reich nackt ein. In die „Augen“ leuchtet hier ein „betreter Pfad“(HA, 440) und macht die Blicke über „die Begierde zu retten“, die „jede andre Betrachtung“(HA, 440) überwand, frei für den „schönen, halbstarren, nackten Körper“(HA, 440). Die innerlich verwandelte Frau öffnet durch ihre Inszenierung der innerlichen Gefühlswelt die Augen des Mannes für die Liebe und nicht für den Kunstgenuß des toten Körpers. Der Mut des Helden begehrt als Beute nicht ein Bild, sondern die Frau als Belohnung seiner Taten und Bestätigung seiner Heldentugend, respektive Bildung. Die Wandlung der Frau innerhalb der Novelle führt zur Entwicklung des Mannes zur Liebe:

Sich vom Wasser zur Erde, vom Tode zum Leben, aus dem Familienkreise in eine Wildnis, aus der Verzweiflung zum Entzücken, aus der Gleichgültigkeit zur Neigung, zur Leidenschaft gefunden zu haben, alles in einem Augenblick- der Kopf wäre nicht hinreichend, das zu fassen; er würde zerspringen oder sich verwirren. Hierbei muß das Herz das Beste tun, wenn eine solche Überraschung ertragen werden soll.(HA, 441)

³⁷⁷ Vgl. Michel Foucault, Überwachen und Strafen... Die Strafe wird nicht mehr am Körper als Macht des Souveräns exemplifiziert, sondern ist Teil der Psychologisierung des zu bestrafenden Subjekts, das ein Strafbewußtsein zu entwickeln hat.

³⁷⁸ Bachtin, Formen der Zeit im Roman..., S.33f.

Am Ende steht das gebildete Herz, das den Verstand übersteigt und dem Mann die Augen öffnet. Die Konfiguration, die die Liebenden aus den Familienbanden löst und zu sich selbst finden läßt, ist die Bildung, die aus Mädchen Ehefrauen macht, die ihr Inneres repräsentieren aber schweigen, und aus Soldaten empfindsame Ehemänner. Die Familienordnung, die genealogische Ordnung, wird auch hier in einer neuen Liebesordnung gebrochen, indem die Figuren im Rahmen ihrer Bildung bleiben. Die aggressive Tendenz des Damenopfers wird im Bildungsziel männlicher Liebe aufgehoben. Die Frau kommt beim Mann als das, was sie im Text ausmacht, an und wird kein traumatisches Erinnerungsbild. Der Logik von Ehestand, Tod und Hochzeit gehorchend, entsteht Liebe an dem Ort, an dem zuvor Familienempfindung war.

Im Gegensatz zu Eduard, dem nur Jagd und Soldatentum zur Verfügung stehen (HA, 359), lernt der junge Mann die Liebe als Belohnung seiner Abenteuer. Die gleiche künstliche Organisation, aus der in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* Ehestand, Tod und Hochzeit hervorgehen, konstruiert auch in der Novelle den Zusammenhang von Innerlichkeit, die zur Ehe bestimmt, Leidenschaft, die aus der Todesdrohung Liebe macht und gespieltem Tod, der in der die Liebe disziplinierenden Hochzeit mündet, die den Mann bildet, dem Schein abhold ist und den Geschlechterkampf zu Gunsten der Ehe entscheidet. Dies ist allerdings nur im Konstrukt der Novelle möglich, die als Geschichte etwas „Neues“ erzählt, was die Zuhörer im Schloß als bereits Bekanntes erschreckt.

Das Neue offenbart sich auf der Ebene der fiktiven Leser. Nur auf dieser Ebene kann die Novelle als explizit benannte Kunstform unterhalten und die kunstvolle Verknüpfung herausstellen. Benjamins zutreffender Beschreibung der formalen Funktion der Novelle als „Bruch“ steht jedoch auf der Inhaltsebene ein idealer männlicher Bildungsweg gegenüber. Hier vereinnahmt der Held des Abenteuerromans mit der Frau das veräußerte, personifizierte, geheimnisvolle Innenleben und entschärft über die Rettung den zweiten psychologischen Angriff auf sein inneres Auge. Nicht die wesentliche Schöne im toten Körper zu verherrlichen, sondern die Gefahr traumatischer Bilder aufzuheben, ist Ziel der Rettung. Die konsequent ästhetische Wahrnehmung Otilies unter aktiven Männerblicken, die zu ihrem Tod führt, wird umgekehrt in der möglichen Inszenierung von Schreckensbildern, die das Geheimnis des Inneren verraten und Männer zu Schuldner der Liebe um 1800 machen.

Wo Otilie jedoch als Tote zum Rätsel wird, beseitigt die Einverleibung im liebevollen Blick die aggressive Provokation des Todesbildes. Der personifizierte Bildinhalt wird keineswegs destruktiver Teil des Bildungswegs des Mannes. Als geliebte Frau kommt die Frau zu sich

und zu dem geliebten Ehemann. Dem Charakteristikum des Bruches auf formaler Ebene korrespondiert als Neues in der Novelle inhaltlich die bürgerliche, fiktive Lösung des Rätsels. Sie ist im Gegensatz zu Mittlers tötenden Worten wiederum nur in der fiktiven Form der Novelle möglich, die zwangsweise vom Romanpersonal nicht als Novelle verstanden wird.

Während den Helden in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ein Brief Leibgebers in der Fiktion vor den Pflichten körperlicher Vaterschaft bewahrt, bewahrt der Autor der *Wahlverwandtschaften* mit der Novelle das Rätsel von Fiktion und Wirklichkeit und damit auch die alleinige Herrschaftsgewalt im Roman, der soziale Verhältnisse symbolisch darstellt³⁷⁹.

³⁷⁹ Friedrich Wilhelm Riemer, Tagebuch vom 28. August 1808: „Er äußerte: Seine Idee bei dem neuen Roman *Die Wahlverwandtschaften* sei: soziale Verhältnisse und die Conflicte derselben symbolisch gefaßt darzustellen.“ (Härtl (Hg.), *Die Wahlverwandtschaften...*, Nr. 32, S33)

4 Wo die Liebe hinfällt. Eheliche Zwangs- und Fluchträume

Abschließend gehe ich nun auf die räumlich/zeitliche Struktur der Romane, die durch die Ehe bestimmt wird, ein. Für die Gemeinschaft der Eheleute sind dabei der Kirchenraum, in dem die Ehe geschlossen und durch den Tod des Ehepartners beendet wird, sowie die Organisation des Zusammenlebens im gemeinsamen Haushalt von Bedeutung. Jenseits eines wenig ergiebigen direkten Vergleichs der verschiedenen sozialen Welten von bürgerlicher Wohnstube und landadligem Schloßbesitz bleibt zu fragen, inwiefern der bürgerliche zivilrechtliche Aspekt des Hauses, vertreten durch die Metonymien Bett und Tisch, sowie die höhere Ordnung, repräsentiert in den Kirchenräumen, Macht über die Eheleute gewinnt, oder inwiefern die Romantexte über die dargestellten Räume und Orte die Trennung der Ehepartner konstruieren.

4.1 Kuhschnappel

Die Ehe von Siebenkäs und Lenette beginnt mit der Hochzeitsfeier, endet zunächst nach den Erlebnissen in Bayreuth mit dem Scheintod und Scheinbegräbnis Siebenkäs' und vollständig dann mit dem erzählten Tod Lenettes. Der Bereich der Kirche erstreckt sich auf die Hochzeitsfeier, die die Ehe eigentlich zu sanktionieren hat, und, in seiner erweiterten Form, auf den Bereich des Sarges. Der gemeinsam von den Eheleuten bewohnte Raum ist das Haus in Kuhschnappel, dessen Enge sich allein Siebenkäs' durch Fluchten in die Natur entzieht.

Aus der Chronologie der Ehegeschichte ergibt sich, daß ich zunächst auf die Gestaltung der Räume bei der Hochzeitsfeier eingehe, um dann die Gestaltung des häuslichen Zwangsraumes und seiner Gegenwelt des Fluchtraumes „Natur“ zu untersuchen. Abschließend untersuche ich den Bereich des Sarges, der letztendlich die Ehe auflöst.

Das Hochzeitsfest und das Hochzeitsmahl

Die Eheschließung und die Hochzeitsfeier stehen am Anfang der Ehegeschichte in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Am Ende des Romans entkommt der vermeintlich tote Held seinen Eheleiden gemäß des „bis daß der Tod euch scheidet“ im Sarg. Gemein-

sam ist diesen Inszenierungen eine karnevalistische Aufhebung festgeschriebener Ordnungen, die sich in der Raumgestaltung niederschlägt.

Die Topographie des sakralen Raums, der Kirche, ist dadurch bestimmt, daß von dem dort stattfindenden „heiligen Werke“ (H., 38) der Trauung und dem „Opferaltare ihres väterlichen Namens“ (H. 39) abgelenkt wird. Mit dem Entzug des Segens durch die Erzählfigur,

Ich sehe zwar jetzo das geliebte Paar am Altargeländer knieen und könnte dasselbe wieder mit meinen Wünschen, wie mit Blumen, bewerfen [...] -noch einmal wünschen könnt' ich sag ich; aber meine Aufmerksamkeit wird, so wie die aller Trauzeugen, auf eine außerordentliche Begebenheit und Vexiergestalt hinter der Liedertafel des Chors gelenkt.--(H.,39)

beginnt die Umgestaltung der heiligen Stätte. Der auktoriale Blick auf das Paar wendet sich nach oben zum Chor. Das ins Blickfeld geratene Objekt ist von Anfang an eine „Vexiergestalt“, die keineswegs mit dem Heiligen, das im sakralen Raum von oben zu erwarten ist, zu tun hat.

Im manifesten Ausdruck der Leserlenkung, „und wir sehen alle in der Kirche hinauf -“ (H., 39), erfolgt die Preisgabe des göttlichen Blicks an die Vexiergestalt: „Droben guckt nämlich herunter - [...] Siebenkäsens Geist, wie der Pöbel sagt, d.h. sein Körper, wie er sagen sollte.“ (H., 39) Wo das Volk in der Kirche den Geist vermutet, befindet sich also der Körper. Zu diesem profanen Vexiergebilde schaut Siebenkäs hinauf, wendet sich vom segenspendenden Pfarrer und der Braut ab und findet Leibgeber, der nicht nur sein Freund, sondern auch sein Doppelgänger³⁸⁰ ist. Leibgeber, der wie der Teufel hinkt, kommt, um sein Versprechen einzulösen: „auf seinen Hochzeitstag zu reisen, bloß um ihn zwölf Stunden lang auszulachen“ (H., 39). Anstelle des priesterlichen Segens kommt nun dieser lachende Satyr herunter zum Brautpaar³⁸¹: „Noch unter dem Händeauflegen des Diakonus kam Leibgeber herunter [...]“ (H., 41). Es bleibt offen, ob Leibgeber im Sinne einer komischen Messe³⁸² unter dem Segen des Pfarrers hinabsteigt, somit der hinkende Humorist

³⁸⁰ Wie Grimms Wörterbuch zu entnehmen ist, verdankt die deutsche Sprache das Wort „Doppelgänger“ dieser Textpassage. In dem hier vorgeführten Konzept ist jedoch keineswegs das Unheimliche des Doppelgängers intendiert, das in der Scheintodszene von der abergläubischen Lenette als Geist interpretiert und als ein sicherer Todesbote gedeutet wird, sondern ein physiognomisches Konzept, das in der Fiktion das gleiche Aussehen zum Ausdruck „einer in zwei Körper eingepfarrten Seele“ macht (H., 39): „Aber wie Freundinnen gern einerlei Kleider, so trugen ihre Seelen ganz den polnischen Rock und Morgenanzug des Lebens, ich meine zwei Körper von einerlei Aufschlägen [...]“ (H., 40). Einzige Differenz der im Körper ausgedrückten Seelenfreundschaft ist das Hinken Leibgebers, „Daher wollt' ich ordentlich, Leibgeber hätte nicht gehinkt, [...]“ (H., 40), das die Verbindung vom Satiriker und seinem Gott, dem hinkenden Teufel, herstellt und ebenso wie der getauschte eigentliche Name „Siebenkäs“ besser zum „humoristischen Ankömmling“ paßt (H., 41).

³⁸¹ Der ständige Perspektivwechsel von oben und unten ist charakteristisch für die allgemeine Vertauschung der Ordnung von hoch und tief, sakral und profan im Karneval. Vgl. zur Topographie des Karnevals und der literarischen Übernahme seiner Motive allg. Bachtin, Rabelais und seine Welt...

³⁸² Vgl. zur komischen Messe, risus paschalis und Karnevalstradition Bachtin, Rabelais..., S.52ff. Hier läßt sich auch die Verbindung zur Tradition des Verlachens des Bräutigams herstellen.

die sakrale Ordnung als Teufel mit dem Segen der Kirche betritt und sie so zerstört, oder die lokale Bedeutung von „Unter“, die mit Leibgebers Bewegungsrichtung übereinstimmt, temporal gemeint ist, so daß er während des Ehesegens hinabsteigt und somit selbst als guter oder böser Geist von oben als Segen kommt. In jedem Fall erfährt der sakrale Raum und die Vermählungszeremonie mit dem Auftritt Leibgebers am Ort, von wo der Segen zu erwarten ist, die parodistische Verkehrung von oben und unten. Der göttliche Blick von oben wird an die humoristische Teufelsfigur übereignet, die Zeremonie wird zur komischen Messe und erfährt als religiöse Handlung eine Entwertung. Das Auslachen des Ehemanns, das Leibgeber versprochen hat, aber auf der Figurenebene nicht einlöst, wird so auf der Darstellungsebene in der Entweihung von Raum und Zeremonie ausgeführt³⁸³.

Mit dem Verfall der segnenden Aura des öffentlich/sakralen Raums „Kirche“ in der karnevalistischen Depotenzierung verliert auch der Ehebund Siebenkäs/Lenette seine Sanktionierung im Rahmen einer transzendenten religiösen Ordnung³⁸⁴. Aus dieser Sicht ist die Ehe Siebenkäs' mit Lenette auf der Darstellungsebene ein Witz. Was bleibt, ist die bürgerlich rechtliche Sanktionierung und ihr festliches Pendant im häuslichen Rahmen.

Das Hochzeitsmahl ist bestimmt durch das gemeinsame Essen und Trinken am Tisch.

Das Autor-Ich beansprucht das sich bietende Gemälde nachzuahmen:

Ich bekomme jetzo vor meinen Schreibtisch die lange Hochzeitstafel gestellt, bei welcher zu bedauern ist,[Ich stoße jetzt auf das Lektisternium, oder Hochzeitmal, bei dem es zu bedauern ist(Pauler, 72)] daß kein Gemälde davon an den mit Herkulanum untergesunkenen Vasen steht [...] Wenige haben [Niemand hat(Pauler, 72)] eine bessere Meinung von dem Vermögen meiner Feder als ich selber; aber ich sehe völlig,daß es meines und ihres übersteigt, nur zur Hälfte [...] darzustellen, wie es den Gästen schmeckte [...](H., 42; Pauler, 72).

Zudem bestimmt das Mahl die soziale Ausdifferenzierung. Die Gelehrten Leibgeber und Siebenkäs feiern und disputieren unter den skeptischen Blicken Stiefels mit den sozial deklassierten Mitbewohnern: „Der Rat Stiefel erstarrte fast vor Verwunderung, daß zwei Gelehrte, wenigstens zwei Advokaten, sich ernsthaft mit Plebejern über Lappalien besprachen, [...]“ (H., 1137-1138). Die Frauen als Produzentinnen des Mahls (H., 42) und mit ihnen Lenette sind auf den Bereich der Küche festgelegt:

Und in der Tat stand der Braut alles, besonders der Abend, unbeschreiblich schön, am meisten dieses, daß sie an einem solchen Ehrentage mehr diente als bedient

³⁸³ Schulz, Jean Pauls Siebenkäs, 217f. weist darauf hin, daß die Ehe als Ritual vollzogen wird. Das Ritual ist jedoch von Anfang an auf der Darstellungsebene ironisch gebrochen. Die Ehe bleibt ohne Segen des Erzählers und der kirchliche Segen kommt von einer Höhe, die durch Leibgeber repräsentiert wird.

³⁸⁴ Seit der Reformation hat die Ehe im Gegensatz zur katholischen Auslegung in der evangelischen Kirche keinen Sakramentcharakter mehr. Es verbleibt einzig der Segen, der die Verbindung einer irdischen Lebensgemeinschaft zum Himmlischen herstellt. Dieser Segen wird erbeten, ohne daß er jenseits irdischer Moralvorstellungen und Gesetze bindend ist. Die bittende Beziehung wird als Ritual vollzogen und erfährt eine ironische Brechung.

wurde - [...] daß sie so spät noch Privatstunden über Küche bei ihren weiblichen Gästen nahm [...] [In der That ließ es der Braut unendlich schön, daß sie an einem solchen Abend mehr diente als bedient wurde - [...] daß sie das Lokale ihrer Küche bei ihren weiblichen Gästen studierte und hörte - (Pauler, 76)](H., 47; Pauler, 76).

Das Essen und Trinken verbindet so vornehmlich eine Männergesellschaft³⁸⁵ im leiblichen Genuß. Die einzige Arbeit, die vollbracht wird, ist wie im Schlaraffenland die des Essens: „wie im ganzen Hause niemand [...] arbeitete, außer unter dem Essen“(H., 42). Dieser lustvolle Umgang mit dem Begriff der Arbeit verliert sich dann jedoch sogleich hinter Metaphernkapriolen und Assoziationsketten, die die Essenstafel beschreiben³⁸⁶:

Daß Siebenkäs [...] beim ersten Gange stellen ließ

1. ins Zentrum den Suppen-Zuber oder Fleischbrüh-Weiher, worin man mit den Löffeln krebse konnte, wiewohl die Krebse, wie die Biber, in diesem Wasser nicht mehr hatten als Robespierre damals im Konvent, nämlich nur den Schwanz- 2. in die erste Welt-Ecke einen schönen Rind-Torso oder Fleisch-Würfel als Postament des ganzen Eß-Kunstwerks - [...] 5. in die vierte das gebackne Hühnerhaus einer Pastete, worein das Geflügel, wie das Volk in einen Landtagsaal, seine besten Glieder abgeschickt hatte.--(H., 43)

Der sinnliche Genuß, das darzustellende Essen, verschwindet hinter Anspielungen und witzigen Vergleichen und mündet letztendlich in einen Seitenhieb auf höfische Verschwendungssucht: „Aber was würde der sächsische Rendant geschrieben, wie würde er die Hände vor Erstaunen in die Höhe gehoben haben, wenn er in meinem ersten Kapitel ersehen hätte, daß ein Armenadvokat noch drei Gulden sieben Groschen mehr vertan als sein Kurfürst!“ (H., 44) Der leibliche Genuß, der sich der Arbeit der Frauen zu verdanken hat, findet in der Darstellung einen entwertenden, entsinnlichenden Kommentar, indem dem Essen ein witziger Mehrwert zugeführt wird. Einzig der Alkohol verbleibt: „wenn einmal die zwei Balsampappeln des Lebens, der Witz und die Menschenliebe, abgedorret sind bis an den Wipfel: so ist ihnen noch nachzuhelfen durch einen rechten Guß aus dem Sprengkrug besagter Flaschen -“(H., 46). Anstatt jedoch die gesamte Festgemeinschaft mit Alkohol in Stimmung zu versetzen und besinnungslos zu vereinen, geht es um den individuellen Trost, der Witz und Menschenliebe beflügelt.

Der Gebrauch des Rauschmittels will allerdings geübt sein, so daß nicht, wie bei Stiefel, eine lächerliche Wirkung den Menschen verfremdet. Stiefel macht vom Vorrecht des „Trunks“(H., 46) Gebrauch und duzt sich mit den zuvor für Plebejer gehaltenen. Er macht

³⁸⁵ Bachtin verweist in „Rabelais und seine Welt“, S. 320ff. auf den folkloristischen Ursprung des Festmahlsmotivs. Zentral ist dabei die prinzipielle Offenheit der Tafel für die ganze Welt. Aber auch Bachtin entgeht bei der Analyse der entsprechenden Szenen in Gargantua und Pantagruel, daß sich die Festmahlsgemeinschaft nur noch aus Männern zusammensetzt.

³⁸⁶ Vgl. hierzu ausführlich die Interpretation Raschs (Rasch, Erzählweise...).

unter Alkoholeinfluß eine lächerliche Figur: Der Rat Stiefel „spitzte das Maul und lächelte schmelzend, wie betagte Jungfern [...]“(H., 46)³⁸⁷.

Der Festraum, der zunächst als Ort angekündigt wird, an dem eine schriftstellerisch nicht zu bewältigende Darstellung des Genusses zu erwarten ist, erfährt in der Erhöhung seiner materiellen Grundlagen über metaphorische und witzige Anspielungen eine Entsinnlichung, die keineswegs mehr die plebejisch bürgerliche, männliche Essensgemeinschaft im Ideal der Überflußgesellschaft lustvoll vereinigt, sondern lustvoll die Sprachgewalt des eigentlichen Zeremonienmeisters, des Autor-Ichs, zelebriert³⁸⁸. Die eigentlich für unzulänglich erachtete Beschreibung übertrifft die bildliche Nachbildung in abstrakten Vorstellungsbildern, hinter denen der Darstellungsgegenstand, das Essen, in verschiedene assoziative Ordnungen überführt wird. Während das Essen so im Sprachwitz genußvoll aufbereitet wird, verschwindet der vorgeblich darzustellende, festtägliche Essensgenuß.

In antithetischer Konstruktion zum sakralen Hochzeitsraum, der entweiht wird, erhält hier der profane materielle Bereich über die Darstellung eine höhere Weihe: Das Essen wird vergeistigt. Was auf dem Tisch bleibt, ist der Champagner und der in der Gemeinschaft der Maßvollen vereinzelte Trinker. Die Hochzeit findet im entsinnlichten Festraum statt. Ebenso wie in der Parodie des sakralen Raums die Ehestiftung ihre Bedeutung verliert, verliert die Ehe in der entsinnlichenden Parodie des Hochzeitsmahls ihre lustvolle, leibliche, materielle Grundlage.

Bevor Siebenkäs' Leiden im Haus beginnen, ist der Ehegemeinschaft über die Gestaltung der Festräume und die Aufhebung des kirchlichen und weltlichen Hochzeitsrituals die gesellschaftliche Legitimation entzogen. Lenette und Siebenkäs sind damit unabhängig von äußeren Bindungen allein der Ordnung des Hauses, die ich nun beschreiben werde, ausgeliefert.

Das Haus und die Trennung von Bett und Tisch

Mit Etablierung der bürgerlichen Familienvorstellung in der Aufklärung wird das Haus Teil einer bürgerlichen Idyllik³⁸⁹, in der der Rückzug aus der Öffentlichkeit möglich wird. Die Kommunikation des Herzens stiftet hier einerseits Identität, andererseits schützt sie vor

³⁸⁷ E.T.A Hoffmann wird später diese Drogendebatte am beginnenden 19. Jahrhundert, z.B. im „Goldenen Topf“, aufnehmen.

³⁸⁸ An Stelle der klassischen Vasenmotive, die eigentlich das Festmahl abbilden sollten, steht nun der Überfluß an Worten, hinter denen das Festmahl verschwindet.

³⁸⁹ Zu den sozialen Aspekten vgl. Habermas, Strukturwandel...; S.60ff.; zum Topos „Haus“ in fiktiven Texten vgl. Bachtin, Formen der Zeit im Roman..., S. 170ff.; Gaston Bachelard, Poetik des Raums, Frankfurt/M., 1987, Kapitel I und II.

den Anfeindungen der drohenden Umwelt. Jenseits dieser, auf Harmonie angelegten Idealisierung des Hauses als antihöfische Festung ist in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* das Haus und mit ihm seine Herrscherin, die „Waschmaschine und Fegemühle“ (H., 166) Lenette, Ort der Bedrohung einer von Siebenkäs angestrebten häuslichen Harmonie des Herzens. Diese häusliche Topographie, die den Helden bedroht, parodiert somit den ehelichen Idyllenort „Haus“. Es gilt an Hand des Inventars zu verfolgen, wie in der Fiktion aus dem Haus die Hölle wird.

Zunächst gebe ich einen Überblick über die im Roman dargestellten Bereiche des Hauses, um dann an den zentralen Reihen³⁹⁰ der Möbelstücke Tisch und Ruhestätte sowie den beweglichen Möbelstücken, die als Pfandstücke das Haus verlassen, die Dimensionierung des ehelichen Raumes herauszuarbeiten.

Der Ehevogt und seine kleine Welt

Das frisch verheiratete Ehepaar Siebenkäs wohnt in der ersten Etage eines einstöckigen Hauses. Neben ihnen wohnt ein Buchbinder, unter ihnen der Schuhflicker Fecht und der Hausbesitzer und Perückenmacher Merbitzer mit Frau³⁹¹. Siebenkäs' Wohnung ist eine für ihn nicht standesgemäße Mietwohnung, in der er Handwerker zu Nachbarn hat. Sie besteht aus einer Küche, einer abgetrennten Schlafkammer und der Stube, die zugleich Eß- und Arbeitsraum für Siebenkäs und Lenette ist. Ebenso wie die Wohnung sind auch Teile des Mobiliars gemietet³⁹²: „Er hatte nicht nur eine schöne Stube, sondern auch einen langen roten Eßtisch zur Miete“ (H., 34). Neben dem Eßtisch wird als Mobiliar der Stube der Schreibtisch, in Verbindung mit dem Schreibtisch ein Klavier und Lenettes Nähtisch erwähnt. Bei der Suche nach zu verpfändenden Gegenständen stößt man auf eine Kommode und einen Wandschrank; hinzukommt ein Lehnstuhl/Armsessel. Neben der Stube befindet sich die Schlafkammer mit einem Gitterbett und einem Spiegel. Die abgetrennte Küche beherbergt zudem einen Küchenschrank. Die Wohnung macht einen ärmlichen

³⁹⁰ „Reihe“ bezeichnet in formalistischer Terminologie die verschiedenen Konfigurationen der dargestellten Gegenstände im Text.

³⁹¹ Bezüglich der möglichen Bewußtseinsstruktur des Helden beinhaltet die horizontale und vertikale Ordnung von Siebenkäs' Wohnung zusätzliche Informationen. Im Dachgeschoß befindet sich der väterliche „Zuchtarm“ (H., 218) – eine Lederprothese, die auch dazu diente den Sohn zu schlagen –, während im Erdgeschoß der Verführer Venner auf die Frau des impotenten Perückenmachers trifft (H., 245ff.). Der Zuordnung von übergeordneter bedrohlicher Autorität und untergeordneter bedrohlicher Sexualität, die später innerhalb des Hauses aufgehoben wird (der Lederarm wird zu Siebenkäs' Schuhsohlen verarbeitet, während der im Schrank eingesperrte Venner, in der Parodie erniedrigt wird (H., 248), entspricht dann auch die horizontale Zuordnung des Buchbinders als begehrtes Ziel des Autors Siebenkäs. Hier konkurriert er aber als Autor mit Rosa von Meyern.

³⁹² Es ist dem Text nicht genau zu entnehmen, ob der Eßtisch nur für das Hochzeitsmahl gemietet ist. Dies ist zumindest anzunehmen, und ein kleinerer Eßtisch für den häuslichen Gebrauch vorauszusetzen.

Eindruck und entspricht so ganz dem kärglichen Einkommen des Armenadvokaten Siebenkäs. Festes Inventar wie der Eßtisch, der Schreibtisch³⁹³ und das Ehebett stehen den Möbelstücken, die nur im Zusammenhang mit der Verpfändung³⁹⁴ ins Blickfeld geraten, gegenüber. Es bilden sich so zwei Hauptgruppen, die den ehelichen Wohnraum strukturieren: das feste und das bewegliche Inventar.

Eßtisch und Schreibtisch

Die Beziehung der vorehelichen Gelehrtenwelt zu ihrer neuen, verpflichtenden, ehelichen Umgebung wird gleich zu Anfang des Romans als prekär beschrieben. Siebenkäs unterzieht seine Gelehrtenstube einer neuen „Tempelreinigung“:

Indes Siebenkäsens Schmetterlingsrüssel fand in jeder blauen Distelblüte des Schicksals offene Honiggefäße genug; er konnte doch am leeren Montag die letzte Arm-Feile und den Glättzahn an seine Stube legen, mit Schreibfedern den Streusand und den Staubpuder vom Tische fegen, das papierne Geniste hinter dem Spiegel ausreuten, das Dintenfaß von Porzellan mit unsäglicher Mühe weißer wischen [...] Er unternahm die neue Tempelreinigung seiner Stube nur aus Langeweile; denn ein Gelehrter hält bloß Ordnung der Bücher und Papiere für eine; zweitens behauptete der Armenadvokat: 'Ordnungsliebe ist, geschickt erklärt, nichts als die schöne Fertigkeit des Menschen, ein Ding noch zwanzig Jahre lang immer an den alten Ort zu setzen, der Ort selber kann sitzen, wo er will.' (H., 33-34)³⁹⁵

Die Stube wird nur aus Langeweile aufgeräumt. Ein Hauptanliegen ist dabei, Schreibspuren auf dem Tisch zu beseitigen. Passend hierzu wird der Eßtisch für die Feierlichkeit nur als gemietet bezeichnet: „Er hatte nicht nur eine schöne Stube, sondern auch einen lan-

³⁹³ Auf Lenettes Nähtisch und die damit verbundene Marginalisierung der Arbeit der Frau werde ich im Zusammenhang mit dem Bereich Stube und Tisch zurückkommen.

³⁹⁴ Eine Ausnahme bildet hierbei das Klavier. Es wird jedoch nur ein einziges Mal erwähnt und bildet neben dem Schreibtisch, der, wie noch auszuführen sein wird, für Siebenkäs Arbeit bedeutet, einen Fluchtort vor der Arbeit am Schreibtisch: „[...] daß sie ihr Fegen und Scheuern so lange abbrach, als er saß und schrieb. Sobald er aber nur zwei Minuten ans Klavier, vors Fenster oder über die Schwelle trat[...]“ (H., 167). Es gehört keineswegs zum Inventar, das zur Verpfändung freigegeben wird. Da es jedoch nur einmal erwähnt wird, ist nur eine Aussage über die attributive Funktion im Hinblick auf den Schreibtisch möglich; über das Statussymbol, das sogar Lenette nicht einmal opfern will, hüllt sich der Text in Schweigen.

³⁹⁵ Pauler, S.551 führt als Gewährszitat für „neue Tempelreinigung“ aus den Apokryphen der Bibel, 2. Buch Makkabäer; I, 18 an. Hier wird die Wiederaufnahme des Jerusalemer Tempeldienstes nach der Vertreibung Antiochus (165 v. Chr.) beschrieben. Der Tempeldienst wird jedoch im Sinne des alten Gottes aufgenommen, während Siebenkäs für eine andere Göttin putzt. Siebenkäs als Gelehrter putzt und ordnet widerwillig, wodurch schon hier der kataphorische Verweis auf die neue Herrin, die „Waschmaschine und Fegemühle“ Lenette (H., 166), gegeben wird. Es handelt sich dabei keineswegs um eine Sakralisierung des ehelichen Raumes, sondern die Heiligsprechung des vorherigen Zustandes, wodurch die neue Tempelreinigung der biblischen diametral entgegengesetzt ist. Auf der Darstellungsebene herrscht zu Anfang die Skepsis des allmächtigen Autor-Ichs. Entwicklung ist nicht zu erwarten. Das Heiligum der männlichen Gelehrtenwelt liegt vor der neuen Einweihung des Ehetempels, so zumindest die Vorausdeutung, die sich später über Siebenkäs' Leidensweg bestätigt.

gen roten Eßtisch zur Miete“(H., 34). Der gefährdeten heiligen³⁹⁶ Gelehrtenwelt steht das gemietete Möbelstück gegenüber, das die materielle Welt repräsentiert. Der Anspruch jedoch, Schreiben und Essen, Schreibtisch und Eßtisch im häuslichen Ambiente zu vereinigen, wie Siebenkäs Lenette so glückstrahlend verkündet,

‘Freu’ dich doch’ - sagt’ er - ‘tanze mit mir herum- ich schreibe morgen ein Opus, ein Buch. - Brat’ nur heute abends den Kalbskopf, ob es gleich wider unsere 12 Eß-Gesetztafeln läuft.’ [...] Er hatte aber die größte Mühe , bis er seiner Lenette beibrachte, daß er schon mit einem Bogen von der Auswahl aus des Teufels Papieren den Kalbskopf wieder zu erschreiben verhoffen dürfe und daß er nicht ohne Grund sich selber einen Fasten-Erlaß erteile, [...] (H., 81-82).

mißlingt auf der Figurenebene kläglich. Verteidigt zunächst der angehende Satireautor noch seine „heilige Arche“,

[...] gleichwohl wurden alle Glättmaschinen an die Stube angesetzt; [...] Bloß als sie seinen alten Dintenkopf, worin er erst Dintenpulver für die Auswahl aus des Teufels Papieren zergehen ließ, [...] und als sie an die heilige Arche seines Schreibtisches greifen wollte: dann richtete sich der Ehevogt auf und setzte sich auf die Hinterfüße und zeigte mit den vordern auf die Demarkationslinie(H., 98-99)

den Schreibtisch, gegen die neue Herrin und ihr Putzen, so wendet sich hier schon der Ehevogt³⁹⁷ gegen die Übergriffe der Hausgemeinschaft, die sein Grundeigentum bedroht. Ironisch gebrochen wird dieser Anspruch auf die Ehevogtei erst, als sich die „heilige Arche“ des Schreibtisches unter der frucht- und vor allem ertraglosen Arbeit Siebenkäs’ zu einem „Lerchenrost“, auf dem nun der für den Eßtisch bestimmte Literat gebraten wird, verwandelt:

‘O ich will schon Rat schaffen,’ sagte Siebenkäs ganz fröhlich und setzte sich heute emsiger an sein Schreibpult, um sich durch seine Auswahl aus den Papieren des

³⁹⁶Die Bezeichnung „neue Tempelreinigung“ korrespondiert mit einer vorhergehenden, ebenso heiligen Nutzung, worauf nun die Umweihung erfolgen soll. Es ist bedacht die Argumentation des Ordnungsbegriffs des Gelehrten als Figurenrede Siebenkäs’ auszuführen: „zweitens behauptete der Armenadvokat: ‘Ordnungsliebe ist [...] nichts als die schöne Fertigkeit [...] ein Ding noch zwanzig Jahre lang immer an den alten Ort zu setzen, der Ort selber kann sitzen, wo er will.’“(H., 34) Die Ordnungsliebe verbindet dabei ein rhetorisches Memoriakonzept mit der räumlichen Ordnung des häuslichen Lebensraums. Aus den Gedächtnisorten, den Topoi, die bestehen bleiben, geht jedoch keine geordnete Rede hervor. Erst die Zuweisung der Gedächtnisorte an eine fixe Stelle im Raum macht aus ihnen einen Teil der linearen Rede im rhetorischen Konzept. Siebenkäs’ Gedächtnisorte sind jedoch frei verfügbar und unterliegen einer eher zufälligen Kombinatorik. Die Zielrichtung ist dabei von vornherein die Konfrontation der sozialen, linearen Hausordnung mit einer gedanklichen Gedächtnisordnung der produktiven, freien Einbildungskraft. Ironisch wird die dichterische Memoriaordnung Siebenkäs’ in der absoluten Ordnung der leeren Stube gebrochen. Die rhetorische Verbindung von Ding und Ort erfährt allerdings eine Apologie, indem in der leeren Stube nun die Imaginationskraft des Dichters/Gelehrten walten kann, denn der „Ort selber kann sitzen, wo er will.“

³⁹⁷Vgl. Haberkern/Wallach wo die „Ehevogtei“ unter Verweis auf das Lemma „Munt“: folgendermaßen definiert wird: „in den westgerm. Rechten ein Schutzverhältnis [...], das auch Gewalt und Vertretungsrecht in sich schloß. [...] Im Laufe des MA. wurde die M. wesentlich ein familienrechtlicher Begriff. In der Familie stand sie dem Vater als Muntherm [...] zu; sie erlosch bei weiblichen Gliedern mit deren Verheiratung (da dann die Frau in die M. [Ehevogtei] ihres Mannes übergang), bei männlichen durch Gründung eines selbständigen Haushalts o. Eintritt in fremde Hausgenossenschaft [...]“(Eugen Haberkern, Joseph Friedrich Wallach, Hilfsörterbuch für Historiker, Tübingen, 1987, Lemma: Munt, S.436-437).

Teufels je eher je besser einen beträchtlichen Ehrensold ins Haus zu leiten. Aber nun wird ein ganz anderes Fegfeuer immer höher um ihn angeschürt und aufgeblasen, von welchem ich bisher gar noch nichts sagen wollen und worin er schon seit vorgestern sitzt und brät. Lenette ist der Bratenkoch, und sein Schreibtisch ist der Lerchenrost. Er hatte sich nämlich unter dem stummen Keifen der vorigen Tage an ein besonderes Aufhorchen auf Lenetten gewöhnt [...](H., 154).

Der Anspruch, Schreibtisch und Eßtisch zu verbinden, verwandelt zwangsläufig den Schreibtisch in ein Arbeitsgerät, das den Autor grillt, um mit ihm den Eßtisch zu füllen. Diese selbstgeschaffene Konstellation wird jedoch für den Autor zur Qual und verschiebt den eigenen Anspruch, Koch³⁹⁸ zu sein in den bedrohlichen Bereich der Köchin, die den Autor seiner eigenen Intention gemäß „zubereitet“. Die Kontamination von Schreibtisch und Eßtisch produziert den „Lerchenrost“.

Erst der Gewinn beim Schützenfest löst diese den Autor bedrückende Verbindung, die er selbst schafft, auf: „Ich erzähle,‘ - wiederholte der Zepter-Inhaber - ‘ich habe heute die Flußhechte und einen Zepter glücklich geschossen, Wendeline Egelkraut!’ und klopfte vor Ingrim mit der Zepter-Zornrute auf den Tisch, auf welchen die zwei Gedecke und Bestecke getragen wurden.“ (H., 228) Siebenkäs klagt mit der „Zornrute“ des Geldes, das er nicht seiner Schreibfeder verdankt, seinen Anteil am Eßtisch ein. Auch das Schreiben geht in materieller Sicherheit auf einmal besser:

[...] bloß in den ersten Tagen, nachdem die Bürde der Armut oder Krankheit abgeladen ist, tut dem Menschen das Aufrechtstehen und das freie Atmen am sanftesten [...] Er mauerte einen ganzen Kubikfuß von der Teufelsmauer in seiner Auswahl aus des Teufels Papieren auf - [...](H., 256).

Zwischen dieser antithetischen Auflösung des Verhältnisses von Schreibtisch und Eßtisch, aus dem der „Lerchenrost“ hervorgeht, und das in Umkehrung der Ausgangslage das Geld zur Grundlage des Schreibens macht, artikuliert sich auch einmal verschämt der Anteil der häuslichen Tätigkeit Lenettes am Gelderwerb. In der vom Eßtisch und Schreibtisch dominierten Stube taucht Lenettes Nähtisch auf. Während Siebenkäs beim Schützenfest den

³⁹⁸ Siebenkäs hält an diesem Anspruch weiterhin fest und vertröstet seine Frau mit imaginären Gehältern, die er jedoch durch Lenettes Arbeit immer bedroht sieht: „Überhaupt ängstige dich nicht Schöne, weil unser Geld ausgeht; stelle dich nur hinter mich, ich bin dein Erdsack oder Schanzkorb oder gar deine Tranchée-Katze, und mit meiner Kugelbüchse, besonders aber mit meinem Dintenfasse gedenk’ ich den Teufel der Armut in einiger Entfernung von uns zu halten, [...] Nur stören muß du [...] nicht meinen Fleiß durch den deinigen; - dein Besen und dein Lappen haben mich heute um bare 16 Ortstaler gebracht [...] Du sollst mich überhaupt für einen alten Kanker, [die Hanserausgabe schreibt an dieser Stelle in den Varianten „Kranker“ (H., 1149), was eindeutig Lektorenverschulden ist oder eine zu meiner Argumentation sehr gut passende schriftliche Fehlleistung. Nach Pauler (S. 190) heißt es auch in der Erstausgabe „Kanker“. Dieses Wort bezeichnet, sinngemäß sehr viel besser passend, den Weberknecht, der ein Spinnentier ist. Dennoch ist der Weg vom Kanker zum Kranken, wie auch der Roman zeigt, buchstäblich naheliegend.], der mit der Zeit ein Goldkorn wird: so oft ich eintunke, zieh’ ich mit der Feder einen Goldfaden aus dem Dintenfaß, denn ich habe Gold im Munde eben in der Morgenstunde.“(H., 160-161; 1149; Pauler, 190) Siebenkäs gibt auch hier seinen Schreibkörper, den „Erdsack“, zur vollständigen Verwertung frei.

Unterhalt zu erschießen trachtet, tritt, wie schon ausgeführt, der Verführer Rosa von Meyern in die Stube. Sein Blick nimmt den Nähtisch wahr: „Er blickte im Vorbeigehen nach ihrem Nähtisch und nahm ein rundes papiernes Haubenmesser und eine Schere und legte alles wieder hin, weil ihn einige Nadelbriefe anzogen.“(H., 238) Ähnlich wie am Anfang des Romans, wo Lenettes Berufsbezeichnung einer Umschreibung weichen muß: „...denn sie hatte die neuesten Kopf-Trachten früher als die reichsten Fräulein in den Händen (wiewohl in einem Formate, daß keine Ente den Putz aufsetzen konnte) und führte nach dem kleinen Baurisse die schönsten Hauben im großen aus, [...]“(H., 33), verschwindet auch hier die Arbeit Lenettes und bildet einzig und allein den Ansatzpunkt für Rosas Verführungskünste. Er versucht, indem er den Nähtisch anspricht, mit Lenette ins Gespräch zu kommen. Der finanzielle Beitrag Lenettes zum Unterhalt wird nicht erwähnt und der Zusammenhang zwischen Näh- und Eßtisch nicht hergestellt³⁹⁹.

Siebenkäs setzt hingegen im Sinne der Umwandlung poetischer Schreibtischphantasie durch die Realität des Eßtisches den Weg der Entwertung des Schreibtisches, der „heiligen Arche“, in Richtung des Eßtisches fort. Er entschließt sich zur schriftstellerischen Selbstkastration, indem er den letzten Schreibimpuls, die Uhr, zugunsten des ehelichen Friedens und für ein Geburtstagsgeschenk für Lenette opfert: „Er ging voll lauter Sonnenlicht in allen Ecken des Herzens nach Hause und gab der Uhr einen künstlichen Stillstand [...] Er trug sie selber auf einen Handelsplatz, schlug sie los- so gewiß er wußte, er könne ohne ihr Pickern auf seinem Schreibtische nicht recht schreiben“(H., 339). Hierin findet der Schreibtisch seine erste größere Apologie hinsichtlich einer materiellen Ausbeute.

³⁹⁹ Wenn auch die Heimarbeit hinter den Hausfrauentätigkeiten Lenettes verschwindet, so entstehen diese Tätigkeiten und Hausfrauentugenden gerade aus dem Verlust der Erwerbstätigkeit in der Ehe, die einzig den Schreibtisch des Mannes als Erwerbsquelle gelten läßt. Der „Putzteufel“ Lenette ist somit deutlich Teil einer fiktiven Ehekonstellation, die sich auf der Figurenebene einzig und allein auf die Arbeit des Mannes am Schreibtisch stützt. Allegorisch betrachtet entsteht so am Schreibtisch des Mannes die erwerbslose Hausfrau. Diese Figuration wird jedoch in der erfolglosen Tätigkeit des Mannes am Schreibtisch gebrochen. Was die Tätigkeit am Schreibtisch produziert, verhindert in einer paradoxen Wende auf der Figurenebene die notwendige Erwerbstätigkeit, auf deren Grundlage einzig die arbeitslose Frau entstehen kann. Zimmermann, (ders., Jean Paul...), der fast ebenso mitleidig wie der Autor den Bereich des Hauses als einzigen Ort der Anerkennung weiblicher Tätigkeit beschreibt (S. 80), verhält sich dabei völlig affirmativ zu einem Diskursideal, das Frauen erst zu Hausfrauen macht, indem es auf den Beruf des Mannes gestützt, die Erwerbstätigkeit der Frauen verschwinden läßt und aus dem Beruf der Frau, ähnlich dem männlichen Pendant Schriftsteller, eine Berufung macht. Da, wo die männliche Tätigkeit die Ehefrauen arbeitslos macht, überträgt der männliche Diskurs der Aufklärung den Frauen die Haushalts- und Kinderpflege als ihre natürliche Bestimmung. Im Gegensatz zu Zimmermanns mitleidiger, affirmativer Anerkennung einer diskursiven Frauenrolle wird diese im Text des Siebenkäs als produzierte offenbar. Die Gefahr der Nähe von Poet und Hausfrau, deren Rollen beide in gegenseitiger Abhängigkeit im Text erst erschrieben werden, schwebt ständig über der ehelichen Darstellung und wird, das ist das besondere einer auf Allmacht vertrauenden Erzählerfigur, immer wieder schonungslos thematisiert. Hierdurch entstehen hybride Konstruktionen, die einerseits die Fiktion als Konstruktion erkennen lassen und dadurch gleichzeitig die Konstruktionsbedingungen sozialer Sprachen als Informationsträger spiegeln. Gegenstück zu Lenette ist auch hier die Pauline der Vorrede, die einzig und allein im Sinne ihres Vaters lesen und schreiben kann, um im Geschäft zu arbeiten, während der fiktive Jean Paul als Autor ihr die Rolle der Leserin zuschreibt, die ihn wiederum ernährt.

Nur konsequent ist dann der endgültige Umschlag am Ende des Romans, und der wehmütig Blick des bürgerlichen, etablierten „Nicht-Mehr-Schriftstellers“⁴⁰⁰, wenn sein Schreibtisch der Arbeitsmaschine eines Strumpfwirkers, die ein dürftiges Einkommen sichert, gewichen ist: „Dieses Gespräch, dieses Haus und endlich sein eignes, jetzt so lärmendes Zimmer zeigten nichts als leere Stätten des zerstörten Jerusalems - wo sein Schreibtisch war, stand ein Strumpfwirkerstuhl etc.“ (H., 570). Am Ende der „neuen Tempelreinigung“ stehen „leere Stätten des zerstörten Jerusalems“. Die heilige Stätte ist entweiht. Die Kombination von Schreibtisch und Eßtisch, die einen „Lerchenrost“ hervorbrachte, wird in der letzten Konsequenz durch die Arbeitsmaschine ersetzt, die den häuslichen Lärm Lenettes mit maschineller Heimarbeit verbindet. Der Idyllenort ist ganz Haus der Arbeit geworden.

Der hochtrabende Anspruch Schreibtisch und Eßtisch in der bürgerlichen Stube zu verbinden, unterliegt einer materialistischen Realistik des Eßtisches. Die Dominanz des Eßtisches ist dabei auf der Figurenebene Kommentar der schriftstellerischen Produktion durch die potente Autorfigur. Siebenkäs' Leistungen am Schreibtisch stehen im Zeichen der materiellen Impotenz und werden zwangsläufig durch eine Arbeitsmaschine nach seiner gesellschaftlichen Saturierung ersetzt. Was als mitleidvolle Stilisierung von Siebenkäs' veränderter Autorschaft immer wieder inszeniert wird, zeigt sich als Demontage eines ehelichen Autormodells. Die Trennung vom gemeinsamen Tisch heißt hier die Trennung von Eß- und Schreibtisch; die Wiedervereinigung ist nur dort möglich, wo ein Markt sich für den Autor als Produzenten eröffnet und so die männliche Autorschaft in der Dominanz des Schreibtisches über den Eßtisch die eheliche Potenz zurückerhält⁴⁰¹. Es gilt, die Hausfrau zu ernähren, die der Anspruch Eß- und Schreibtisch zu verbinden hervorbringt. Ansonsten bleibt allein der „Lerchenrost“ oder die Maschine, die in Heimarbeit den Lebensunterhalt sichert und kein Hausfrauenideal produziert.

Genauso wie die Eheleute vom gemeinsamen Tisch getrennt worden sind, sind sie auch im Ehebett getrennte Leute.

Die ehelichen Ruhestätten

Obwohl der Autor Jean Paul in einem Brief an Christian Otto glaubhaft versichert, den neugierigen Interessen der Leser moralische Schranken aufzeigen zu müssen und deswegen ihr Verlangen mißbilligt, „Denn am Ende macht man den Leser nur fragsüchtiger:

⁴⁰⁰ Siebenkäs kommt im letzten Kapitel als gräflicher Inspektor in Vaduz nach Kuhschnappel. Von seiner schriftstellerischen Tätigkeit ist nicht mehr die Rede.

geh ich von Woche zu Woche: so wird er von Tag zu Tag gehen wollen; und thu' ichs auch: so wird er wissen wollen, was der Held im Bette vornahm.“⁴⁰², gewährt er im Roman tiefe Einblicke in das Dunkel der ehelichen Schlafkammer.

Zunächst stehen sich Armsessel und Ehebett als komplementäre Größen gegenüber.

Nach der Vorbereitung für das Michaelisfest bittet Siebenkäs seine Frau, ihre Putztätigkeiten und häuslichen Arbeiten einzuschränken: „Der Armenadvokat hatte Lenetten gebeten, abends 4 1/2 Uhr sich zu ihm zu setzen und sich nicht mehr abzuarbeiten“(H., 93).

Diese Bitte erfüllt Lenette jedoch nur zum Teil:

[...] die Flinke rannte und fegte; und wirklich schon um 6 Uhr lagen beide in den weiten ledernen Armen- eines breiten Großvaterstuhls [Armsessels(Pauler, 115)] (denn er hatte kein Fleisch, sie keine Knochen) und schaueten ruhig-beglückt wie Kinder, welche essen, die meßkünstlerisch-geordnete Stube an [die essen, die tabellarisch-geordnete Stube an(Pauler, 115)] [...] und ihr Ausruhen wurde wie der Schlaf eines Wiegenkindes [...] von den [...] Abendarbeiten der andern Leute im Hause umgeben ... und der Glocken- oder Stimmhammer [und die Stimmgabel oder der Glocken- oder Stimmhammer(Pauler, 115)] des Abendgeläutes stimmte die melodischen Wünsche sanft hinauf, bis sie - Träume wurden.-(H., 94; Pauler, 115)

Die idyllische Verklärung⁴⁰³ hat ihren Ort im Armsessel, der zudem den fleischlosen Siebenkäs mit dem Fleisch Lenettes in den Armen eines anderen, des Sessels, verschmelzen läßt. Gemeinsam werden nun im Sessel die unterschiedlichen Wünsche in Träume überführt. „Um 10 Uhr wachten sie auf und gingen zu Bette“(H., 94). Weit entfernt davon die Idylle im Bett fortzusetzen, verbringen die Gatten eine unterschiedliche Nacht. Während „die brausende schwellende Flut des Kirchweih-Morgens [und nicht eventuell der Nacht; Anmerkung eines neugierigen Lesers] an die Bettpfosten unsers Helden“(H., 94) schlägt, tritt er „in die weiße leuchtende Stube, die seine diebisch aufstehende Lenette vor Mitternacht unter seinem ersten Schlafe gewaschen [...] hatte“(H., 94). Dem idyllischen Ort entspricht in der Schlafkammer nur noch der Schlaf des einen, während Lenette das Ehebett zugunsten anderer Aktivitäten verläßt. Siebenkäs schläft und träumt und Lenette erfüllt sich ihre Putzwünsche ohne den Traum. Der Bereich des Ehebettes wird an dieser Stelle schon verschiedenartig genutzt. Der Schlaf verwandelt im Armsessel dem ineinander verschmolzenen Ehepaar Wünsche in Träume. Hinter diesen Träumen verschwindet dann auch das Mobiliar und die dunkle Schlafkammer wird durch „unsere dunkle Kammer voll beweglicher Bilder“(H., 132) ersetzt.

Nach dem mißlungenen Schattenriß erfolgt die Versöhnung des Ehepaars:

⁴⁰¹ Vgl. zum Verhältnis von Schreiben und Arbeit bei Jean Paul Andreas Erb, Schreib-Arbeit... .

⁴⁰² Jean Paul, Smtl. Werke, Abt.III, Briefe, zitiert nach Pauler, S.25.

⁴⁰³ So auch Dangel Pelloquin, Haubenköpfe..., S.205.

Und die Göttin des Friedens nahm dem Gotte des Schlafes den Mohnkranz ab und flocht ihn in den Ölkranz ein -und führte das Ehepaar bekränzt und ausgesöhnt und Hand in Hand in die blinkenden Eisfelder der Träume- in den magischen getuschten Hintergrund des grellen bunten Tages - in unsere dunkle Kammer voll beweglicher Bilder einer verkleinerten Welt, wo der Mensch wie der [ein(Pauler, 147)] Schöpfer unter niemand wohnt als unter Geschöpfen. (H., 132; Pauler, 147)

War zuvor noch der keusche Ort des Sessels materieller Untergrund des Träumens, so verschwindet hier die dunkle Schlafkammer ganz hinter dem Bild und wird durch die Camera obscura, dunkle Kammer, ersetzt. Gleichermaßen ersetzt der Traum das sexuell begehrende, eheliche Treiben. Diese Verschiebung im Bild der Camera obscura nimmt eine weitere Umperspektivierung vor.

Jonathan Crary⁴⁰⁴ beschreibt den Übergang in der Wahrnehmungstheorie vom 18. zum 19. Jahrhundert durch den Übergang in der Wahrnehmungstechnik von der Camera obscura zum inneren Auge und Körper-Organ. Der Beobachter, der bei der Camera obscura seine Umwelt als Objekt und ebenso das von ihr produzierte Abbild im Guckkasten als ihm sinnlich außerhalb vorhanden wahrnahm, wechselt die Perspektive. Wirklichkeit wird von nun jenseits der sinnlichen Wahrnehmung als Syntheseleistung des Subjekts definiert⁴⁰⁵. Diesen Prozeß, in dem die Wahrnehmung verinnerlicht wird, reproduziert Jean Pauls Bild des Traums als Camera obscura. Der Betrachter ist Produzent. Er „wohnt“, „wie der [ein] Schöpfer unter niemand [...] als unter Geschöpfen“(H., 132, Pauler, 147). In der Subjektivierung, d.h. der Verinnerlichung der Camera obscura, entsteht eine Traumwirklichkeit, die sich als fiktive, subjektive Wahrnehmungsform etabliert. Den Wunsch als Produzenten ersetzt hier die Produktion eines „Schöpfers“. Die dunkle Kammer des Schlafplatzes wird so gewaltsam von der Camera obscura im Kopf gelöst. Das Verhältnis von Außenperspektive des Betrachters zum reproduzierten Bild der Camera obscura erweitert sich zur Laterna magica. Der Apparat, mit dem ein Äußeres wahrgenommen wird, wird im Inneren des träumenden Betrachters zu einer schöpferischen Bildergenerierungsmaschine, in der „in unsere[r] dunkle[n] Kammer voll beweglicher Bilder einer verkleinerten Welt“(H., 132) bewegliche Bilder produziert werden. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* treten die Leute nicht in die dunkle Kammer, um, wie auch immer, zu schlafen, sondern, um im Raum ihrer Camera obscura/Laterna magica träumend Bilder jenseits des körperlichen Begehrens zu produzieren.

⁴⁰⁴Jonathan Crary, *Techniques of the observer...*

⁴⁰⁵ Paradigmatisch für diesen Perspektivwechsel diskutiert Crary (ders., *Techniques of the observer...*) Goethes Farbtheorie, die Newtons empirischer Forschung die notwendige Syntheseleistung des Subjekts entgegenhält.

Allerdings völlig körperlos geht es auch in der ehelichen Bettwelt der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* nicht zu. Im 5. Kapitel setzt sich die Ausdifferenzierung von körperlicher Arbeit und Traum/Fiktion im Gegensatz von Schreibtisch und Schlafkammer kulminierend fort. Es ist die putzende und tätige Bearbeitung der Schlafkammer durch Lenette, die Siebenkäs an die Grenzen seiner häuslichen Schöpferkraft führt⁴⁰⁶: „[...] aber als Wendeline in der Schlafkammer mit einem langen Besen das Bettstroh unter den grüngefärbten Ehe-Torus trieb: so wurde dieses Kreuz seinen Schultern zu schwer.“(H., 156) Unter weiteren körperlichen oder eingebildeten körperlichen Tätigkeiten wird die Schlafkammer für Siebenkäs zur „Pönitenzpfarre“ zum „Gehenna“⁴⁰⁷(H., 157):

Lenette drückte indes langsam die Kammertüre zu; er mußte also von neuem schließen, daß draußen in seiner Gehenna und Pönitenzpfarre wieder etwas gegen ihn im Werke sei. Er legte die Feder nieder und rief über den Schreibtisch hinweg: 'Lenette, ich kanns nicht genau hören; bist du aber draußen wieder über etwas her, das ich nicht ausstehen kann: [...]'(H., 157).

Während Siebenkäs schreiben will, stellt er sich also den arbeitenden Körper seiner Frau in der Schlafkammer vor. Dies hindert ihn wiederum am Schreiben. Indem Lenette das Ehebett bearbeitet, weitet sich die bedrohliche Metaphorik der Schlafkammer zur Marterkammer aus: „Er stand wieder auf und öffnete die Türe seiner Marterkammer. Die Frau bügelte darin mit einem grauen Flanell-Lappen und scheuerte das grüne Ehe-Gitterbette ab.“(H., 157) Die körperliche Arbeit Lenettes entweicht so den Ort entsubstantialisierten Träumens, erinnert aber auch Siebenkäs immer wieder an die Gegenwart des Körpers im Ehebett und verhindert so über den vorgestellten lebendigen Körper den Schreibprozeß. Was bleibt, ist die Befreiung der Ehepartner aus dem Banne des gemeinsamen Bettes. Dies vollzieht sich dann auch am Abend vor Siebenkäs' Abreise nach Bayreuth. Siebenkäs nächtigt im Schlafessel, dem Sorgenstuhl, während er Lenette ganz der Schlafkammer überläßt: „Er nimmt noch in der Nacht von beiden Wachenden Abschied, weil er nur im großen Sorgenstuhle übernachten und, wenn Lenette schnarcht, um 3 Uhr sich hinausmachen will.“(H., 356) Die Trennung von Tisch und Bett ist nun vollzogen. Auf

⁴⁰⁶ Die Beziehung von Hausarbeit und der Sprache der Möbel, die auf die körperliche Anwesenheit der Frau verweist, wird im Erzählerkommentar schon beim ersten Ehestreit geknüpft. Nur vermag hier Lenette noch nicht diese materielle Sprache zu gebrauchen, die jenseits ideeller Schreibtischleistungen und dummer „Frauenworte“ auf ihre Gegenwart verweist: „Eine Frau vermag im ersten Zwiste noch nicht [...] jeden Sessel, den sie wegschiebt, jeden Querl, den sie hinstreckt, zu ihrer Sprachmaschine und Sprachwelle zu verbrauchen und desto mehr Instrumentalmusik zu machen, je länger ihre Vokalmusik pausiert.“(H., 112-113). Zwischenzeitlich hat somit Lenette gemäß der ihr zugeschriebenen Frauenrolle anscheinend etwas dazu gelernt.

⁴⁰⁷ „Gehenna, 1) so v.w. Ge Hinnom, das Tal der Klagen im Stamme Benjamin, nahe bei Jerusalem; hier wurden vor der Ankunft der Israeliten dem Moloch Kinder geopfert; 2) so v.w. Hölle.“ (Universal-Lexikon (Pierer), zitiert nach Pauler, S. 187) Bevor aus dem Opfertal die Hölle wird, ist es der Ort, an dem Kinder geopfert werden. Wo allerdings keine Kinder entstehen, können auch keine geopfert werden, so daß die Opferstätte sich als peinigend leer für den Ehemann Siebenkäs erweist, dem auch die schriftstellerische Vaterschaft versagt bleibt.

Siebenkäs wartet nach dem Umweg über das gespielte Sterbelager das Himmelbett, während Lenettes Schlafkammer das Totenbett als das Ehebett eines anderen erwartet.

Das Bett und die Krankheit

Siebenkäs gerät unter den Blicken Lenettes zum potentiellen Kranken und wird ans Bett gefesselt: „Lenette Wendeline verrichtete und fragte alles so leise, als hätte ihr Ehe-Lehnprobst das Podagra und krümmte seine wunden Füße am zitternden Bettbrette.“ (H., 113) Das „rücksichtsvolle“ Flüstern untergräbt ironisch die machtvolle Position des Ehe-Lehnprobstes und verschiebt das Ehebett zum Krankenbett. Während der Arbeit am Schreibtisch greift „der kleinste Tritt, jede leise Erschütterung [...] ihn wie einen Chiragristen an“ (H., 154). Das Krankheitsbild Siebenkäs' erfährt eine Spezifizierung in der Handgicht (Chiragra). Der von Lenette ans Krankenbett gefesselte Ehemann ist auch als Autor von der Krankheit gezeichnet⁴⁰⁸.

Am Tag vor der Möbelauktion, die den Haushalt letztendlich am Ende des 6. Kapitels liquidiert, „stieg“ er:

wundgedrückt vom Tage, ins Bette, auf dessen unbestürmten Ankerplatz er sich den ganzen Tag vertröstete: [...] Die Ohnmachten der Seele oder des Frohsinns gleichen denen des Körpers, die nach Zimmermann aufhören, wenn der Kranke eine waagrechte Lage annimmt.

Wär' am Bett' ein Bettzopf gewesen: so hätt' ich diesen die Ankerwinde genannt, womit er sich am Montag langsam vom Ruheplatz in die Höhe drehte. (H., 216)

Die Leiden und die Krankheit lassen dabei auch den Stuhl nicht unberührt⁴⁰⁹. Bett und Stuhl werden zu Orten der Sorge:

Einen Menschen, der selten weinet, fallen neben den moralischen Schmerzen allezeit solche körperliche an. Er blieb über die alte Stunde im Bette, [...] Er erwachte viel kälter gegen Lenetten, [...] (H., 322).

⁴⁰⁸ Eine der Vorlagen zum Siebenkäs bildet der Text „Meine lebendige Begrabung“ H., II Abt., Bd.2, S.713ff.). In dieser Farce arbeitet der Held als Schriftsteller so intensiv, daß er umfällt und für tot erklärt wird. Schreiben und Krankheit zum Tode im Sinne einer vollständigen physischen Verausgabung bilden auch hier einen untrennbaren Zusammenhang. Um so interessanter ist dann in der Vorlage die weitere Entwicklung: Der Held ist nur scheinot und muß miterleben, wie sich seine treulose Frau mit dem Hausfreund vergnügt. Dem völlig vom Schreiben verausgabten Held steht in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ein Autor gegenüber, den die Gegenwart der Ehefrau auch „schreibkrank“ macht. Sowohl Ehemann als auch Autor, wenn dies überhaupt in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* zu trennen ist, werden über Lenette als Kranke definiert. Siebenkäs ist in Bezug auf das Ehebett bereits verausgabte und er verausgabte sich als Schriftsteller nur in Bezug auf seine Ehefrau.

⁴⁰⁹ Offen muß allerdings bleiben, ob es sich hierbei um den Armsessel der Idylle handelt oder um ein ähnliches Supplement, da „der alte Sessel - anstatt daß der Armstuhl Shakespeares lotweise wie Safran abgesetzt wird [...] im ganzen losgeschlagen“ (H., 202) wurde. Somit verfällt unter Umständen der Idyllenort auch symbolisch dem Pfandleiher.

Unserem Firmian wurd' es später abends wieder im einsamen Sorgestuhl unmöglich, mit aller seiner Liebe bis auf morgen zu warten: [...] als ihn seine alte Besorgnis, er sterbe noch vor der Tag- und Nachtgleiche am Schlage, befiel, [...](H., 340).

Letztendlich wird das Bett zum Ort der gespielten Apoplexie und des Scheintodes (H., 494ff.)⁴¹⁰. Im Exil in Vaduz und jenseits des gemeinsamen Ehebettes bleibt für Siebenkäs die Verbindung von Bett und Krankheit gegenwärtig. Nur denkt er dabei an die Leiden Natalies: „[...] der einsame Firmian hing durch kein anderes Band mehr mit den Menschen zusammen [...] und sein Bette war ihm nur eine breitere Bahre - [...]“ (H., 552).

Ganz anders ergeht es Lenette beim Umzug in Stiefels Haus. Für sie wird aus dem Kindbett und der fachmännischen Durchführung der Ehepflicht⁴¹¹ das Totenbett: „Es stand nämlich darneben ein neues, lockeres Grab in einer hölzernen, übermalten Einfassung, ähnlich einer Bettlade; auf diesen bunten Brettern las Firmian, [...]: 'Hier ruht in Gott Wendeline Lenette Stiefel [...] und entschlief, nachdem sie $\frac{3}{4}$ Jahre mit ihm in einer ruhigen Ehe gelebet, den 22. Jul. 1787 im Kindbette [...].“ (H., 567) So bewahrheitet sich am Ende, daß in der Reihe des Bettes als Krankenbett ein kranker Mann für die Frauen immer noch der beste Mann ist und die eheliche, sorgsam bemäntelte Enthaltbarkeit, das Ehebett als Krankenbett Siebenkäs' zierte⁴¹². Die Umwandlung des Ehebettes in Siebenkäs' Krankenbett und in Lenettes Totenbett korrespondiert dabei ganz einer im Roman angelegten Logik, die die weibliche und über Rosa v. Meyern auch die männliche Sexualität bestraft. Bezeichnend ist, daß zum Glück des Mannes die Strafe der Frau höher ausfällt. Die Frau fällt, worauf schon Dangel-Pelloquin hinweist, der männlichen Romanlogik⁴¹³ zum Opfer: Lenettes Tod wird Teil der Auferstehungskonzeption Siebenkäs'. Grundlage dieses Strafmodells ist das Auseinanderfallen der Bereiche des Traumes und des körperlichen Han-

⁴¹⁰Vgl. zum Verhältnis von Spiel und Tod: Asta Bachmann, *Das Umschaffen der Wirklichkeit durch den poetischen Geist*, Frankfurt/M., Bern, New York, 1986. Das Spiel der Apoplexie überführt ein hypochondrisches Zeichensystem, das psychische Zeichen in somatische verwandelt, in die rhetorische Reihe der Verstellung. Es erfolgt die karnevalistische Befreiung des Mannes von der Symbolordnung der Ehe, indem der im Ehebett Totgeglaubte aufersteht und sich damit gleichzeitig der bedrückenden Pflicht des Ehebettes entzieht.

⁴¹¹Der Hochzeit am 20. Oktober folgt nach neun Monaten die verhängnisvolle Geburt des Kindes im Juli.

⁴¹²Ob nun die seelische Abneigung (vgl. Zur Vergeistigung der Impotenz in Bezug auf Goethe: Wolfgang Riedel, *Eros und Ethos*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 40. 1996, S.147-180, hier: 176ff.) Ursache dieser Impotenz ist oder die physische, erscheint in diesem Zusammenhang völlig bedeutungslos. Wichtig wird die Frage der physischen Impotenz erst in der Beziehung zu den geistigen Höchstleistungen der Autorfigur. Die Sublimierungsleistung und die Verschiebung der Autorfigur der Vorrede gelingt bei Siebenkäs explizit in seiner Darstellung nicht. Die dargestellte Figur ist so über die fiktive Autorfigur der Vorrede ironisch gebrochen. Einzig gerechtfertigt ist die eheliche Enthaltbarkeit jedoch bei gleichzeitiger schriftstellerischer Unfruchtbarkeit.

⁴¹³Dangel-Pelloquin, „Ein vornehmer Herr...“, S.101. Kommentare, die Lenettes Tod in die Reihe realistischer Darstellungen von Frauenschicksalen stellen, ist mit Dangel Pelloquins Argumentation zu widersprechen. Die Tatsache hoher Sterblichkeitsraten im Kindbett ist dabei keineswegs zu leugnen. Diesen sozialhistorischen Fakt nutzt jedoch der Roman zur Beseitigung einer für seinen Helden störenden Figur. Der Widerstand Lenettes wird im Ehebett gebrochen und so Körperlichkeit als Teil ehelicher Pflichterfüllung zum Verhängnis, das bestraft wird, aber dem Helden eine neue Ehemöglichkeit eröffnet.

delns Lenettes. Dieses Modell deutet sich zugleich in der Konfrontation von idyllischem Armstuhl und Schlaf bzw., Arbeit im Ehebett vs Arbeit außerhalb des Ehebettes an. Der andere Bereich, der im Armstuhl begonnene Traum, bildet ein weiteres Modell der Umschreibung und Ersetzung des Ehebetts durch die Traumwelt.

Die eheliche Welt des Schlafraums ist auf die Bereiche der Idylle, repräsentiert durch den gemütlichen Sessel, und den Bereich der Träume beschränkt. Die dazwischenliegende Welt ehelicher Sexualität weicht skurrilen nächtlichen Aktivitäten und einer bedrohlichen Kombination von Lenette, Putzen und Schlafkammer. Auch auf dieser Ebene erfolgt eine Trennung der Ehepartner, die der zuvor dargestellten Trennung vom Tisch vergleichbar ist, so daß die Figur der ehelichen Scheidung durch Trennung von Bett und Tisch in der Reihe der Ruhestätten komplettiert wird.

Zum Abschluß findet das Autor-Ich selbst die schlüssigste Erklärung für das Verhältnis von Ehe und Ehebett: „Das Bastband der Ehe bindet die poetischen Flügel, und das Ehebett ist für die Phantasie eine Engelsburg und ein Karzer [ein Bridwell und Karzer (Pauler, 476)] bei Wasser und Brot.“ (H., 556; Pauler, 476) „Bridwell“⁴¹⁴ und „Karzer“ umschreiben das Ehebett als Krankenbett und Marterkammer. Der Kommentar auf der Ebene der Autorfigur vollzieht die Bedeutungen nach, die das Bett in der Darstellung aus der Perspektive Siebenkäs' zugeschrieben bekommt. Hieran schließt sich ein Plädoyer, in dem Ehe und Armut in ihrer Verbindung zur Geißel stilisiert werden, wobei hartnäckig am Anspruch festgehalten wird, daß Phantasie nur für den Mann Freiräume schafft: „Eine Frau hat nicht wie der Mann das Vermögen, die innern Luft- und Zauberschlösser gegen die äußere Wetterseite zu verwahren.“ (H., 557) Nur Männer träumen in der Ehe; Frauen bekommen Kinder oder keine; oder lesen Jean Paul.

Das bewegliche Inventar des Hauses

Die Inszenierung der ehelichen Welt über das bewegliche Mobiliar erfolgt parallel zu der zunehmenden Verarmung des Ehepaars. „Das erste, was Siebenkäs statt des Maules aufmachte, war die Türe und in der Küche der Zinnschrank: aus diesem hob er leis' und ernsthaft eine Glockenschüssel und einen Drilling von zinnernen Tellern“ (H., 164). Mit zu-

⁴¹⁴ Die Hanser Ausgabe übergeht in den Varianten geringere Änderungen. In diesem Fall bezeichnet jedoch die Variante des sehr genauen Textabdrucks der Erstausgabe bei Pauler mit „Bridwell“ und „Karzer“ die Konnotationen des Ehebetts für Siebenkäs, die ich zuvor beschrieben habe. „Bridewell“ (Vgl. Pauler, S. 476) ist die Bezeichnung eines Stadtteils von London und gibt einem Krankenhaus den Namen, während der „Karzer“ die Reihe der Marterkammer aufgreift.

nehmendem Hunger nimmt der Bestand der Eßutensilien unter dem Protest Lenettes im 5. und 6. Kapitel (H., 175ff.; H., 189ff.) ab. Ebenso verlassen summarisch Möbel das Haus, was zur völligen Entleerung der Wohnung und letztendlich zur Versteigerung des Hausrats(6. Kapitel H., 219-220) führt.

Die Möbel dienen als potentielle Pfandstücke: „Der Armenadvokat nahm also wieder sein närrisches Versilbergesicht vor und ging in allen Winkeln herum und trat den Preßgang nach Möbeln, die er pressen wollte, mit dem Augenglase an.“(H. 190) Ihre Verpfändung bildet eine sukzessive Reihe der Verarmung und des sozialen Abstiegs, gegen den sich Lenette wehrt. Über ihre Verpfändung verdinglicht sich das Versagen Siebenkäs' bei der materiellen Sicherung des bürgerlichen Ehestandes. Die entleerte Stube macht das Haus zum Ort sozialer Repräsentation eines Mangels. Die Stube als Ort der Idylle wird entleert⁴¹⁵ und somit ihrer identitätsstiftenden Funktion beraubt.

Der Zerfall des Eheraums „Haus“ vollzieht aber an anderer Stelle, wie ausgeführt, die Figur der Trennung von Tisch und Bett⁴¹⁶, so daß die im verschwindenden Mobiliar verdinglichte Verarmung nur noch als Ergänzung zu sehen ist⁴¹⁷, die eine auf der Ebene des festen Inventars geleistete Verbindung von Phantasietätigkeit und materieller Welt katastrophal zu Ende führt. Allerdings verdeutlicht die Reihe der verpfändeten Möbel, die „Reihe dieses Totentanzes“(H., 202) von Möbeln, daß der Raum jenseits des festen Inventars nur als Verfallsraum konstruiert wird.

Die Reihen des wandernden Mobiliars entleeren die bürgerliche Stube, so daß von häuslicher Gemütlichkeit keine Rede mehr sein kann. Der Schreibtisch, Ort verdinglichter, scheiternder, schriftstellerischer Ambitionen, unterliegt dabei der resignativen Kritik des schriftstellerisch potenten Autor-Ichs. Dem Versuch, Schreib- und Eßtisch zu verbinden, hält es die Dominanz des Eßtisches in einer sich entleerenden Stube entgegen, so daß letztendlich nur der wehmütige Blick des saturierten Bürgers Siebenkäs in gräflichen Diensten auf das vorgestellte Zimmer, in dem die Arbeitsmaschine den Schreibtisch ersetzt hat, bleibt. In dieser Konstruktion gewinnt die Magie der Einbildungskraft eine im Werk angelegte kritische Selbstreflexion, die auch die Reihe der Ruhestätten betrifft.

⁴¹⁵Vgl. die Aufnahme des Motivs und die gelungene Kompensation der leeren Stube durch die Phantasie der Liebenden in Ludwig Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß* von 1838.

⁴¹⁶Offiziell ist dies die einzige mögliche Trennungsform kirchlich geschlossener Ehen in der protestantischen und katholischen Kirche. Von Ausnahmen abgesehen, werden erst mit Einführung des Preußischen Landrechts offiziell Scheidungsgründe eingeführt (vgl. Blasius, Ehescheidung...).

⁴¹⁷ Interpretationen wie Golz, *Alltag und Öffentlichkeit...*, die auch der im Text explizit ausgesprochenen Verarmungstheorie folgen und darin das realistisch kritische Potential des Textes hervorheben, ist nur unter der Bedingung zuzustimmen, daß das prekäre Verhältnis von Verarmung und Eheauflösung im Text am Schreibtisch und im Ehebett erst produziert wird. Hinter der Arbeit als Schriftsteller verschwindet sowohl der Beruf des Advokaten als auch Lenette

Das hier angedeutete Verschwinden des Bettes als Ort ehelicher Sexualität und Körperlichkeit hinter der imaginären, dunklen Kammer des Traumes gerät im Bereich solcher nostalgischer Erinnerungsemergenz genauso zu Schanden, wie die Andeutung der Möglichkeit phantasievoller, männlicher Fluchtburgen. Nichtsdestotrotz trennt sich die Welt körperlicher Attraktion und vor allem Bedrohung- die Schlafkammer als Marterkammer- vom Bereich der cineastischen, traumhaften Inszenierung. Als eheliches Interieur bleibt allein für Siebenkäs der Sorgenstuhl als Schlafgelegenheit, während Lenette in der Schlafkammer Stiefels im Kindbett stirbt.

Letztendlich ist der Witz, „der jedes Paar kopuliert“⁴¹⁸, als fiktives Ereignis in der Fiktion der realen Welt keineswegs so gefährlich, wie der nicht sublimierte Ausstoß von Samen⁴¹⁹. Es gelingt dem Witz sogar die Krankheit zum Tod in der Ehe für den Ehemann über das Spiel des Scheintods in eine Auferstehung zu verwandeln, während die Ehefrau einer solchen männlichen Logik der Phantasie geopfert wird. Festzustellen bleibt neben der formalen Organisation der ehelichen Beziehung um die Figur der Trennung von Bett und Tisch, daß sowohl die Welt des Schreibtisches als auch die Welt des Ehebettes bei Siebenkäs den Makel der Impotenz erkennen lassen. In diesem Bereich verfällt er sowohl körperlich als auch geistig dem von Leibgeber versprochenen Hochzeitslachen auf einer höheren Erzählebene.

Gegenwelt zu diesem bedrohlichen Bereich ist allein die Natur. Sie wird dementsprechend nur von Siebenkäs aufgesucht. Welches Zuhause er dort findet, soll nun im folgenden geklärt werden.

Natur-Mutter-Natur

Die Natur fungiert in der Figurenhandlung und am Eheort Kuhschnappel als außerhäusliches Refugium: „Und wenn uns die Menschen verlassen und [oder(Pauler, 305)] verwun-

tes Arbeit am Nähtisch, während der Imaginationsraum, die Camera obscura im Kopf, der die Grundlage der schriftstellerischen Produktion bildet, durch die Tätigkeit Lenettes in der dunklen Schlafkammer konterkariert wird.

⁴¹⁸ H., Abt. I, Bd.5, Vorschule der Ästhetik, S. 173.

⁴¹⁹ Vgl. auch die Verbindung von „Bett“ und „Stößel und Mörser“, aus dem Siebenkäs in Erwartung des Geldes lustvoll losschießt: „Lieber leid' ich Hunger', - sagte sie - 'als daß ich den Mörser um ein Spottgeld verschleudere. Morgen abend kommt ja der Herr Rat und überbringt dir das Schreibgeld' (für die zwei Rezensionen). 'Das lasset sich hören', sagt' er und trug den ausgerissenen Stößel waagrecht mit zwei Händen in die Kammer auf Lenettes Kopfkissen; dann trug er den Mörser, als den Spielraum der Spielwelle, abgesondert nach und stellte ihn auf seines: 'Wenn ihn die Leute', sagt' er, 'schellen hörten, so dächten sie (denn wir stoßen nichts darin), ich wollt' ihn versilbern; und das möcht' ich nicht gern.' [...] Der Advokat stellte nachts leise das wartende Pfandstück auf einen weichen Sessel. [...] Es war aber ein gutes Zeichen, daß sie den Mörser nicht aus der Kammer in den Wandschrank zurücksetzte. Siebenkäs schoß übrigens aus diesem Bombenmörser allerlei Fragen in Bogen ab; [...]“ (H., 192-193). Die imaginären Erträge, die für die Eheleute den Segen des „metallischen Samens“ (H., 192) bedeuten, lassen Siebenkäs erst so richtig schriftstellerisch schießen.

den: so breitet ja auch immer der Himmel, die Erde und der kleine blühende Baum seine Arme aus und nimmt den Verletzten darein auf, [...]“(H., 313; Pauler, 305). Am Anfang solcher idyllischer Naturverklärung steht jedoch im 2. Kapitel die Abschiedsszene von Leibgeber. Nach der Beleidigung des Heimlicher von Blaise muß Leibgeber fliehen, um sich einer möglichen Verhaftung zu entziehen. Die Abschiedsszene zwischen Siebenkäs und Leibgeber vollzieht sich vor den Toren der Stadt auf der Gerichtsstätte:

Als sie diesen Grenzhügel so manches verunglückten Daseins [manches unglücklichen Lebens(Pauler, 93)] erstiegen hatten und als er auf den mit Grün durchbrochnen steinernen Altar so manches schuldlosen Opfers niederblickte und sich es in der [dieser(Pauler, 93)] verfinsterten Minute vorstellte, welche schwere gequälte Blutropfen, welche brennende Tränen oft von gepeinigten und vom Staat und vom Liebhaber gemordeten Kindermörderinnen auf diese ihre letzte und kürzeste Folterbank, auf diesen Blutacker gefallen waren - und als er von dieser letzten Nebelbank des [unser(Pauler, 93)] Lebens über die weite Erde blickte, um deren Grenzen und über deren Bächen die Dünste der Nacht aufdampften: so nahm er weinend seines Freundes Hand und blickte in den freien gestirnten Himmel [...](H., 68; Pauler, 93).

Am Anfang dieser sentimentaln Figur, die mit Tränen und Händedrücken endet, steht der Aufstieg. Die Anapherkonstruktion „als“ verbindet die Umschreibung der Richtstätte als „Grenzhügel so manches unglücklichen Lebens“, den sie erstiegen hatten, mit dem Einzelfall des schuldlosen Opfers, für das die Kindsmörderin ein Beispiel wird, mit der „Nebelbank unsers Lebens“, die aus dem Grenzhügel auch unseren Grenzhügel macht. Am Ende der Metaphernkonstruktion steht, wie am Anfang, eine allgemeine Aussage auf der Darstellungsebene, die jedoch nicht mehr den besonderen Ort, die Richtstätte, berücksichtigt, sondern sie zum Ort des Übergangs vom Leben zum Tod macht, indem aus dem „Grenzhügel manches verunglückten [unglücklichen] Lebens“ die „Nebelbank des [unseres] Lebens“ wird. Den topischen Bereich der Metapher ersetzt ein Vergleich aus der Natur. Zwischen dieser verallgemeinernden Verschiebung und Umcodierung des Ortes liegt in Parenthese die Sicht Siebenkäs' auf die Richtstätte. Im emphatischen Nachempfinden der Leiden des „schuldlosen Opfers“ wird die Richtstätte mit juristischer Metaphorik als „Folterbank“ und „Blutacker“ beschrieben. Diese adäquaten Bezeichnungen dienen jedoch nicht der Rechtsfindung und Bestrafung, sondern umschreiben die Todesqualen des im moralischen Sinne schuldlosen Justizopfers am Beispiel der Kindsmörderin. Über die Innenperspektive erfährt die abschreckende offizielle Gewalt im Diskurs des schuldlosen Opfers eine immanente Kritik, die von einer höheren Instanz die ungerechte irdische Rechtssprechung⁴²⁰ kritisiert.

⁴²⁰ Die Verbindung von Altar und Opfer stellt auch sogleich die Beziehung zu Christus her, dessen Opfer für die Menschen am Kirchenaltar gefeiert wird.

Die imaginierten Qualen entstehen dabei keineswegs aus der Vorstellung der körperlichen Qualen, sondern machen die Folterbank zu einer psychischen Folterbank, die in „brennenden Tränen“ die eigentlichen Verbrecher anklagt. Die Innenperspektive erweitert so den Bereich des „Grenzhügels“, der am Ende eines „verunglückten [unglücklichen] Lebens“ steht und den Übergang vom Leben zum Tod geographisch markiert, um den Bereich einer höheren Gerechtigkeit, von der aus die irdische Strafe im eigentlich schuldlosen Opfer relativiert wird. Die „Nebelbank des [unsers] Lebens“, die den „Grenzhügel“ und damit auch die geographische Umschreibung ersetzt, ist in der metaphorischen Paraphrasierung der Richtstätte ein Wechsel im Bildbereich, der auf das Verhangene, den Tod, hinter dem Leben verweist. Er nimmt die Perspektive einer höheren Gerechtigkeit auf und ersetzt den Ort menschlicher Gerechtigkeit, der den Übergang zum Tod festschreibt, durch das Ominöse des Nebels, das etwas vermuten läßt, das sich hinter dem Schleier verbirgt.

Von dieser, auf der Darstellungsebene eingeführten Metapher aus, die den Ort der Richtstätte umschreibt und über die Naturmetaphorik zum Exemplum für die sichtbare Grenze von etwas Unsichtbarem macht, gerät die umgebende Natur in den Blick Siebenkäs'. Die Metapher, die sich des Naturphänomens bedient, lenkt so den Blick des Helden: „[...] und als er von dieser letzten Nebelbank des [unsers] Lebens über die weite Erde blickte, um deren Grenzen und über deren Bächen die Dünste der Nacht aufdampften: so nahm er weinend seines Freundes Hand und blickte in den freien gestirnten Himmel [...]“ (H., 68; Pauler, 93). Unter dem Blick Siebenkäs' wird die Metapher der „Nebelbank des [unsers] Lebens“ im Naturbild der Erde, an deren Grenzen Dunst aufsteigt, natürlich bestätigt. Die angeschaute Natur antwortet auf die Metapher und konstruiert einen Sinnzusammenhang zwischen verhangenem Leben/Tod und verhangener Erde. Der synthetischen Wortkonstruktion, die sich aus dem Grenzhügel und der mitleidigen Innenperspektive, die das schuldlose Opfer und sein Leiden imaginiert, herleitet, entspricht in der beobachteten Natur eine Kondensation. Diese natürliche Reaktion hat ihr mechanisch/physikalisches Pendant in den Tränen Siebenkäs': „[...] so nahm er weinend seines Freundes Hand“. In Parallele zur beobachteten Natur „kondensiert“ das Gefühl zu sichtbaren Tränen. Ebenso wie das Naturphänomen die Welt verschleiert, gelingt mit den Tränen und der umgekehrten Bewegung die Kondensation, Verdinglichung als manifestes Zeichen des unsichtbaren Gefühls. Produkt ist auch hier der „Nebel“ oder besser der verhangene Blick: Innen- und Außenperspektive korrespondieren unter dem Primat der Metapher „Nebelbank des Lebens“.

Im „natürlichen“ Einklang von vergeistigtem „Naturprodukt“ und versinnlichtem „Gefühlsprodukt“⁴²¹ wendet so Siebenkäs den Blick zum Himmel: „[...] und blickte in den freien gestirnten Himmel und sagte: ‘Dort drüben müssen sich doch die Nebel unserer Tage einmal in Gestirne zerteilen, wie die Nebel in der Milchstraße in Sonnen zerfallen. Heinrich! glaubst du noch nicht an die Unsterblichkeit der Seele?’“ (H., 68) Erdnebel und Gefühlsnebel etablieren am „freien Himmel“ den Hoffnungsschimmer und die klare Sicht. Die Metapher „Nebelbank des Lebens“, die Siebenkäs die vernebelte Natur wahrnehmen lässt und damit einen Sinnzusammenhang zwischen abstraktem Metaphernkonzept und beobachteter sinnlicher Natur rhetorisch konstruiert, mündet in der mechanisch/physikalisch fortgeschrittenen Verflüssigung des Nebels im Naturprodukt der Tränen. Während die Erde unter der Herrschaft der „Nebelbank des Lebens“ mechanisch Tränen produziert, löst der natürliche Gefühlsausdruck den Menschen von der Erde, hinter deren Schleier der Tod lauert, und eröffnet den Blick auf den freien Himmel. Ebenso wie die verhangene Erde eine Konstruktion aus Sicht des Helden unter dem abstrakten Konzept der Metapher „Nebelbank des Lebens“ ist, liegt auch die Hoffnung auf Unsterblichkeit, die der Held in den freien Himmel projiziert, nicht in der Natur der Sache, sondern in der „Gefühlsnatur“ des Menschen, die die verhangene Welt in den verhangenen Blick umwandelt. Die beobachtete Natur dient hier nur als sinnlicher Transmissionsriemen zwischen konstatierte Todesverfallenheit des Menschen und seiner möglichen hoffnungsvollen Erhebung. Die zeichenhafte Verbindung zwischen Außenwelt und Innenwelt gelingt über die mechanisch/physikalische Analogie von Dunst und seiner sentimentalischen Kondensationsform „Tränen“. Ein solch künstlich naturalisiertes Gefühlsleben ist Grundlage der Wendung des verhangenen Blicks zum Himmel und der hoffnungsvollen Erhebung.

Die rhetorische Belehnung des Naturraums mit transzendente Sinn setzt sich auch im 3. Kapitel fort. Siebenkäs flieht zunächst aus der Enge der Stube, in der sich zudem der potente Rosa von Meyern mit seinem verführerischen Ansinnen breitgemacht hat, in das laute Jahrmarktstreiben. Das Treiben versetzt Siebenkäs' Seele in „humorisch-melancholische Betrachtungen über unser aus farbigen Minuten, Stäubchen, Tropfen, Dünsten und Punkten zusammengestoppeltes Mosaik-Gemälde des Lebens“ (H., 107). „Tropfen“ und „Dünste“ stellen sogleich die Beziehung zwischen verhangener Erde und Tränen als Zeichen des Innenlebens her und entfalten ein weiteres Mal die Metapher der „Nebelbank des Lebens“. Die melancholische Innensicht produziert Zeichen, die das lebendige Treiben relativieren.

⁴²¹ Vgl. zur Metapherdefinition: Jean Paul, Über die natürliche Magie der Einbildungskraft (H., I. Abt., Bd.4, S.199).

Zuletzt stellt ein Bänkelsängerstück die direkte Verbindung zum Ort des Eingedenkens menschlicher Sterblichkeit her: „Das traurige Mordstück zeichnete im Hintergrunde seiner Seele die verteidigte Kindsmörderin und den Rabenstein aus, auf den die warmen Tränen gefallen waren“(H., 107). Der „Grenzhügel“ des Lebens etabliert sich als Gedächtnisort und Pilgerstätte der melancholischen, empfindsamen Seele: „Er verließ den tobenden Marktplatz und suchte die schweigende Natur und das für Freundschaft und Schuld zugleich bestimmte Isolatorium auf.“(H., 107) Schweigende Natur und das funktionell bestimmte „Isolatorium“⁴²² sind gleichgeordnete Attribute des Raums, den Siebenkäs betritt. Sie ergänzen sich, so daß sich im zeichenlosen Schweigen der Natur ein Experimentierfeld bildet, das funktionell Freundschaft und Schuld für den Probanden erfahrbar macht, organisiert: „Es ist ein sonderbares und liebkosendes Gefühl, auf einmal aus einem wühlenden Markte in den ruhigen Umkreis der einfarbigen Schöpfung zu treten, in ihren stummen dunkeln Dom“(H., 107). Die Zweiteilung wird unter umgekehrten Vorzeichen fortgesetzt. Aus der schweigenden Natur wird das zeichenhaft Erhabene⁴²³ der „einfarbigen Schöpfung“, während der funktionelle Raum zum „stummen dunkeln Dom“ wird. Natur ist beredt, solange sie Teil der göttlichen Produktion ist, während sie als geschaffene Natur schweigt.

In Anlehnung an die erste Begehung wird die Richtstätte nun ein weiteres Mal bestiegen: „Er bestieg mit schwerer Brust die bekannte Stätte, deren harten Namen ich weglassen will, und sah sich auf dieser Ruine in der Schöpfung [diesem Ruin, in der Schöpfung(Pauler, 125)] wie ein letztes Wesen um: weder im Blau des Himmels noch auf dem Grün der Erde fand er eine zweite Stimme.“(H., 107; Pauler, 125) Vermißt die Figur die antwortende Natur, so muß zumindest eine Stimme vorhanden sein, die die Natur belebt. Bevor sich jedoch diese Stimme erhebt, wird das Bild der Vergänglichkeit über die herbstlich, zyklisch sterbende Natur gezeichnet:

Nur eine verlorne Grille schwatzte noch einsilbig in den aufgedeckten Furchen aus den Stoppeln der abgetriebnen Ährenwaldung. Die Vögel scharten [gruppirten, (Pauler, 125)] sich unter bloßen Mißlauten zusammen und flogen in die häufigern grünen Garnwände, statt in den entlegnen grünen Frühling. Über die Auen ohne Blumen, über die Beete ohne Ähren schweiften blasse Gespenstergelbe [gelbe Phantomen(Pauler, 125)] der Vergänglichkeit, und über den großen ewigen Gegenständen, über Wäldern und Bergen, [Berge(Pauler, 125)] hing ein nagender Nebel, als wenn sich in seinen Rauch die erschütterte stäubende Natur auflösete.--(H., 107-108; Pauler, 125)

⁴²² „Isolatorium, was zur Isolation bei elektr. Experimenten dient, bes. Isolierschemel, gewöhnlich feste hölzerne, mit Glasfüßen versehene Tafel, auf die ein Mensch beim Elektrisieren tritt u. dabei eine mit dem Conductor der Elektrisiermaschine in Verbindung stehende Kette in der Hand hält. [...]“(Universal-Lexikon (Pierer), zitiert nach Pauler, S. 125).

⁴²³ Vgl. zum „Erhabenen“: Jean Paul, Über die natürliche Magie der Einbildungskraft (H., I.Abt, Bd.4, S.200f.).

Das Bild der vergehenden Natur endet ein weiteres Mal im Nebel. Diesen Nebel zerteilt neben zwei Gedankenstrichen „ein lichter Gedanke“: „--Aber ein lichter Gedanke zerteilte den dunkeln Staubregen der Natur und der Seele in einen weißen Nebel und den Nebel in bunten Tau und ließ den Tau auf Blumen fallen;“(H., 108). Während die „Nebelbank des Lebens“ in den weinenden Augen fortgesetzt wird, zersetzt hier die erste Stimme in Form des „lichten Gedankens“ die Nebelschleier der vergehenden Natur zur flüssigen Form des Taus. Der befruchtende Geist bestäubt den „stummen dunkeln Dom“. Als gewünschter, ersehnter „Mann im Mond“⁴²⁴ befruchtet der Gedanke an Leibgeber die Herbstlandschaft im Sinne des zyklisch wiederkehrenden Frühlings: „[...] er schauete nach Nord-Osten an die Berge, die sein zweites Herz verbargen und hinter denen sein Freund, wie ein im Herbste früher kommender Mond, in einem blassen Bilde aufstieg; und der Frühling, an dem er seinen Heinrich besuchen und wiedersehen wollte, fing jetzo schon an, für ihn eine breite Straße dahin mit Grün und Blumen auszuschlagen.“(H., 108) Der Geistesblitz beim Anblick der „stummgedachten“, aber im Zeichen des Todes, des Vergehns herbstlich verhangenen Natur, eröffnet die mystische Verklärung einer im Frühlingsblühen sich zyklisch regenerierenden Natur. Dieses Umgestalten der Wirklichkeit durch den poetischen Geist wird dann im Autorenkommentar zur sprechenden, phantasievollen Naturaneignung: „Wie spielt der Mensch mit der Welt um sich und kleidet sie schnell in die Gespinste seines Innern um! Jetzo senkte sich der unbefleckte Himmel mit einem nähern Blau auf die falbe Erde hernieder. - Tönte nicht der künftige Frühling schon von weitem über einen ganzen Winter [...]“(H., 108). Schon erklingt aus der beobachteten Natur die vermißte zweite Stimme, die das Herbstliche mit der zyklischen, imaginären Wiedergeburt im Frühling belehnt. Die stumme Natur als schweigender Fluchtraum organisiert sich auf der Darstellungsebene wiederholt in der Nebelmetaphorik, während sich gedanklicher Blitz und das begehrte Gegenüber der zweiten Stimme im Bereich der Fruchtbarkeitsmetaphorik des zyklisch wiederkehrenden Frühlings Ausdruck verschaffen. In der todverfallenen Natur erträumt Siebenkäs den befruchtenden Freund.

Genauso wie auf rhetorischer Ebene die beobachtete Natur Sinnbild für die „Nebelbank des Lebens“ wird, kann die Phantasie wie die Hoffnung, die aus Nebel Tränen macht, im Bild des Frühlings die Natur wiederbeleben und den Nebelschleier zugunsten des befruchtenden Taus verwandeln. Gefühl und Phantasie bedingen mechanische Metamorphosen. Nur wo Hoffnung auf Unendlichkeit in den Tränen Nebelbänke transzendiert, be-

⁴²⁴ Vgl. zur Verbindung von Tau und „lebenzeugendes Mondwasser“: Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Lemma: Mond, Der, Stuttgart, ⁴1992, S.547. Bezeichnenderweise ersetzt am Ende des Romans die Frauenfigur Natalie

reitet das Begehrte andere zyklische Fruchtbarkeitsphantasien und ist damit bei weitem erfolgreicher als Rosa von Meyern mit seinem körperlichen Begehren im Haus des Helden.

Im 8. Kapitel setzt sich die Reihe der Naturdarstellung als erhabene Natur fort. Der „aufgedeckte Himmel“ (H., 265) ist mit der „Gassenbeleuchtung der Stadt Gottes“ ausgestattet. Der Gang in die Natur wird im naturtheologischen Sinne zur heiligen Handlung:

Der aufgedeckte Himmel [...] zog sie aus den engen Kreuzgängen des Marktfleckens in den ausgedehnten Schauplatz der Nacht hinaus, wo man gleichsam das Himmelsblau atmet und die Ostwinde trinkt. Jedes Stubenfest sollte man schließen und heiligen mit dem Kirchgang in den kühlen weiten Tempel, auf dessen Kirchengewölbe die Sternen-Mosaik das ausgebreitete Heiligenbild des Allerheiligsten zusammensetzt. (H., 265)

Weit entfernt davon eine Naturbeschreibung zu liefern, empfängt die Nacht ihren erhabenen Charakter über den Vergleich der Sternkonstellation mit dem Heiligenbild, das das Allerheiligste repräsentiert. Die Natur konstituiert sich als Kultraum, indem sie die Topographie des Kirchenbaus reproduziert. Aus dem „Kreuzgang“ stoßen Stiefel, Lenette und Siebenkäs zum Altar und dem Tabernakel vor, der sich unter dem Gewölbe der Kirche befindet. Dort empfängt die Gemeinde in der synästhetischen Konstruktion von geatmetem „Himmelsblau“ und getrunkenem „Ostwind“⁴²⁵ eine beschränkte heilige Kommunion. Allerdings wandelt sich die Kultstätte des „dunkeln stummen Doms“ in die erleuchtete Kathedrale.

Der Schauplatz der Nacht wird nicht visuell wahrgenommen, sondern als „Himmelsblau“ eingeatmet, verinnerlicht, während der gefühlte Wind getrunken wird. Naturwahrnehmung ist somit Gottesdienst in den festgefühten Mauern einer undogmatischen, natürlichen Religion, die anstelle des Wortes verschlungen wird. Paradoxaerweise garantiert nur die verinnerlichte Ordnung bzw. die Architektur der Natur als Kirchenbau die Wiederholbarkeit des phänomenalen Verschlingens. Aber auch dieser Tempelbau bedarf einer kommunikativen Verordnung, eines Gesetzes, um die Wiederholbarkeit des rituellen Aktes zu sichern und zu bestätigen. Die Verbindung von Atmen und Ostwind-trinken muß festgeschrieben werden. So führen die zwei Männer, „Lenette sagte nichts“ (H., 266), auf der Figurenebene „Gespräche, die der erhabenen Gestalt der Nacht gehörten,“ (H., 265-266). Diese Gestalt ist jedoch keineswegs ein beschworenes Unendliches, sondern reproduziert die Topographie

den Mann im Mond Leibgeber. Der homosexuellen vergeistigten Fruchtbarkeit wird die heterosexuelle Variante entgegengestellt.

⁴²⁵ Bei dieser natürlichen Kommunion fehlt ein weiteres Mal neben dem Geist, der eingeatmet und anstelle des Blutes getrunken wird, der Leib Christi, der im Sinne der protestantischen Lehre symbolisch gegessen wird.

der erleuchteten Kathedrale. Hinter dem Unendlichen verbirgt sich die Ordnung architektonischer Metaphorik.

Der Bereich einer göttlichen Naturkathedrale ist mit diesseitigen Verweisungszusammenhängen durchsetzt: „Aber auf einmal wurden seine Augen feucht, als wenn er durch einen tiefen Nebel ginge, da er an das überblühte Grab der Mutter und mithin an seine Lenette dachte, die keine Hoffnung gab, eine zu werden.“ (H., 266) Der Schleier senkt sich über die Wahrnehmung der erhabenen Natur. An die Stelle der rituellen Handlung tritt das Erinnerungsbild, das als künstliches Produkt und Arrangement Siebenkäs' den Zusammenhang von Fruchtbarkeit und toter Mutter konstruiert. Während der Gedanke an Leibgeber die erstarrte Herbstlandschaft im zyklischen Frühlingswehen belebt, verliert sich das Erhabene der Natur beim Gedanken an die ausfallende weibliche Reproduktionsleistung in der Naturmetaphorik des Nebels. Einzig der Strom der Tränen, „auf einmal wurden seine Augen feucht“, verflüssigt den Nebel produktiv, den die Gedanken an Tod und Unfruchtbarkeit über das Gebäude der erhabenen, heiligen Natur werfen.

Im 9. Kapitel bildet die außerhäusliche Natur zum ersten Mal den Fluchtraum für den arg gebeutelten Ehemann. Das Hausrecht als „Ehevogt“ wahrnehmend, spricht Siebenkäs ein Machtwort im Kattunstreit⁴²⁶: „'Es wird heute versetzt, so wahr ich Siebenkäs heiße.“ (H., 310) Auf das Machtwort des Mannes, das sich auf den vermeintlichen Namen des Hausherrn beruft, antwortet Lenette in subversiv anarchistischer Manier: „'Du heißest ja auch Leibgeber,“ (H., 310). Siebenkäs ist nicht mehr Herr im eigenen Haus. Ihm bleibt nur der Blick aus dem Fenster:

Ein Dorfleichenbegängnis marschierte mit Stöcken unten vorbei. [...] - - Als Firmian dies kalte überhüllte Kind vorübergehen sah - in dieser Stunde, wo er über das Trauerkleid, das ihn betrauern sollte, stritt- jetzo neben dem letzten Tropfen des abrinrenden Jahrs, wo ihm sein mit flüchtigen Ohnmachten vertrautes Herz die Vollen dung eines neuen absprach- jetzo unter so vielen Schmerzen: so hörte er gleichsam den Todesfluß überdeckt unter seinen Füßen murmeln, wie die Sineser den Boden ihrer Gärten mit brausenden Strömen unterhöhlen, und die dünne Eisrinde, die ihn hielt, schien bald mit ihm in die winterlichen Wellen hinabzubrechen. (H., 310-311)

Als Siebenkäs aus der häuslichen Welt tritt: „'Ich geh' jetzo spazieren.“ (H., 311), ist bereits die Verbindung von Innenwelt und winterlicher Außenwelt hergestellt. Der Blick aus dem Fenster nimmt das tote Kind wahr. Über das „Trauerkleid“, das „abrinrende Jahr“ und die Wahrnehmung erster Zeichen des herannahenden Todes setzt sich der Betrachter an die Stelle des Kindes. Er „hört“ den Todesfluß „murmeln“. Im Zeichen des Todes entfaltet der Text die winterliche Naturmetaphorik von der „Eisrinde“, die noch hält, und den drohenden

⁴²⁶ Vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit.

„winterlichen Wellen“. Auf die bohrende Feststellung Lenettes antwortet ein über das winterliche Naturbild hypothetisch an die Stelle des toten Kindes getretener Siebenkäs, der nun in die winterliche, seinem Gefühlszustand angegliche Natur hinaustritt:

Ich hab' es schon einmal geschrieben: daß der Winter nackt ohne den Lailach und das Westerhemd von Schnee auf der Erde lag, neben der trocknen dürrn Mumie des vorigen Sommers. Firmian sah mit einem unbefriedigten Gefühl über die ausgekleideten Gefilde hinweg, über welche noch die Wiegendecke des Schnees und der Milchflor des Reifs geworfen werden mußte, und an die Bäche hinunter, die noch gelähmt und sprachlos werden sollten.(H., 311)

Dem winterlichen Innenraum entspricht der winterliche Außenraum nicht. Das Bild des Winters mit dem Bildbereich „Eis“ und „Kälte“, das zum allegorischen Bild der Todesahnung wird, trifft auf eine Naturdarstellung, die diesem Bild nicht entspricht. Siebenkäs vermißt „Wiegendecke“ und „Milchflor“, die das allegorische Bild erstarrter, toter Natur ausbrüten. Es ist allerdings die vergehende Natur im Winter und am Jahresende, die im Autorenkommentar Schwermut erzeugt: „Helle, warme letzte Dezembertage weichen uns zu einer Schwermut auf, [...] An einem solchen Dezembertage beklemmt uns die falbe stokkende Welt von starren blutlosen Gewächsen [...]“(H., 311-312). Die Todesahnung, die sich winterlicher Metaphorik bedient, ist somit von der Schwermut zu unterscheiden, die aus dem Winter das Bild der vergehenden Natur herausliest. Obwohl Siebenkäs bereits schwermütig heraustritt, wird die Schwermut im Kommentar paradoxerweise zu einer Reaktion auf eine bildlich unvollendete Winterlandschaft, die ein „unbefriedigtes Gefühl“ zurückläßt: „Weh wurde dem traurigen Firmian auf der gelben Brandstätte der Natur ums Herz.“(H., 312) Siebenkäs besteigt ein weiteres Mal „das Blut- und Trauergerüste“, „auf dem sein Freund Heinrich seine Umarmungen geendigt hatte.“(H., 313)

Den von natürlicher Schwermut Gezeichneten erlöst diesmal aber nicht eine Frühlingsphantasie, da er nicht erwartet, den Frühling noch zu erleben: „Von dieser Höhe eilten seine Blicke, sooft sein Herz zu schwer wurde, dem Wege Leibgebers bis an die Berge nach; aber heute wurden sie feuchter als sonst, weil er nicht den Frühling wieder zu sehen hoffte.“(H., 313) Trost spendet allein eine Analogie zwischen winterlichem Abendhimmel und Morgenhimmel im Frühling:

Die Sonne schloß das alte Jahr mit Schatten ab, und als nun abends die Sterne auftraten, die im Frühling sonst den Morgen schmücken: so brach das Schicksal die schönsten Lianen-Zweige voll Blüte von seinem Geiste weg, und helles Wasser quoll aus ihnen: 'Ich erlebe und sehe nichts mehr vom künftigen Frühling,' dacht' er, 'als sein Blau, das an ihm, wie in der Schmelzmalerei, [Emaillemalerei(Pauler, 305)] unter allen Farben zuerst fertig wird.'(H., 313; Pauler, 305)

Die astrologische Konstellation, die eine Analogie zwischen Winter und Frühling herstellt, ersetzt die winterliche Landschaft als Allegorie der Schwermut, ohne daß dabei jedoch ein hoffnungsvoller Siebenkäs entsteht. Ihn depremiert sogar die natürliche Analogie, die ein Ziel vorgaukelt, das angesichts des vermeintlichen Todesschicksals als unerreichbar gilt. An dieser Stelle, an der Himmelszeichen Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit markieren, vollzieht der Text eine Wende, die dem Naturbild eine neue Funktion einschreibt:

Sein zur Liebe erzognes Herz ruhte ohnehin immer von Satiren, von trocknen Geschäften und zuweilen von der Kälte Lenettens an der ewigen, warmen und umfangenden Göttin aus, an der Natur. Hier in das freie, enthüllte, blühende All, unter den großen Himmel, trug er gern seine Seufzer und seinen Kummer, und er machte in diesen Garten, wie sonst die Juden in kleine, alle seine Gräber. - (H., 313)

Die Natur mutiert zum göttlichen Mutterbild, das das zur „Liebe“ erzogene Herz warm umarmt.

In dem Moment, in dem das natürliche Analogiemodell Gefahr läuft, bedrohliche innere Hoffnungslosigkeit zu reproduzieren und damit auch das zeichenhafte Naturbild ein bedrohliches Potential enthält, wird die Natur über den Bildbruch in der liebevollen, umarmenden und tröstenden Mutterfunktion⁴²⁷ der „Göttin Natur“ befriedet. Die Naturbilder laufen so letztendlich nicht auf die „Vertraulichkeit der Seele mit sich selber“⁴²⁸, sondern auf die Vertrautheit mit allegorisch emblematischer Tradition bei der Naturbetrachtung und letztendlich auf die Vertrautheit mit dem natürlichen Mutterbild bzw. dem Mutterbild in der Natur hinaus. Die Flucht aus dem häuslichen Raum und vor seiner Herrscherin, der Hausfrau Lenette, endet in der vertrauten Natur, in der Siebenkäs seine Todesahnung benannt sieht. Erst die autoritäre Umwandlung, der Bildbruch, macht das hoffnungslose, winterliche Vergehen zu einem natürlichen Mutterbild, das die „Natur“ der weiblichen Bestimmung und „natürliche“ Muttergefühle im Bild der warmen, liebenden Göttin Natur reproduziert. So wird die im Naturbild anklingende Todesdrohung zum lustvollen Wiedererkennen des mütterlichen Ursprungs⁴²⁹. Die Natur wird in der liebenden Mutter personifiziert, die das

⁴²⁷ Im Gegensatz zum befruchtenden und gebärenden Frühlingserwachen ist Mutterliebe keusch und ewig. Die Hitze geht vom tröstenden Herzen aus. In der Natur trifft Siebenkäs naturgemäß auf diejenige, der in der Erziehung auf Grund ihres Geschlechtscharakters die Erziehung zur Liebe zukommt. „Sein zur Liebe erzognes Herz ruhte“ (H., 313). Siebenkäs findet in einer tautologischen Konstruktion dasjenige in der Natur, was seit Rousseau in der Natur der Frau liegt: die Mutter und ihre umarmende, warme, selbstlose Liebe. Die Stimme der Natur bekommt einen Namen. Vgl. dazu Kittler, Aufschreibesysteme..., S.35.

⁴²⁸ Max Kommerell, Jean Paul, Frankfurt/M., ³1957, S.27.

⁴²⁹ Zur Verschmelzungsphantasie bei Zimmermann, Jean Paul..., S.127. Das Problem hierbei ist, daß die Natur über die rhetorische Figur der Personifikation erst eine mütterliche Gebärde erhält. Das so geschaffene Bild der Natur als alliebender Mutter beruht dabei selbst auf einem idealen, imaginären Bild der Mutterliebe, das erst im Rahmen kleinfamiliärer Familienvorstellungen produziert wird. Das ambivalente Bild von winterlichem Vergehen und frühlingshafter Fruchtbarkeit verliert sich an ein Ideal, das einerseits in die Natur eingeschrieben wird und andererseits als natürliche vs höfische Ordnung aus der Natur der Frau gewonnen wird. Der Anthropomorphisierung der Natur als liebender Mutter geht die diskursive Naturalisierung der weiblichen Mutterliebe voran. Andererseits kann nur eine sprechend ge-

bedrohliche Wort der Ehefrau ersetzt. Der Naturraum als außerhäuslicher Fluchtraum spricht so im Namen der liebenden Mutter, deren Ort paradoxerweise im kleinbürgerlichen Familienideal das Haus ist. Am Busen der Natur wird der männliche Held zum trostsuchenden Kind.

Der Auszug aus Kuhschnappel im 12. Kapitel steht ganz im Zeichen des Frühlingserwachens:

Nun schoß die Sonnenflamme immer näher herauf an die entzündeten Morgenwolken - endlich gingen am Himmel und in den Bächen und in den Teichen und in den blühenden Taukelchen hundert Sonnen miteinander auf, und über die Erde schwammen tausend Farben, und aus dem Himmel brach ein einziges lichtiges Weiß. [...] - Durch das Gehen nahm das Schwindeln mehr ab als zu. In der Seele stieg eine überirdische Sonne mit der zweiten am Himmel. In jedem Tal, in jedem Wäldchen, auf jeder Höhe warf er einige pressende Ringe von der engen Puppe des winterlichen Lebens und Kummers ab und faltete die nassen Ober- und Unterflügel auf und ließ sich von den Mailüften mit vier ausgedehnten Schwingen in den Himmel unter tiefere Tagschmetterlinge und über höhere Blumen wehen.(H., 358)

Die Natur bietet den Raum für die Entfaltung des Schmetterlings. Der Frühling ist gekommen, Siebenkäs macht sich auf den Weg. Das Seelenleben wird reanimiert und nimmt am zyklischen Wiedererwachen der Natur teil:

Aber wie kräftig fing das bewegte Leben an, in ihm zu gären [...] - Wie aus dem Meere, und noch naß, hatte ein allmächtiges Erdbeben eine unübersehliche, neugeschaffne, in Blüte stehende Ebene mit jungen Trieben und Kräften heraufgedrängt - [...] das Feuer des Himmels flammte herab [...] - über das weite Lustlager zogen sich Blütenkelche und schwüle Tropfen [...] der Boden war mit wimmelnden Bruttafeln von Gräsern und kleinen Herzen belegt, und ein Herz ums andere riß sich geflügelt oder mit Floßfedern oder mit Fühlfäden aus den heißen Brutzellen der Natur empor und sumste und sog und schnalzte und sang, und für jeden Honigrüssel war schon lange der Freudenkelch aufgetan. (H., 358-359)

Die Natur bereitet dem Schmetterling das chaotische „Lustlager“ des Überflusses. „-Nur das Schoßkind der unendlichen Mutter, der Mensch, stand allein mit hellen frohen Augen auf dem Marktplatz der lebendigen Sonnenstadt voll Glanz und Lärm und schauete trunken rund herum in alle unzählige Gassen.“(H., 359) Dem chaotischen Treiben gebietet die Perspektive des vereinzelt Menschen Halt, der als „Schoßkind“ eine privilegierte Stellung beansprucht. Die anthropozentrische Sicht zivilisiert die wilde, verschwenderische Natur im Vergleich mit dem Marktplatz. Der Frühling und die Natur jenseits der Stadt erhalten die Topographie der zurückgelassenen menschlichen Zivilisation. Als Teil der leuchtenden „Sonnenstadt“ ist die Natur mit dem Marktplatz und seinen menschlichen Ge-

dachte Natur eine natürliche Ordnung kommunizieren, aus der natürliche Menschen hervorgehen. Das Verhältnis von natürlicher Mutterliebe und Mutter Natur ist somit im Gegensatz zur Ambivalenz von Vergehen und Fruchtbarkeit in der Natur tautologisch.

räuschen vergleichbar; der Blick zerlegt die umgebende Natur in Gassen. Der „trunkene“ Blick entdeckt so etwas Vertrautes, wenn auch, wie auf dem Marktplatz, ein leichter Tausmel, der auf die Sinnenüberreizung reagiert, zurückbleibt. Das „Lustlager“ der Erde ist nur Teil und Produkt der leuchtenden „Sonnenstadt“ und der anthropozentrischen Perspektive des „Schoßkinds“: - „Aber seine ewige Mutter ruhte verhüllt in der Unermeßlichkeit, und nur an der Wärme, die an sein Herz ging, fühlte er, daß er an ihrem liege...“ (H., 359). Nach der perspektivischen Versicherung der Position des Beobachters, der die Natur kategorisiert und benennt, verschwindet die sichtbare Welt ganz hinter dem Imaginären der „ewigen Mutter“. Das Beängstigende einer „unendlichen“, gedankenlos, mechanisch reproduzierenden „Mutter Natur“, die den Aufenthaltsraum des männlichen Individuums und „Schoßkinds“ hervorbringt, und deren bedrohliche Seite das zyklische Vergehen ist, findet in der rationalen Durchdringung der dunklen Kräfte eine das Betrachtungsobjekt konstituierende Position im Naturraum⁴³⁰. Hieraus geht die Erde als „Sonnenstadt“, die vom göttlichen Licht bestrahlt ist, und die begrenzende Architektur des Marktplatzes hervor. In diesem Moment ist der Naturraum nur ein Verweisraum. Er verweist auf eine subjektive Position, die ihn mit Leben erfüllt und zugleich bestimmt. „Natur“ ist das, was in sie hineingelesen wird, keinesfalls der sakrale Raum, der auf das Ewige verweist. Der irdischen, „unendlichen“, zyklischen Fruchtbarkeit tritt nun über den Gedankenstrich das Nichtsichtbare der unermeßlichen, ewigen Mutter entgegen, die das Geheimnis jenseits des erleuchteten Marktplatzes bildet. Der menschlichen Sicht, die ordnet, wird der gefühlte Eindruck entgegengehalten, der den Naturraum zugunsten der imaginären Urmutter entwertet. Es ist jetzt nur noch die gefühlte Wärme, die über den Körper das Herz erreicht. Die Verbindung von innen nach außen- bei den Tränen- wird umgekehrt. Nicht der Blick ist verhüllt, sondern die „ewige Mutter“, die jedoch in Abhängigkeit vom klaren Licht der Sonne⁴³¹, das Wärme produziert, zeichenhaft erspürt werden kann. Vom umgebenden Naturraum bleibt letztlich das Geheimnis der Mutter, die keine Tränen produziert, sondern Wärme, Herzenswärme. Natürliche Fruchtbarkeit und chaotisches „Lustlager“ verschwinden hinter dem Geheimnis der herzlichen Wärme. Das Ideal von Mutter und Sohn entschwindet als unermeßliches Geheimnis, genauso wie die bedrohli-

⁴³⁰ Vgl. Joachim Ritters idealistische Interpretation von Schillers „Frühlingsspaziergang“ (Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen, in: ders., Subjektivität, 1974, S.141-190, hier: 158ff.). „Natur“ ist, gebändigt im Motiv der Stadt, Korrektiv einer im menschlichen Fortschritt noch nicht völlig entfalteten Idee, die als Ideal das Unzureichende irdischer Organisation ins Transzendente verklärt und eine handfeste Männerphantasie darstellt, wie Jean Pauls Rekonstruktion offenlegt.

⁴³¹ Die Sonne als göttliches Lichtzeichen ist auch Symbol der Vernunft. Sie zerteilt das mystische Dunkel. Das Geheimnis der verschwundenen Mutter ist gleichsam ein Gleichnis, das Empfindsamkeit an die Aufklärung bindet. Nur im

che, fruchtbare Natur hinter dem imaginären Mutterbild verschwindet. Im Naturraum begegnet der Held Verstand/Sonne/Vater und davon abhängig Gefühl/Herzwärme/Mutter. Er wiederholt die kleinfamiliäre Ordnung und findet diejenige, die für die Herzenerziehung zuständig ist, als Wärme im Herz. Während die Sonne scheint, ist die Mutter unermeßliche, geheimnisvolle, verinnerlichte, gefühlte und verstandesmäßig vermittelte Gegenwart. Das Licht wirft hier keine Schatten, sondern wird in einen energetischen Prozeß umgewandelt. Im Frühlingserwachen wird die häusliche Ordnung vervollständigt und der in die Position des Kindes zurückversetzte Held hat den Frieden mit dem Hausvater geschlossen, indem die begehrte „ewige Mutter“ nur „verhüllt in der Unermeßlichkeit“ im wärme-producingen Licht erstrahlt.

Aus der „umarmenden Göttin“ wird die ewige Mutter, die im Licht des Vaters dem Sohn mittelbar Wärme spendet. Die Natur wird ähnlich dem anthropozentrischen Blick domestiziert. Das Haus wird gebaut, wo die Hausfrau durch das verinnerlichte, verschleierte Mutterbild ersetzt werden kann. Der Tag des Aufbruchs aus Kuhschnappel endet folgerichtig mit dem Untergang der Sonne im Zeichen der Melancholie:

Seine Freudenblumen schloß [jetzt(Pauler, 345)] der Abend mit ihren Blättern über ihren Honiggefäßen [über ihre Nektarien (Pauler 345)] zu, und auf sein Herz fiel der Abendtau der Wehmut [Melancholie(Pauler, ebd.)] kälter und größer, je länger er ging. (H., 361; Pauler, 345)

Mit der durch die Sonne vermittelten Wärme verliert sich auch der Anblick der geordneten Frühlingslandschaft, hinter der ein wärmendes Mutterbild wacht. Das Gefühl der Einsamkeit findet sich ein:

Der Guckguck, der sein eigener Resonanzboden und sein eignes vielfaches Echo ist, redete ihn aus finstern Gipfeln mit [mit dem Monolog(Pauler, 345)] einer trüben Klagestimme an- die Sonne floß dahin- über den Glanz des Tages warfen die Schatten dichtere Trauerflöre- unser Freund war ganz allein - [...] - Und hier durchstieß der Gedanke: 'Aber ich habe keine Geliebte [keinen Menschen(Pauler, 346)] an meiner Hand!' mit einer Eishand sein Herz. Und als er sich die schöne, zarte weibliche [schöne, weiche(Pauler, 346)] Seele recht klar gemalet hatte, die er oft gerufen, **aber nie gesehen**, der er gern so viel, nicht bloß sein Herz, nicht bloß sein Leben, sondern alle seine Wünsche, alle seine Launen hingeopfert hätte: so ging er freilich den Hügel mit schwimmenden Augen, die er vergeblich trocknete, hinunter; [...](H., 362; Pauler, 346; Hervorhebung von mir).⁴³²

Das Bild der „ewigen Mutter“, das im Naturraum mittels der Sonnenstrahlen gefühlt wird, ist in seiner Verschleierung auch ein „nie Gesehenes“. Mit der Nacht steigt nun in gegen-

Licht der Sonne, die die versteckte Wärmereaktion des Herzens hervorbringt, ist das wärmende Herz der Mutter spürbar. Im Licht männlicher Vernunft erglüht mütterliche Herzenswärme.

läufiger Bewegung der Wunsch nach einer Person auf, die das „Unermeßliche“ verkörpert. Das Muttergefühl verlangt nach personaler Reproduktion. Der nächtlichen Verkörperung tritt Siebenkäs mit Natalie zunächst in der Fantaisie⁴³³ und dann später im Schlußtableau entgegen.

Bevor jedoch Siebenkäs in eine neue eheliche Konstellation eintritt und Natalie in den Arm nehmen kann, sieht er sich im Schlußkapitel zunächst einer feindlichen Natur gegenüber:

Das Sandbad auf der Erde und die papinianische⁴³⁴ Maschine des schwülen Dunst- und Dampfkreises brüteten sein Sehnen nach Menschen an: der Himmel war mit unreifen zerstückten Gewitterflocken durchzogen, und am östlichen Horizont warf schon ein brausendes Gewitter seine entzündeten Pechkränze und seine vollen Wolken auf unbekannte Gegenden [die unbekannte Gegend(Pauler, 486)] nieder(H., 571, 1169; Pauler, 486)

Siebenkäs findet hier kein Naturbild als Gedächtnisort wieder, sondern die dargestellte Natur produziert den schutzbedürftigen Helden. Die bedrohliche Natur brütet in den Dämpfen des zu erwartenden Gewitters das „Sehnen“ nach Menschen „an“. Für die „umarmende Mutter“ ist kein Platz. Der eheliche Fluchtraum ist durch einen bedrohlichen Außenraum ersetzt. Hinter der Wärme steht nicht die „unermeßliche Mutter“, sondern die Sehnsucht nach Menschen. Im Widerspruch zur allliebenden Mutter führt der Weg Siebenkäs' nach Hause: „Er ging nach Hause; aber indem er vor den hohen Staketen des Blaisischen Garten vorbeilief, glaubt' er eine Gestalt wie Natalie, [...] zu sehen.“(H., 571) Der Glaube versetzt hier nicht nur Berge, sondern führt sogleich zu himmlischen Vergleichen, hinter denen sich ein Wetterumschwung abspielt:

Ihr Freund mußte nun wohl den ganzen Abend mit schmerzlicher Wärme[Er mußte nun wohl den ganzen Abend(Pauler, 487) an die letzte denken [Einzige,(Pauler, 487)], die noch als der einzige unbedeckte Stern aus dem überzognen Sternenhimmel seiner vorigen Tage schimmerte. - Es wurde nun dämmernd; es wehte kühl; die Gewitter hatten sich schon an andern Ländern erschöpft; bloß schwarz-rotes, zertrümmertes Gewölke, gleichsam glimmende, halbverkohlte Brände, waren im Himmel übereinander gehäuft.(H., 571; Pauler, 487)

Indem Natalie an Siebenkäs' Erinnerungsfirmanent einen Platz einnimmt, verschwindet auch das Gewitter, kühlt sich die erhitzte Natur ab:

⁴³² In der ersten Fassung ist anscheinend die „weiche, schöne Seele“ noch nicht geschlechtsspezifisch festgelegt. Dies entspräche auch der göttlichen Kontamination von Sonnenlicht und Mutterbild, die ein Konstrukt des männlichen Verstandes ist und erst als solches im Geheimen für die Erziehung des Herzens zur Liebe wirkt.

⁴³³ Der Name „Fantaisie“ ist programmatisch. Vgl. zum poetologischen Konzept des Aufschubs in der „Fantaisie“: Gisela Lindemann, *Fantaisie und Phantasie*.... In der „Fantaisie“ realisiert sich als Phantasiegebilde der Wunsch und sein ständiger Aufschub. Montigel, *Der Körper*..., S.223 weist darauf hin, daß im Siebenkäs der libidinöse Wunsch metonymisch durch die Landschaftsbilder wandert.

⁴³⁴ Papin erfand ein fest verschließbares Gefäß, in dem auf Grund des zurückgehaltenen Wasserdampfes Wasser über hundert Grad erhitzt werden konnte. Um das Gefäß vor dem Zerspringen zu schützen, wurden zur Dampfgulierung Ventile angebracht. Vgl. hierzu Pauler, S. 486.

[...] aber in seiner Seele wehete es, wie außer ihm, nicht mehr so schwül, sondern frischer - die Bitterkeit des ersten Schmerzes hatten Tränen verdünnt - [...] im Morgen glänzte mit aufsteigenden Sternen ein blauer, langer Streif über den versunkenen Gewittern- der Lichtmagnet des Himmels, der Mond, lag wie eine Strahlenquelle auf der Folie einer gespaltenen Wolke, und das weite Gewölke schmolz ein und rückte nicht.-(H., 571-572)

Es entsteht ein rettendes Himmelsbild, in dem der Mond den bedrohlichen, zerstückelten Gewitterhimmel dominiert. Natalie als letzter „unbedeckter Stern“ am „überzogenen Sternenhimmel seiner vorigen Tage“ bringt den monddominierten Sternenhimmel hervor, der sich ebenso aufklärt wie Siebenkäs' Gefühle. Die in Sehnsucht Erinnernte, noch Abwesende führt zum Wetterwechsel, um dann als Personifikation des Mondes hinabzusteigen. Nicht der Himmel wird „verschmolzen“, sondern der Himmelsraum und Natalie. An dieser Stelle offenbart sich keineswegs die „Seele“ der Figur, sondern die produktive Freude des Schöpfers romanhafter Phantasien an Bildern, die sich in den Himmel einschreiben und sich in der Verdopplung auf der Figurenebene erfüllen. Die Macht, die das Erinnerungsbild Natalies über den Sternenhimmel hat, macht sie in einer tautologischen Konstruktion zur irdischen Personifikation des Himmelsbildes. Wenn sie hinabsteigt, ist Siebenkäs zu Hause. Der Naturraum erfüllt sich in der Mutter/Sohn-Konstellation, die sich einer Darstellung verdankt, die aus sehnsuchtsvollen Frauenbildern Himmelsbilder macht und dadurch die bedrohliche Natur im Zeichen des Mondes ersetzt.

Im Zusammenhang mit der mütterlichen, liebevollen Konnotation erhält der Naturraum in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ein Zeichenreservoir, das für einen Sinn im Anblick des Vergehens bürgt und sowohl auf der Figuren- als auch auf der Darstellungsebene Vertrautheit und Geborgenheit in der Natur vermittelt. Problematisch ist jedoch die rhetorisch vorgeführte Naturalisierung des Muttergefühls im Bereich Lenettes. Als Frau garantiert sie für das natürliche Muttergefühl, das Siebenkäs erlösen soll. Sie muß also immer wieder als andere „Nicht-Mutter“ konstruiert werden, um so den männlichen Diskurs über die erlösende Mutterliebe zu rechtfertigen. Dadurch, daß ihr Widerstand gegen das empfindsame Frauenideal zwangsweise immer wieder als unnatürlich erwiesen werden muß, wird ihre Stimme zum Spiegel der fiktiven Diskursivierungsleistung. Lenette darf als fiktive Figur nie das sein, was die Fiktion der Frau seit dem 18. Jahrhundert als natürlich weibliches Wesen kombiniert: Mutterschaft und Gefühlsauthentizität. Sie verkörpert als Frauenbild ein Paradox. Der mütterliche Naturraum überwindet nur in der Negation den ehelichen Hausraum und seine materiellen Forderungen. Das versöhnliche Bild ehelichen Glücks als intimes Mutter/Sohn-Verhältnis, das durch die väterliche Symbolordnung sank-

tioniert ist, taucht so jenseits der häuslichen Ordnung auf. Am Ende steht eine hybride Konstruktion, in der sich Welt und Gegenwelt, Haus und Natur in karnevalesker Ambivalenz spiegeln⁴³⁵. Siebenkäs kommt in der Natur zur Mutter und nach Hause.

In diesem Zusammenhang ist es dann auch nicht verwunderlich, daß dem Helden in der Natur auch sein Arbeitszimmer eingerichtet wird und jenseits des Hauses ein neuer Haushalt entsteht.

Die Natur als Arbeitszimmer

Nachdem Siebenkäs nach Bayreuth zurückgekehrt ist, trifft er die Vorbereitung für das „Scheinstorben“. Siebenkäs macht „bei der geliebten Gegend den einsamen Abschiedsbesuch“(H., 480).

Draußen hing (für seine Seele, nicht für sein Auge) über die lichte Landschaft ein dünner, wehender Nebel herein, wie Berghems und Wouvermans Pinsel über alle Landschaften einen weichenden Duft statt eines Schleiers werfen.(H., 480)

Den Kontrast für die Seele in dieser Seelenlandschaft bildet das Epitheton „lichte“ Landschaft und die Komposition der „Seele“, für die die Landschaft wie im komponierten Bild verhängt ist. Der optische Eindruck wird zusätzlich durch die synästhetische Beziehung von „wehen“ und „duften“ ersetzt. Der Vergleich auf der Darstellungsebene ersetzt den für die Seele wahrnehmbaren Nebel, der schon „weht“, im künstlerischen Naturbild, das im Duft versinnlicht wird. Ebenso wie sich das natürliche Phänomen für das Auge hinter dem künstlerischen Vergleich verliert, gewinnt die malerische Reproduktion in der Darstellung eine Sinnlichkeit, die ihrem Material in Bezug auf das Dargestellte nicht eignet.

Ganz im Gegensatz zu dem Landschaftsbild als Seelenbild erfolgt dann die tätige, handfeste Aneignung des Naturraums durch Siebenkäs:

Er besuchte, er berührte, er beschauete, gleichsam um Lebewohl zu sagen, jede volle Staude, an deren Rückenlehne er sonst gelesen hatte, jeden dunklern kleinen Wellenstrudel unter einem abgespülten Wurzeldickicht, jeden duftenden, grünenden Felsenblock, jede Treppe aus steigenden Hügeln, auf denen er sich künstlich den Auf- und Untergang der Sonne vervielfacht hatte, und jede Stelle, wo ihm die große Schöpfung Tränen der Begeisterung [des Enthusiasmus(Pauler, 415)] aus der über-seligen Brust getrieben hatte.(H., 480-481; Pauler, 415)

⁴³⁵ Nur die unkritische Haltung der Literaturwissenschaft zum Eheideal läßt Siebenkäs beklagenswert erscheinen und verkennt die ambivalente Anlage. Hausfrau und Mutter sind die beiden Seiten einer Medaille. Die Spekulation über das lebensweltliche Vorbild Lenettes (vgl. Zimmermann, Jean Paul..., S. 4f.) sind völlig überflüssig, da aus der bedrohlichen Hausfrau die liebende Mutter hervorgeht, das Haus in die Natur verschoben wird und aus dem Ehemann der Sohn wird. Das gestörte und komplementäre Verhältnis von Natur und Haus wird allerdings nicht aufgelöst: Die geplante Fortsetzung der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* bleibt ungeschrieben.

Der sinnlich wahrnehmbare Naturraum ist zum Interieur geworden. In ihm hat sich Siebenkäs eingerichtet. Der häusliche Lehnstuhl ist durch seine natürlichen Varianten ersetzt und die Natur bildet hier die „Himmelsleiter“, worauf er „künstlich den Auf- und Untergang der Sonne vervielfachen“ kann. Die Topographie der Natur schafft Erinnerungsorte, die an das sinnlich Wahrgenommene komplexe Erinnerungsbilder heften. Die Natur ist ein Ort, an dem jede Stelle benannt ist; sie organisiert Erinnerung. Es ist nicht die Camera obscura, die in der Schlafkammer herrscht, sondern der natürliche Gedächtnisort, der Siebenkäs an das erinnert, was zu Hause nicht möglich ist: Gefühlsleben und Autorschaft. Der mechanischen Bewegung, die aus dem Natureindruck, dem Nebel, Tränen macht, steht die rhetorische Konstruktion der Gedächtnisorte in der Natur entgegen, die Sentimentalität vergegenständlicht. Hier umarmt nicht die „ewige Mutter“ Siebenkäs, sondern der Autor die Mutter, die er im Rahmen der Erinnerungsarbeit kontextualisiert. Die sprechende Natur, der der Autor eine Mutterstimme zuschreibt, ist zugleich auch Arbeitsraum des Autors auf der Figurenebene⁴³⁶.

Das Zuhause des Schriftstellers ist somit ein Haus, in dem die ewige Mutter auf den Dichter wartet und nicht eine fordernde Ehefrau die ehelichen Pflichten von Bett und Tisch einklagt. Dennoch bleibt auch im Fluchtraum „Natur“ eine Hausordnung bestehen, die sich jedoch nicht mehr auf den materiellen Grundlagen des Ehevertrages, die die Metonymien Bett und Tisch vertreten, sondern auf der Konstruktion kleinfamiliärer Intimität im Ideal der mütterlichen Stimme. Dort ist das Zuhause und zugleich der Ort des Dichters.

Nachdem die ehelichen Räume und Fluchträume analysiert sind, bleibt nun noch der „Sarg“, der die Ehe Lenette/Siebenkäs auflöst. Aber auch hier greift die Romankonstruktion der ehelichen Chronologie vor. Der „Sarg“ ist zentraler Bestandteil der in der ersten Auflage der *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* der eigentlichen Ehegeschichte, dem „Dornenstück“, vorangestellten Blumenstücke.

Sarg und Blumenstück

Im 1. Blumenstück geht aus einer Todesvision die völlige Kontingenz des Seins hervor. Christus berichtet von der Abwesenheit Gottes: „Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren [schwarzen(Pauler, 54)]

⁴³⁶ Kittlers Konstruktion von Autorschaft und Mutterstimme wird hier in der Fiktion konstruiert. Kittler wird zum aufmerksamen Leser Jean Pauls, den er leider weniger aufmerksam gelesen hat. Die Kombinatorik, aus der Autorschaft in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* entsteht, verdankt sich allerdings nachweislich einem Autor, der eine väterliche Alphabetisierung „erlitten“ hat und dessen Zettelkästen jenseits symbolischer Sinnschwere Zeugnis davon ablegen.

bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. - Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!“ (H., 273; Pauler, 54) Der Blick nach oben verbindet das Auge⁴³⁷ mit dem Göttlichen, das hier als nicht-vorhandenes Auge keine symbolische Perspektive für das Sein vor und nach dem Tod bietet:

Ach, ihr übergelücklichen Erdenbewohner, ihr glaubt Ihn noch. Vielleicht gehet jetzt euere Sonne unter, und ihr fallet unter Blüten, Glanz und Tränen auf die Knie und hebt die seligen Hände empor und rufet unter tausend Freudentränen zum aufgeschlossenen Himmel hinauf: ‘Auch mich kennst du, Unendlicher, [...] Wenn der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegenszuschlummern: so erwacht er im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht - [...] (H., 275).

Das Göttliche wird in der hoffnungslosen Todesvision zum imaginierten Göttlichen, hinter dem der Tod steht. Einzige Antwort auf den Sarg als abgeschlossenen chaotischen Todesraum, aus dem es kein Entkommen gibt, bietet das Erwachen:

-und ein unermeßlich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern als ich erwachte. Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte - [...] Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre[die, Pauler, 55] kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken. (H., 275)

Die Seele erwacht aus der sinnlosen Traumwelt im Namen des Vaters/Gottes, der die alte Symbolordnung der vom göttlichen Licht beschienenen Erde und des Mondes wiederherstellt. In diesem Licht entfaltet sich sowohl die fruchttragende „Kornähre“ als auch die ambivalente Alternative der „frohen, vergänglichen Welt“. Mittler ist auch hier, wie bei Leibgeber und Natalie, der Mond. Die Figur des Glaubens im wachen Zustand setzt an die Stelle des Traums eine Gotteswelt, die zeichenhaft das Unendliche vermittelt und vor allem das menschliche Ich menschlich anblickt. Allerdings wird hier nur die Erleichterung nach der Todesvision beschrieben, den Glauben noch zu haben. Bestätigung findet diese Welt Gottvaters erst im 2. Blumenstück in der sentimental Verklärung des Gottessohns und Gottesmutter Maria⁴³⁸. Hier vereinigen sich göttliche Liebe und Mutterliebe:

⁴³⁷ Zum Kastrationskomplex im „Blumenstück“ vgl. ausführlich: Carl Pietzker, Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls *Rede des toten Christus*, Würzburg, 1983.

⁴³⁸ Ob die Beatles für ihren Song „Let it be“ auf diese Vorlage „intertextuell“ zurückgegriffen haben, wage ich zu bezweifeln. Daß allerdings „Mother Mary“ noch 180 Jahre später „words of wisdom“ spricht, liegt wohl in der Natur der Mutter.

Maria wurde von der schönen Entzückung aufgeweckt, und sie fiel sanft erbebend um ihren eignen Sohn und sagte weinend: 'Ach, nur eine Mutter kann lieben, nur eine Mutter'- und die Erde sank mit der Mutter, die am Herzen des Kindes blieb, wieder in den irdischen Äther [wieder aufs Todtenmeer(Pauler, 59)] hinab...(H., 280; Pauler, 59).

Entzücken und irdische Wahrheit gehen von der Mutter auf Erden aus, der das 2. Blumenstück gewidmet wird:

Und auch mich erweckte die Entzückung; aber nichts war verschwunden als das Gewitter: denn die Mutter, die im Traum das kindliche Herz an ihres gedrückt, lag noch auf der Erde in der schönen Umarmung- und sie lieset diesen Traum und verzeiht vielleicht dem Träumer- der Wahrheit.(H., 280)

Genauso wie das 1. Blumenstück ohne die Erlösung im irdischen Bild der Mutter im 2. Blumenstück nicht zu denken⁴³⁹ ist, ist auch die Erlösung Siebenkäs' im Dornenstück nicht ohne die eheliche Todesvision zu denken. Bei Siebenkäs' Scheintod bleibt jedoch nicht die Augenhöhle leer, sondern der Sarg und der persönliche Tod des Helden sowie seine Erlösung sind nur über den Tod einer anderen Person, Lenette, und symbolisch in Leibgebers Abschied möglich.

Die Verlängerung der Reihe des fruchtlosen Ehebettes über Armut, Gefühllosigkeit der Ehefrau zum hypochondrischen Leiden endet in der Todesvision:

Knirschend ging er ans Fenster und sah ohne Augen auf die Gasse. Ein Dorfleichenbegängnis marschierte mit Stöcken unten vorbei. Die Leichenbahre war eine Achsel, und auf ihr wankte ein schiefer Kindersarg. [...] Als Firmian dies kalte überhüllte Kind vorübergehen sah [...] so hörte er gleichsam den Todesfluß überdeckt unter seinen Füßen murmeln, [...] (H., 310-311).

Siebenkäs nimmt hier die Position des blicklosen Gottes ein. Der Tod ist da, wo kein Sinn ist, aber auch gleichzeitig an einem anderen Ort als die Position des Helden. Der gespielte Tod, der das „bis daß der Tod euch scheidet“ zunächst im Spiel parodistisch erfüllt, wiederholt die Figur des leeren Sarges: den „blinden Passagier“ beherbergt ein „Quasi-Sarg“ (H., 523). Dem Blick ohne „Augen“ auf den Kindersarg geht die Infragestellung des Namens durch Lenette voraus (H., 310). Auch bei der Grablegung herrscht keine eindeutige Namenszuweisung: „[...] und auf der glatten Seite glänzte die eingehauene Grabschrift: 'Stan. Firmian Siebenkäs ging 1786 den 24. August...' Dieser Name war sonst Heinrichs seiner gewesen, und sein jetziger 'Leibgeber' stand unten auf der Kehrseite des

⁴³⁹ Das Sterben und der Verlust von sinnhafter Welt in Hypochondrie, Todesvision und winterlicher Natur korrespondieren mit den Bildern, die das Chaos im „1. Blumenstück“ zeichnet. Im Schlußtableau erscheint dann Natalie, wenn auch ironisch gebrochen, im Zeichen des Mondes als Mutter Gottes, um ihren Mann als irdischen Sohn „Christus“ in die Arme zu nehmen. Der Roman verfolgt eine strukturelle Organisation, die sich schon in den Blumenstücken abzeichnet. Lenettes Liebe ist nicht die einer Mutter und schon gar nicht die der betrauten, abwesenden Mutter.

Monuments.“(H., 523) Dort, wo sich jedoch der Name der Eheordnung entzieht, erhebt sich der irdische Übervater Friedrich der Große:

Noch dazu kam jetzt der Schulrat gelaufen, [...] und teilte im stotternden Schmerze die eben im Marktflecken eingelaufene Neuigkeit mit, daß der alte König in Preußen den 17ten dieses verstorben sei.- Die erste Bewegung, die Leibgeber machte, war, daß er auf zur Morgensonne sah, als werfe aus ihr Friedrichs [sein(Pauler, 451)] Auge Morgenfeuer über die Erde. - -(H., 523; Pauler 451)

Im Gegensatz zum „blinden Passagier“ ohne Namen wird über Leibgebers Blick der aufgeklärte Blick des Monarchen an die Stelle des göttlichen, vollen Blicks gesetzt. Dem anarchischen Spiel des Scheintodes entwächst eine aufgeklärte Ordnung, unter der auch der „blinde Passagier“ eine irdische Auferstehung erleben kann, ohne selbst väterliche Autorschaft verantworten zu müssen. Der Scheintod führt zum Beamtentum beim Grafen von Vaduz im eigenen Namen. Leibgeber verschwindet. Der Sarg, der eigentlich leer ist, wandelt sich so zum Kokon, aus dem sich Siebenkäs als Kind/Sohn eines nur noch symbolisch vorhandenen Vaters erhebt: „[...] es war eine neue Erde, er ein neuer Mensch, der durch die Eierschale des Sarges mit reifen Flügeln durchgebrochen war“(H., 526). Die Hülle als sinnloses Chaos des Todes wird in der Ordnung der Geburt zerbrochen. Der Sarg trägt Früchte. Die Erfahrung des Scheintodes, die Ambivalenz von Leben und Tod, offenbart sich auch in der Ambivalenz des leeren Sarges. Siebenkäs, das männliche Opfer der Eheordnung, wird nur zum Schein der „mythologischen“ Verstricktheit der Ehe geopfert. Den leeren Sarg füllt später die Ehefrau Lenette und Siebenkäs findet an der Brust Natalies als Wiedergeborener ein imaginäres Mutterbild, das er erinnern kann.

Die im öffentlichen, sakralen und privaten Raum karnevalistisch zersetzte Eheordnung wird durch den leeren Sarg, der die Sinnlosigkeit des Todes benennt, aber auch zugleich im Scheintod verlacht, ergänzt. Im Gegensatz zum „bis daß der Tod euch scheidet“ verspricht der inszenierte Scheintod auch im Sinne des Todes des Scheins eine Wiederauferstehung als Sohn und Dichter. Natur als das neue Haus für das kleinfamiliäre intime Drama und der leere Sarg sind komplementäre Erscheinungen einer „verkehrten Welt“ der Ehe.

Genauso wie die Ehe als bürgerliche rechtliche und religiöse Form Siebenkäs' Ehe nicht sanktioniert, kann der reale Tod nur die bürgerliche Ehe Stiefel/Lenette scheiden. Der Scheintod hingegen hebt die Ordnung des Todes auf und führt aus dem Schein zur Wiedergeburt. Allerdings geschieht dies nur aus der Sicht des Staatsdieners, der auf ein Mutterbild am Sarg der toten Ehefrau trifft. Ordnung, sinnloser Tod, Verlachen im Rahmen der neuen Ordnung sind parallele Erscheinungen, worin die eine Frau stirbt und die andere in

den Himmel gehoben wird. Dem materiell bedrohlichen Haus entkommt der Held nur, um sich an seiner Stelle sein Zuhause in der „natürlichen“ Ordnung der Mutter/Sohnbeziehung einzurichten. Ob aus dem nun geborgenen Staatsdiener ein Dichter am Busen der Natur wird, bleibt offen, zumal mit Siebenkäs' Scheintod unter der Regie Leibgebers die Symbolik sozialer Verhältnisse der Ehe auf höchst poetische Weise umgeschrieben werden. Es ist zweifelhaft, ob es einem fiktiven Staatsdiener vergönnt ist, solche poetische Höchstleistungen, die die Ordnung von „Bett und Tisch“ und die des Todes im Text aufheben und für die ein erzählendes Autor-Ich mit Jean Paul zeichnet, nachzuahmen.

Während so in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* aus dem inszenierten Scheintod, der den Tod verlacht, eine neue Eheordnung hervorgeht, vergeht in den *Wahlverwandtschaften* den Figuren beim Anblick ernster Grabbilder das Lachen. Die eheliche Welt, die als hermetischer Raum konzipiert ist, entpuppt sich jenseits jeglicher äußerer öffentlicher wie privater Sanktionierung, die demzufolge auch nicht wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* zersetzt werden kann, als Scheingebilde vergangener Liebe. Inwiefern allerdings auch hier die verschiedenen Phantasien der Ehepartner ihre Grundlage oder ihren Ausdruck in den ehelichen gemeinsamen Räumen und in einer kirchlichen bzw. sakralen Ordnung finden, soll nun untersucht werden.

4.2 Das Schloß

In den *Wahlverwandtschaften* trifft die dargestellte Umwelt auf den vermeintlichen Gestaltungswillen der Helden. Sie ist ein starres, relationales Gebilde aus Schloß-Dorf-Mooshütte und Lustschloß-Park-Mühle. Es spielt sich kein „Drama“ des Interieurs ab wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Nur der Gegensatz zwischen enger, überschaubarer „kleine[r] Welt“ (HA, 293) mit dem Schloß als Zentrum des Panoramas und der „neuen“ (HA, 295), schloßabgewandten Welt, die von Ottilie bestimmt wird, ist augenfällig. Zudem steht der Bereich der kirchlichen bzw. sakralen Räume allein in Verbindung mit dem Tod.

Ich werde zunächst wie bei den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die eheliche Welt von Schloß und Park sowie die Wege in dieser Landschaft untersuchen, um die Frage nach einer die Ehe konstituierenden gemeinsamen Ordnung zu stellen. Darauf wende ich mich dem Verhältnis der Kirchenräume und ihrer Beziehung zum „bis daß der Tod euch scheidet“ zu.

Ehestand und Schloßlandschaft

Die eheliche Welt in den *Wahlverwandtschaften* ist ein hermetisch abgeschlossener Raum. Verstärkt wird dieser Eindruck einer abgeschlossenen, die Figuren bestimmenden Welt durch die einzige Außenperspektive: Eduards zum locus amoenus ausgestalteter, außerehelicher Aufenthaltsort, das Vorwerk, wohin er sich aus Liebeskummer am Ende des ersten Teils zurückzieht. Diese Perspektive des Außerhalbseins ist jedoch Ausdruck höchster Involviertheit. Weit entfernt Fluchtort zu sein, bestimmt das „Vorwerk“⁴⁴⁰ das Hauptgut. Es hat jedoch keine feudalarwirtschaftliche Grundlage, sondern eine bürgerliche und moralische, die den eigentlichen Feudalbesitz in die tugendhafte Trutzburg⁴⁴¹ verwandelt. Eduards schriftliche Drohung verwandelt seinen Besitz in den imaginären, schützenden Besitz der Gattin: „Außer dem Besitz deines Schlosses, deines Parks, fremden Menschen anvertraut, gehört sie mir, und ich werde mich ihrer bemächtigen.“ (HA, 344) Aus der Sicht des Feudalherren, der seinen Besitz überschreibt, geht eine moralische Kontrollfunktion des von Charlotte verwalteten Besitzes hervor, die letztlich in der angeordneten Ordnung den Herren außerhalb des Hauses vor seinen Übergriffen im eigenen Haus schützt. Es ist daher völlig zutreffend und unbestrittener Topos der Forschung, von der Romanwelt, die eine andere Welt mit neuer Aussicht einschließt, als mythischem und moralischem Bannkreis⁴⁴² zu sprechen. Das Interieur dieses „tugendhaften“ Bannkreises bilden in erster Linie die Gebäude und die Parklandschaft und ihre Beziehung zu den Figuren.

Die kleine Welt: Die Mooshütte und der Tisch

Das erste Gebäude, das im Roman erwähnt wird, ist die Mooshütte:

‘Hast du meine Frau nicht gesehen?’ fragte Eduard, indem er sich weiterzugehen anschickte. ‘Drüben in den neuen Anlagen,’ versetzte der Gärtner. ‘Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber, gebaut hat. [...] Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche,

⁴⁴⁰ „Vom Hauptgut abgetrennter, wirtschaftlich mehr oder weniger selbständiger Wirtschaftshof“ (Haber Kern/Wallach, *Hilfswörterbuch...*, Lemma: Vorwerk, S.654).

⁴⁴¹ Schon in Richardsons *Clarissa* wartet der begierige Edelmann vor der Pforte, die den väterlichen Besitz abgrenzt, auf die begehrte Clarissa. Indem Clarissa hinaustritt, verläßt sie den häuslichen Schutzraum des väterlichen Besitzes und übereignet sich dem Verführer. Der Text wiederholt mit Eduard in der Doppelrolle von Vater und Verführer diese literarische Konstellation.

⁴⁴² Cassirer definiert den mythischen Raum folgendermaßen: „Im Gegensatz zu diesem Funktionsraum der reinen Mathematik [Geometrie, Anmerkung von mir] erweist sich der Raum des Mythos durchaus als Strukturraum. Hier entsteht, hier ‘wird’ das Ganze nicht aus den Elementen, indem es aus ihnen genetisch, nach einer bestimmten Regel, erwächst, sondern es besteht ein rein statisches Verhältnis des Inneseins und Inne/wohnens“ (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Darmstadt, 1953, Bd. 2, S.110).

über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten.’(HA, 242)

Die Mooshütte steht mit Charlotte in Beziehung und ist mit dem Schloß doppelt verbunden. Einerseits in den Worten des Gärtners räumlich „dem Schlosse gegenüber“, andererseits im „Anblick“ des beschriebenen Landschaftstableaus, das die Mooshütte bietet. Im hierarchisierenden Ausblick von der Mooshütte wird aus dem Gegenüber der höchste Punkt im Tableau, von dem im Sinne der Feudalordnung Dorf und Kirche abhängen⁴⁴³. Nur die Gärten als Gegenüber sind ihm gleichgestellt, aber gleichzeitig auch getrennt, indem sie extra erwähnt werden. Die Mooshütte gehört zu einer feudalen Ordnung, die über den Besitz einen Überblick verschafft, Charlotte zugeordnet ist und den Garten beordnet, ohne jedoch Einblicke in den Park zu gewähren. Der Anblick wird Eduard von Charlotte wenig später stilgerecht in der Rahmenschau zubereitet:

An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte. Er freute sich daran in Hoffnung, daß der Frühling bald alles noch reichlicher beleben würde. ‘Nur eines habe ich zu erinnern,’ setzte er hinzu, ‘die Hütte scheint mir etwas zu eng.’(HA, 243)

Ohne also zu erfahren, wie und wo Eduard in der Hütte sitzt, setzt er etwas hinzu. Die Hütte ist zu eng. Er greift damit die Beordnung des Gartens auf, in dem er zuvor gearbeitet hat und von dessen lebenden Bildern er sich eine Belebung des Anblicks verspricht. Die Beordnung von Schloß und Garten verschiebt die Perspektive und läßt bei Eduard den Eindruck der Enge entstehen.

Die Mooshütte wird konstant durch Charlottes Gegenwart bestimmt. Nach der Distanzierung von den Männern, die ihre Anlagen kritisieren, läßt sie zunächst nur Ottilie zu (HA, 287), um dann alle vier zu vereinen (HA, 293). Schließlich wird die Mooshütte Zufluchtsort für Charlotte, an dem sie um den Hauptmann weint(HA, 314). Mit dem Verschwinden von Charlottes Liebschaft und ihrer rationalen Entsagung sowie dem Aufstieg von Ottilies Leidenschaft verschwindet auch die Mooshütte aus der Handlung und wird gemäß der zunehmenden Bedeutung Ottilies durch den Sakralraum „Kapelle“ ersetzt. In Relation zum „Heiligen“ der Kapelle macht der Tisch, der als einziger Einrichtungsgegenstand der Hütte erwähnt wird, eine Wandlung zum Altar durch. Nur in diesem Zusammenhang wird die Mooshütte im zweiten Teil erwähnt: „Von einem eigenen Gefühl belebt, steigt sie zur Mooshütte mit Ottilien und dem Kinde; und indem sie dieses auf den kleinen Tisch als auf

⁴⁴³ Vgl. zu den ökonomischen Voraussetzungen des Romans: Veget, Ein reicher Baron....,

einen häuslichen Altar niederlegt und noch zwei Plätze leer sieht, gedenkt sie der vorigen Zeit und eine neue Hoffnung für sie und Ottilien dringt hervor.“(HA, 427)

Nicht die Mooshütte wandelt sich, sondern die Funktion des Tisches, der dem Sakralraum entnommen scheint. Die Mooshütte ist damit nicht allein der Ort Charlottes und ihrer Anordnung der Gäste, sondern auch durch die Funktion des Tisches zeichenhaft bestimmt. Der Tisch in der Mooshütte wird bei Eduards erstem Eindruck im 1. Kapitel nicht erwähnt. Eduard „erinner[t]“ jedoch im Gegensatz zum Ungenügen an der Außenperspektive die Enge der Hütte, ohne diese Enge räumlich näher zu bestimmen: „die Hütte scheint mir etwas zu eng“(HA, 243). Die Verlagerung der Außenperspektive zur Innenperspektive, die aus Sicht Eduards beengt ist, erhält mit dem Tisch als unerwähntem Detail des Raumes eine Metonymie, die den auf den Körper der Frau zielenden Begriff der Enge auf den Tisch verlagert.

Erst im 3. Kapitel wird der Tisch mit dem bestimmten Artikel eingeführt, der auf etwas schon Bekanntes verweist: „Beide Freunde reichten sich die Hände über den kleinen Tisch.“(HA, 258) Der Text gestaltet mit dem im nachhinein als bekannt vorausgesetzten Tisch den nicht bewußt wahrgenommenen Tisch als Teil eines Wahrnehmungskonzepts, das Eduard das Gefühl der Enge vermittelt. Wenn Eduard Enge kritisch „erinnert“, wird der Tisch Erinnerungsbild, das unausgesprochen die Ehepartner damals als trennendes Zeichen organisierte und bestimmte: „Nun saßen sie also zu dreien um dasselbe Tischchen, wo Charlotte so eifrig gegen die Ankunft des Gastes gesprochen hatte“(HA, 259). Das Tischbild ist in der Erinnerung, die „dasselbe“ hervorruft und im Diminutiv gemäß der vorgeblichen Bedeutungslosigkeit den „kleinen Tisch“ zum „Tischchen“ schrumpfen läßt, vor den Worten vorhanden. Wenn nun der Tisch in der Erinnerung als Trennender auftritt, so ist dies die Wiederkehr des verdrängten ersten Tisches, der für die Enge steht und vor allem unauslöschlich als Eindruck Eduards die Mooshütte besetzt. Wo die unbestimmte Wahrnehmung der Enge nur auf Charlottes Körper zielen konnte, steht im nachhinein als Verdinglichung der Tisch. Was offensichtlich den Hauptmann und Eduard trennt, wenn sie sich „über“ den kleinen Tisch die Hand reichen, trennte vermeintlich „damals“ Eduard und Charlotte, um dann zwischen Charlotte und Ottilie als Altar zu stehen.

Als Trennendes bleibt sich das Interieur der Mooshütte gleich, nur die Projektionen, die darauf geworfen werden, ändern sich. Nicht Charlotte bestimmt die Ordnung in der Mooshütte, sondern der Tisch und seine imaginären Konfigurationen. Der Tisch steht immer zwischen den Figuren. Seine symbolische Funktion, die später aus dem vermeintlichen Altar für das Kind, das ambivalente Gegenstück, den Opferaltar, macht, der das zwischen

den Liebenden liegende Lebende verschwinden läßt, verdankt sich der Erinnerung eines vermeintlich bestimmten Dinges, das zuvor unbewußt und unerwähnt die Wahrnehmung des Raumes bestimmt. Im Gegensatz zum Dinglichen des Tisches im Sprachzeichen, erhält er durch das Vergessen der ersten Bedeutung, die die Enge verkörpert und das Phantasma entstehen läßt, die ambivalente Bedeutung eines Dingsymbols im Raum, das in der Metapher des Altars die Gemeinde um das Trennende versammelt. Was im verschwiegenen Tischbild auf den Körper der Frau zielt, liegt auf dem Tisch als Altar und bedeutet die Ambivalenz von Opfer und Verehrung. Es ist keineswegs der bewußt wahrgenommene leere Eß- und Schreibtisch, sondern das Geheimnis des unerwähnten ersten Tisches. Als Metonymie steht der Tisch für den Körper der Frau und kehrt in der Metapher des Altars wieder. Das Trennende wird darin in der semiotischen Ambivalenz aufgehoben und „symbolisch“ verklärt. Der Tisch ist nicht Ausdruck materieller Bedrängung, sondern ideeller Verdrängung, die anstelle des zu erinnernden Trennenden metaphorische Ambivalenz im Text produziert. Es spricht nicht das Interieur, sondern das verschwiegene Interieur.

Der Rahmenschau als durch Charlotte organisiertes Außen korrespondiert die Enge, die das Interieur verschweigt und damit aus Sicht Eduards auf Charlottes Körper zielt. Anstelle der Ausrichtung des Blickes der Ehefrau auf den Besitz wird für Eduard das Phantasma des Engels Otilie, das nichts zu eng macht, treten.

Dem Tisch, von dem in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die Ehepartner in der konträren Konfiguration von Arbeits- und Eßtisch getrennt werden, steht in der Mooshütte die im nachhinein bestimmte Leerstelle „Tisch“ gegenüber. Sie behält ihre Position und trennt im Gegensatz zu den getrennten Tischen das Ehepaar. An die Stelle der Trennung vom Tisch tritt das Gesetz des Tisches in der Ehe und damit auch die Ambivalenz von Besitzordnung und Enge sowie Kinderheiligtum und Opfer am metaphorischen Tisch des Altars, der reale und ideelle Mutter trennt. Die Trennung der Ehe im Sinne der Trennung vom gemeinsamen Tisch, die sich in Jean Pauls Konzept der zwei oppositionellen Tische realisiert, steht ein metaphorisch verdichtetes zunächst unerwähntes Tischkonzept gegenüber, das das, was es trennt, versammelt und bestimmt.

Das Schloß und das Bett

Das Schloß steht in Beziehung zur Mooshütte und zum Dorf. Sein Interieur ist äußerst sparsam beschrieben, aber einen Tisch gibt es auch hier. Im Gegensatz zur Mooshütte jedoch betont er zusammen mit dem Klavier die Gemeinsamkeit des Essens, Musizierens

und der Konversation (HA, 255; HA, 257); mit Sofa und Sessel (HA, 297; HA, 316). Um den Tisch werden die Personen angeordnet: „Gewöhnlich saßen sie abends um einen kleinen Tisch auf hergebrachten Plätzen: Charlotte auf dem Sofa, Ottilie auf einem Sessel gegen ihr über, und die Männer nahmen die beiden andern Seiten ein.“ (HA, 296)

Zwangsläufig verschwindet er aus der idyllischen Konstruktion komplementärer Zuneigung mit der Zersprengung und Entsagung am Ende des ersten Teils: „Ottilie trat ans Fenster, als sie jemanden wegreiten hörte, und sah Eduarden noch im Rücken. Es kam ihr wunderbar vor, daß er das Haus verließ, [...] Doppelt betroffen war sie daher, bei ihrer Zurückkunft den Tisch nur mit zwei Gedecken besetzt zu finden.“ (HA, 345) An die Stelle des Tisches tritt der Saal mit Tisch (HA, 323) als Raum der Unterhaltung.

Das Schloß ist hauptsächlich funktional gegliedert: Wohnen zunächst Charlotte und Eduard in eigenen Gemächern⁴⁴⁴, so bedingt Ottilies Ankunft die geschlechtsspezifische Trennung in rechten Männerflügel und linken Frauenflügel. Ottilies Zimmer, das sich im Halbgoschoß befindet und, wie sich später herausstellt, zuvor Eduard gehörte, „nur wollte sie noch die Zimmer, die Ottilie im Schloß bewohnt hatte, **wieder** für Eduarden einrichten, gerade so wie sie vor der Ankunft des Hauptmanns gewesen.“ (HA, 470; Hervorhebung von mir), zentriert sich als ausgeräumtes Zimmer um den Koffer, den Eduard Ottilie als Geschenk gemacht hat (HA, 475; HA, 480; HA, 483). Bezeichnend ist jedoch, daß Charlotte die Zimmer so einrichten will, „gerade so wie sie vor der Ankunft des Hauptmanns gewesen“. Die Ankunft des Hauptmanns ändert aber zunächst nur die eigenen Gemächer auf dem rechten Flügel (HA, 260): „Sie errichteten auf dem Flügel des Hauptmanns eine Repositur für das Gegenwärtige, ein Archiv für das Vergangene[...]“ (HA, 267), wobei Eduards und Charlottes Zusammenleben auf dem linken Flügel nicht beeinträchtigt wird. Die Ankunft des Hauptmanns ändert weder die ohne Geheimgang mögliche Beziehung des Ehepaars noch verändert sie Eduards Wohnung: „Gerade so wie vor der Ankunft des Hauptmanns“ läßt also einen Zustand zu, der das „vor der Ankunft des Hauptmanns“ in der Wiederholung des Gleichen nach der Ankunft konterkariert und ein Figurenbewußtsein Charlottes mitteilt, -es nähert sich der erlebten Rede- das Ottilie beseitigt und den Hauptmann zurückwünscht, indem es den vorherigen Zustand wiederherstellt und den eigentlichen Wunsch verdrängt. Ebenso wie sich die Position des Tisches trotz der Enge nicht verändert, heißt „vor der Ankunft“ für die Zimmer der Eheleute das Gleiche wie „nach der Ankunft“, mit dem Unterschied, daß der Hauptmann vielleicht über einen Geheimgang zu Charlotte verfügt.

Diese verdrängte Wiederholung der Räumlichkeit und Raumerfahrung, die allein die Figuren umpositioniert und sich im vermeintlich vergangenen, im erinnerten Raumbild den eigentlichen Wunsch erfüllt, findet sich auch in Bezug auf Charlottes Schlaf- und Vorzimmer. Während Charlotte vor dem Besuch Eduards im „Nebenzimmer“ (HA, 319) auf dem „Sofa“ wegen des Abschieds des Hauptmanns weint, setzt sie sich im Schlafzimmer „in einen Sessel [...], um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen.“ (HA, 320) Der Ort, an dem das Kind gezeugt wird, bleibt trotz „Lampendämmerung“ (HA, 321) im Dunkeln. Dennoch ist das Schlafzimmer mit dem Ehebett Teil symbolischer Ordnung, die Charlotte zu Eduards Frau macht.

Charlotte flüchtet zwar „bald in ihr Schlafzimmer [...], um sich der Erinnerung dessen zu überlassen, was diesen Abend zwischen ihr und dem Hauptmann vorgegangen war“ (HA, 324) und greift damit die ehebettlose Konfiguration des imaginären Geschlechtsakts in den Armen Eduards mit dem Hauptmann auf. Sie versagt aber dem Liebhaber Hauptmann, was sie dem Liebhaber Ehemann zugesteht, indem sie sich „in ihrem Schlafzimmer, wo sie sich als Gattin Eduards empfinden und betrachten mußte“ (HA, 326), die Ordnung der Ehe über die Erlebnisse im nicht dargestellten Ehebett stellt. Ebenso wie der erste Tisch in der Mooshütte erhält ein abwesendes Möbelstück Denkbildcharakter für die Ordnung, der sich die Frau zu unterwerfen hat. Der Schlaf produziert nicht wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* im Ehebett Träume, sondern bei Charlotte herrscht das Ehebett als verdrängte und verinnerlichte Ordnung und beherrscht ihre Abweisung des Liebhabers wie ihre Scheu vor dem Erlaubten. Sie erfüllt ihre Rolle der spröden, pflichtbewußten Ehefrau in der Enge des Ehebettes:

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. (HA, 321)

Wie Eduard der Bannkreis des Schlosses vor dem Begehrten schützt, indem Charlotte zur Herrin in seinem Haus wird, schützt Charlotte im nachhinein das nicht erwähnte, enge Ehebett vor dem Zustand im Schloß, der vor wie nach der Ankunft des Hauptmanns der gleiche ist. Nur hier gerät die Scheu der Braut, die sie innig trägt, in der Erinnerung zur austragenden Mutterschaft, deren Sinn das Ehebett trägt.

Die neue Welt: Das Lustschloß

⁴⁴⁴ Als Mischform verwirklicht sich das Zusammenleben des Ehepaars. Weder das bürgerliche gemeinsame Schlafzimmer noch die repräsentative Trennung in separate Herrschaftsräume und Schloßflügel ist durchgeführt.

Mit Ottilies häuslichen Tätigkeiten wird das Schloß zum Haus für Eduard:

Ottile war indessen schon völlig Herrin des Haushaltes, [...] Auch war ihre ganze Sinnesweise dem Hause und dem Häuslichen mehr als der Welt, mehr als dem Leben im Freien zugewendet. Eduard bemerkte bald, daß sie eigentlich nur aus Gefälligkeit mitging, [...] Sehr bald wußte er daher die gemeinschaftlichen Wanderungen so einzurichten, daß man vor Sonnenuntergang wieder zu Hause war, [...](HA, 296).

Dies ändert sich jedoch im Anschluß an das zwölfte Kapitel des ersten Teils, nachdem Eduard in der Abschrift Ottilies ihre Liebe gelesen hat:

Das Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu werden, treibt ihn ins Unendliche. Wie verändert ist ihm die Ansicht von allen Zimmern, von allen Umgebungen! Er findet sich in seinem eigenen Hause nicht mehr. Ottiliens Gegenwart verschlingt ihm alles; er ist ganz in ihr versunken, keine andre Betrachtung steigt vor ihm auf, kein Gewissen spricht ihm zu; alles, was in seiner Natur gebändigt war, bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien.(HA, 328)

Der Gegensatz zwischen „Wesen“ und „in seiner Natur gebändigt“ begründet den Verlust des eigenen Hauses als Ort der Geborgenheit. Im Gegensatz hierzu „treibt er, was er kann“(HA, 328), um den Bau des neuen Hauses voranzubringen. Paradoxaerweise strömt das ganze Wesen Eduards gegen die, die das Schloß als Haus bestimmt und darin die Häuslichkeit verkörpert. Erst Ottilie verschiebt das Schloß zum Haus für Eduard, um dann als Person das Wesen Eduards dem Haus zu entfremden.

Ersatz soll das „neue Haus“ bieten, das Ottilies Fingerzeig bestimmt(HA, 294). Auf diese Weise wird das als Lustgebäude(HA, 288) gegenüber dem Schloß geplante Haus Ort für das „Hauswesen“ Ottilie und zugleich wendet es sich vom Hauswesen des Schlosses ab, dem Charlotte als Haushälterin vorsteht. Nicht der wirtschaftliche Aspekt bestimmt für Eduard das Haus, sondern die Personifikation des Hauswesens, der Häuslichkeit in Ottilie. Somit strömt alles, „was in seiner Natur gebändigt war“, „sein ganzes Wesen“ zum „Hauswesen“ Ottilie, dem er einen Ort gibt. Eduards entgrenztes Naturwesen treibt den Bau eines Ortes für das „Hauswesen“ Ottilie voran und setzt, indem Eduard das eigene Haus verläßt, an die Stelle des Lustgebäudes das neue Haus. Die neue Welt entpuppt sich als Ort bürgerlicher Liebesökonomie, der Lustschlösser als Pendant zum Wirtschaftsverbund Schloß zu neuen Häusern idealer Hauswesen werden.

Zwischen den einzelnen getrennten Gebäuden verlaufen jedoch Wege. Inwiefern der Weg eine Verbindung der Eheleute oder eine Flucht in die Natur wie in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* eröffnet, wird nun untersucht.

Scheideweg und Schwelle

Den ersten Weg, den der Held Eduard im ersten Kapitel des ersten Teils betritt, ist der Weg zum Stieg. „Der Stieg die Felsen hinauf ist gar hübsch angelegt.“ (HA, 242) So beschreibt der Gärtner den Weg, den Eduard zurückzulegen hat, um zur Mooshütte Charlottes zu gelangen. Eduard steigt jedoch zuerst hinunter „dieser stieg nun die Terrassen hinunter“ und macht aus dem „Stieg“ ein Gefälle. Hierbei kommt die Umgebung, die Eduard wahrnimmt, ins Blickfeld: „Dieser [...], musterte im Vorbeigehen Gewächshäuser und Treibbeete, bis er ans Wasser, dann über einen Steg an den Ort kam, wo sich der Pfad nach den neuen Anlagen in zwei Arme teilte.“(ebd.) Von Anfang an geht es mit Eduard bergab, und sogleich wartet ein Scheideweg auf ihn, an dem er eine Entscheidung zu treffen hat. Wie Hans Schlaffer bemerkt, entscheidet er sich für den unheroischen⁴⁴⁵ linken Weg, der anstatt „über den Kirchhof ziemlich gerade nach der Felswand hinging, [...] links etwas weiter durch anmutiges Gebüsch sachte hinaufwand;“(HA, 243). Erst beim Abstieg wählt Eduard wieder den linken Weg über den Kirchhof, um schneller nach unten zu gelangen: „'Laß uns den nächsten Weg nehmen!', sagte er zu seiner Frau und schlug den Pfad über den Kirchhof ein, den er sonst zu vermeiden pflegte.“(HA, 254) Beim Weg hinauf entspricht die Wahl der Gewohnheit, hinab der Ungeduld und Überwindung. Beide Male wird Eduard geleitet und wählt nicht bewußt. Der Weg führt nicht aus der Umgebung hinaus, sondern verlangt eine Entscheidung, die gegenüber dem Motiv des Scheideweges jedoch nicht getroffen wird, sondern die der Held wie in der Umwandlung vom hinauf des „Stiegs“ zum hinab des „stieg ... hinunter“ als grammatisch/semantisches Textereignis erleidet.

Der Scheideweg ist eine konstante Wegmarke im Roman. Er kehrt beim Aufstieg des Grafen und Eduards zu den Damen wieder:

‘Die Sache ist übrigens leicht,’ versetzte Eduard, und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte. Am Ende desselben öffnete Eduard eine kleine Türe. Sie erstiegen eine Wendeltreppe; oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer Tapentüre rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduarden im dunklen Raum zurückließ. Eine andre Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. [...] Eduard hörte mit Entzücken, daß Ottilie noch schreibe. [...] Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg ins Halbgeschoß, wo sie wohnte. Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor; [...](HA, 319).

⁴⁴⁵ Hans Schlaffer, *Namen und Buchstaben...*, S.223 verweist auf das Motiv Herkules am Scheideweg, bei dem Herkules den rechten mühsamen Weg wählt.

Zunächst geht es auch hier hinunter zu einem Ruheplatz, der vor dem Scheideweg liegt. Den rechten Weg nimmt der Graf, der sinnlicher Lust und Vergnügen gewiß sein kann, während der „dunkle Raum“, der Ruheplatz, bei Eduard die Erinnerung an Ottilie erregt, zu der kein Weg führt. Mit Ottilie im Kopf wird Eduard ein weiteres Mal zu Charlotte geleitet. Körper und Seele gehen verschiedene Wege. Während beim ersten Scheideweg und nach der Ruhepause nur noch ein direkter Weg zu der Mooshütte führt, auf dem Charlotte durch unmäßige Stufenanordnung unbequem präsent ist, legitimiert hier die seelische Einbildungskraft das sinnliche, leidenschaftliche, in der Ehe erlaubte Verlangen. Beide Aufstiege führen Eduard nach einer Ruhepause zu Charlotte, während der seelische Höhepunkt nach unten in das Halbgeschoß verschoben wird. Eduard wählt nicht aus, sondern wird durch die Wege geleitet, die seine Gefühlslage und ihre Richtung sowie seine räumliche Situation paradoxal bestimmen. Auf dem Höhepunkt des ambivalenten Treppensteigens, das ihn zu Charlotte führt, gedenkt er der Tiefe des Zwischengeschosses. Wo es räumlich nach oben geht, steigt der Geist hinab. Produkt ist „eine sonderbare Verwechslung“, wobei offen bleibt, ob Charlotte mit Ottilie verwechselt wird oder Ottilie mit Charlotte. Auf jeden Fall möchte er einer von beiden nahe sein.

Später tritt der Scheideweg in der Umgebung von Ottilie auf. Sie vermeidet es im 11. Kapitel des zweiten Teils, einen Seitenweg zu gehen:

‘[...] Ich habe jenen Nebenweg niemals betreten, ohne daß mich ein ganz eigener Schauer überfallen hätte, den ich sonst nirgends empfinde und den ich mir nicht zu erklären weiß. Ich vermeide daher lieber, mich einer solchen Empfindung auszusetzen, um so mehr, als sich gleich darauf ein Kopfweh an der linken Seite einstellt, woran ich sonst auch manchmal leide.’(HA, 443)

Der Begleiter des Lords entdeckt daraufhin an dieser Stelle Steinkohle. Während Eduard den Kirchhof gewohnheitsmäßig meidet und durch die „Verwechslungen seiner Seele“ zur unmittelbaren Entscheidung an der Tür seiner Frau gezwungen wird, sind es unangenehme Körperzeichen, die Ottilie von Seiten- und Nebenwegen abhalten⁴⁴⁶. Eduards Abneigung hat psychische Ursachen, von denen er sich keine Rechenschaft ablegt. Ottilies Ablehnung und Entscheidung am Scheideweg beruht auf Körperzeichen, die sich als Geheimnis der Natur offenbaren. Wo Eduard auf dem Weg zum Stieg hinuntersteigt, steigt Steinkohle Ottilie geheimnisvoll entgegen und bestimmt im Schauer die Wahl des Weges. Auch bei Ottilie liegt die Entscheidung schon auf dem Weg.

⁴⁴⁶ Wo die Natur unwillkürlich im Schmerz Ottilies Körper besetzt, wird der weibliche Körper zugleich Stimme für die verborgene Natur, die der männliche Betrachter als Steinkohle identifiziert.

Wenn Eduard abschließend in seinem Brief im Gasthaus vom Scheideweg spricht „Hier, auf einer Art von Scheideweg, überlege nochmals: Kannst du mein sein, willst du mein sein?“ (HA, 472), dann treffen zwei Konfigurationen aufeinander, die bei beiden Figuren den Scheideweg bestimmen. Der Weg, den Eduard „wählt“, ist eine psychische Konfiguration, die ihn einerseits am Kirchhof vorbeiführt, andererseits zu seelischen Verwechslungen führt, die im sicheren Abstand zum eigentlich Begehrten führen oder das eigentlich Begehrte erst möglich machen. Otilie hingegen nimmt am Scheideweg auf materieller Grundlage ihren Körper durch ein unerklärliches Unwohlsein und der Kopfschmerzen wahr. Das Fluidum der Materie findet im Medium einen Körper, den wiederum Eduards Einbildungskraft negiert und der erst im nachhinein ehebrecherische Phantasien aus legitimem Liebespiel mit der Ehefrau produziert. Da so beide Figuren durch den Weg in ihrer Wahl bestimmt sind, wandelt sich zwangsläufig der Scheideweg in Eduards Worten zur Schwelle, die zwischen ihnen ist, und nimmt die Metaphorik des „Halbgeschosses“ auf, zu dem kein Gang führt: „Eduard im tiefsten Kummer warf sich auf Otiliens Schwelle, die er mit seinen Tränen benetzte. Jammervoller brachten kaum jemals in solcher Nähe Liebende eine Nacht zu.“ (HA, 474)

Zwangsläufig empfängt Charlotte ihren Mann und Otilie nur noch an der „Türschwelle“: „Sie eilte bis zur Türschwelle.“ (HA, 475) Die Schwellensituation⁴⁴⁷, die eine Entscheidung fordert, wird zur Grenze; der Scheideweg löst sich zwangsläufig in der Schwelle auf, die keiner zu überschreiten wagt. Das Unentschiedene ist dabei nicht im Scheideweg, der das Handeln nicht provoziert, zu finden, sondern in der Schwelle, die keine Vermischung von Wunsch und Leidenschaft zulässt. Der Weg führt die Figuren an keiner Stelle des Romans ins „Freie“ wie den Ehemann in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken*. Jenseits der Wahl und der Entscheidung bleibt allein die Schwelle und die Schwellenangst. Was sollte Eduard an der Schwelle Otilies auch anderes machen als weinen? In die Natur wie Siebenkäs kann er jedenfalls nicht gehen.

Kunst-Natur-Landschaft

Im Gegensatz zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* wird in den *Wahlverwandtschaften* die Natur für den Helden nicht auf der Darstellungsebene als sprechende „Mutter Natur“ konstruiert, sondern auf der Figurenebene als künstliche Landschaft bearbeitet. Der Blick von der Mooshütte organisiert eine Landschaft im Rahmen als Besitz des reichen Barons Otto. Der Name Otto fungiert dabei genauso wie der Namenstausch in den *Blu-*

men-, Frucht- und Dornenstücken als Garant einer besitzrechtlichen Ordnung, die den Helden bedrängt und beengt, und der er sich durch Namenstausch entzieht. Allerdings steht anstelle der Hausordnung unter dem Regiment Lenettes hier das gerahmte Landschafts- und Naturbild, in das Charlotte Eduard als Otto einschreibt. Natur, die rhetorisch zwischen dem Innen und Außen des Helden vermittelt, wird nicht als vertraute angeeignet, sondern ist ästhetischer Repräsentationsraum, der dem Hausherrn in der Kombination von Zentralperspektive und Rahmenschau dargebracht wird. Diese Rahmenschau organisiert sich „auf einen Blick“ (HA, 243).

Der zentrierten Rahmenschau folgt die wilde Parklandschaft: „Und so gelangte man denn über Felsen, durch Busch und Gesträuch zur letzten Höhe, die zwar keine Fläche, doch fortlaufende fruchtbare Rücken bildete. Dorf und Schloß hinterwärts waren nicht mehr zu sehen.“ (HA, 259) Der Ort auf der Anhöhe ersetzt den gerahmten Blick durch das „Mannigfaltige“: „Mannigfaltig wechselten im ganzen Halbkreise, den man übersah, Tiefen und Höhen, Büsche und Wälder, [...] Auch einzelne Baumgruppen hielten an mancher Stelle das Auge fest.“ (HA, 260) Dem einen, zentralen Blick, der im Rahmen alles über- sieht, dem mit den Worten des Gärtners „vortrefflichen Anblick“, steht das Mannigfaltige des Ausblicks im Halbkreis gegenüber, das Panorama mit subjektiven Fixpunkten, die nicht vom Blick festgehalten werden, sondern das Auge festhalten. Der Blick, der im An- blick in der Rahmenschau auf einen Blick festhält, wird zum angeschauten Blick, der fest- gehalten wird:

Auch einzelne Baumgruppen hielten an mancher Stelle das Auge fest. Besonders zeichnete zu den Füßen der schauenden Freunde sich eine Masse Pappeln und Platanen zunächst an dem Rande des mittleren Teiches vorteilhaft aus. [...] Eduard lenkte besonders auf diese die Aufmerksamkeit seines Freundes. ‘Diese habe ich,’ rief er aus, ‘in meiner Jugend selbst gepflanzt. Es waren junge Stämmchen, die ich rettete, als mein Vater, bei der Anlage zu einem neuen Teil des großen Schloßgar- tens, sie mitten im Sommer ausrodern ließ. [...]’ (HA, 260)

In dieser Landschaft, die den Blick festhält, blickt vergangene Kindheitsgeschichte Eduard an⁴⁴⁸. Der individuelle Erinnerungsort entsteht. Nicht die Konstruktion der Rahmenschau durch Charlotte bestimmt den Blick, sondern das Erinnerungsbild bestimmt den Ort, und der Ort bestimmt das Subjekt Eduard, das sich dem Willen seines Vaters widersetzt. Der subjektive Blick im Panorama ist auf die Vergangenheit gerichtet, während die Rahmen-

⁴⁴⁷ Vgl. dazu Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman...*, S.198.

⁴⁴⁸ „Goethe hält in den Wahlverwandtschaften den historischen Augenblick fest, in dem Natur zur Bildtapete des bürgerlichen Interieurs zu schrumpfen beginnt.“ (Norbert W. Bolz, *Ästhetisches Opfer*, in: Bolz, *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S.78) Die Landschaft als Tapete wird zum Erinnerungsort. Der These vom melancholischen Et in arcadia ego in den Kapitel über die Landschaftsbilder bei Buschendorf (ders., *Goethes mythische Denkform...*, S.66ff.) tritt eine „melancholische“ Kindheitsgeschichte gegenüber.

schau die Gegenwart des Besitzes organisiert. Der eheliche Naturraum in den *Wahlverwandtschaften* ist ungleichzeitig.

Der Verbindung von Charlotte-Besitz-Rahmenschau steht die enge Innenperspektive Eduards gegenüber, die letztendlich nicht Natur anordnet, sondern im Zeichen der Vergangenheit durch Erinnerungsorte emblematisch besetzt. Zeit schrumpft unter dem festgehaltenen Blick zu einer ästhetischen Wahrnehmungskategorie und wird Teil der Perspektive des Beobachters. Der gemeinsame Raum repräsentiert verschiedene Zeitbezüge und zersetzt die Einheit von Ort und Zeit, die im gemeinsamen Liebesmythos in der Landschaft arkadisches Glück finden ließe.

Während das Interieur von Mooshütte und Schlafzimmer eine getrennte Beziehung beschreibt und die Figuren im Verborgenen bestimmt, ist die dargestellte Landschaft in der Ungleichzeitigkeit ein eheliches Wahrnehmungsproblem. Wo die Gleichzeitigkeit von Ort und Zeit im Ehebett hinter phantasievoller Konstruktion verschwindet, gibt es im ungleichzeitigen Blick auf die Landschaft keine gemeinsamen Orte. Sie brauchen daher auch nicht verschwiegen zu werden. Konsequenterweise überführt erst die Landschaftskarte die Landschaft in den Besitz Eduards: „Schnell war auch alles laviert und illuminiert, und Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste aus dem Papier wie eine neue Schöpfung hervorgewachsen. Er glaubte sie jetzt erst kennenzulernen, sie schienen ihm jetzt erst recht zu gehören.“ (HA, 261) Erst der geordnete Blick auf die abstrakte Landschaftskarte läßt bei Eduard den Schein des Besitzes entstehen. Die Rahmenschau, die das Gegenwärtige mit dem Schloß im Zentrum zusammenfaßt, weicht der abstrakten bildlichen Repräsentation, die alles faßt und im Imaginären den Besitz erscheinen läßt. An diesem Punkt kann jenseits der Landschaft als einem möglichen gemeinsamen ehelichen Raum die imaginäre Anlagenplanung beginnen, die Landschaft wie im See katastrophal organisiert.

Wo sich Charlotte in der ästhetischen Repräsentation des Gegenwärtigen sich der Rahmenschau bedient und den Namen Otto mit dem Besitz verbindet, sucht Otto in den Erinnerungsorten Eduard und seine Kindheit. Der Landschaftsraum gerät zu einem ehelichen Wahrnehmungsproblem. Wo Lenette und Siebenkäs im kleinbürgerlichen Milieu des Hauses unter Leitung Lenettes „ich sehe was, was du nicht sehen willst“ spielen - der gemeinsame semiotische Rahmen ist im gemeinsamen Haus gegeben - und Siebenkäs in der Natur und später in Natalie, das sieht, was er in Lenette sehen möchte, wird dieses Spiel von Eduard und Charlotte im Landschaftsbild gespielt, mit dem Unterschied, daß das Rätsel der *Wahlverwandtschaften* die Regeln des Spiels wiederherstellt und das Spiel wieder:

„Ich sehe was, was du nicht siehst“ heißt; und zwar so lange, bis „daß der Tod sie scheidet“.

Im Gegensatz zur karnevalistischen Zersetzung des Sakralraums bei der Hochzeit in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* stehen die sakralen Räume in den *Wahlverwandtschaften* ausschließlich in einer zeichenhaften Beziehung zum Tod⁴⁴⁹. Sie sind auf den ausgestalteten Kapellenraum und den Friedhof mit Kirche beschränkt. Während der erste Teil des Romans im Zeichen der Landschaft und ihrer Gestaltung steht und hierbei auch dem Kirchhof eine Rolle zukommt, werden im zweiten Teil die Grabstätte und vor allem die Kapelle, die bezeichnenderweise erst hier entdeckt wird⁴⁵⁰, Darstellungsgegenstand.

Der Kirchhof als Grabstätte und Auferstehungsfeld

Eduard weicht im ersten Kapitel dem Weg über den Kirchhof aus, um den bequemen zu wählen (HA, 243). Als es jedoch darum geht, möglichst schnell zum Schloß zurückzukommen, um Mittler zu konsultieren, wählt er den Weg über den Kirchhof (HA, 253-254). Das „anmutige[] Gebüsch“ (HA, 243) beim Aufstieg ersetzt der anmutige Kirchhof beim Abstieg: „Aber wie verwundert war er, als er fand, daß Charlotte auch hier für das Gefühl gesorgt habe.“ (HA, 254) Die Reaktion auf den Anblick steht vor der Darstellung des eigentlich gemiedenen Platzes und verlagert in der Figur des Hysteronproteron⁴⁵¹ den Eindruck des Platzes in die Vorstellung eines Gefühlswunders auf dem Friedhof. Über die wiedergegebenen Gedanken Eduards hat der Kirchhof als Bildgegenstand bereits eine Inschrift erhalten, die ihn von anderen zu erwartenden Kirchhöfen unterscheidet⁴⁵². Danach folgt die Darstellung der Umgestaltung, die Charlotte vorgenommen hat (HA, 254). Sie schließt mit dem Betreten des Friedhofs ab: „Eduard fühlte sich sonderbar überrascht, wie er durch die kleine Pforte hereintrat: er drückte Charlotten die Hand, und im Auge stand ihm eine Träne.“ (HA, 254)

⁴⁴⁹ Vgl. allg. zur Todesproblematik in den *Wahlverwandtschaften* Elisabeth Herrmann, Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Berlin, 1998.

⁴⁵⁰ Sie steht so jenseits des Eingangstableaus, das auch die Kirche faßt und im Sinne landschaftlicher Besitzrepräsentation organisiert.

⁴⁵¹ Auch bei Jean Paul wird so der Gang zum Friedhof „entstaltend“ gestaltet. Beim Eintritt in das Reich des Todes geht zunächst die Einbildungskraft der Wahrnehmung voran. Der phantasievollen Umgestaltung in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* steht hier jedoch die ästhetische Neuordnung gegenüber.

⁴⁵² Der Kirchhof ebenso wie der Friedhof bezeichnen anfangs allgemein den eingefriedeten Platz um die Kirche (vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, S.376; S. 656). Erst später, mit zunehmender Nutzung als Begräbnisstätte fallen der räumlich begrenzte Platz um die Kirche und die Bedeutung „Begräbnisstätte“ zusammen. Die Bedeutung der Grenze ist geblieben. Hierin wird der Imaginationsraum, in dem die Reaktion des Wunders der Wahrnehmung vorausgeht, topisch reproduziert. Der Kirchhof ist genannt, bevor die Umordnung wahrgenommen wird.

Der Friedhof ist bei Betreten der Imaginationsraum, den Charlotte zuvor für Eduard gestaltet hat. Wenn er die Hand Charlottes drückt, ist dies die künstlich produzierte Geste der Empfindsamkeit, für die Charlotte gesorgt hat. Die Figur sentimentaler, tränenreicher Trauer wird ins Bild gesetzt als ein Diskurseffekt Charlottes und damit ironisch gebrochen⁴⁵³. Was Schlaffer als antike Grabstele⁴⁵⁴ identifiziert, auf der Mann und Frau sich die Hand reichen, ist eine Pathosformel, die Charlottes Friedhofstext generiert.

Im Rahmen dieser Kirchhofgestaltung erfolgt einerseits der Aufbau des „angenehme[n] Raum[s]“ (HA, 254), andererseits aber auch seine ironische Brechung, die die Ordnung der Gräber in Willkür überführt: „Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht“ und „vermannigfaltigt“ (ebd.). Während in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* eine aufgeklärte Männergesellschaft das Dämonische bei der Frau verständnisvoll bekämpft, sich im Umkreis religiöser Imaginationsräume erbaut und aus Dämonen Auferstehungssymbole macht, ist hier der Kirchhof umgestaltet, um medial männliche Gefühle zu erzeugen. Die ästhetische Inszenierung des Todes⁴⁵⁵ und Eduards sentimentale Reaktion verdanken sich Charlottes „vergleichen“ und „ordnen“ (ebd.). Charlottes Pietät gilt dabei keineswegs den Toten, sondern „möglichster Schonung der alten Denkmäler“ (HA, 254): „Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilen.“ (HA, 254) „Es“ ist das Endprodukt und bleibt neben dem Raum, der erscheint, und auf dem „Auge“ und „Einbildungskraft“ verweilen, sowohl grammatikalisch als auch semantisch unbestimmt. Genauso wie der Nominativ, der alles aufgreift und angenehm erscheinen läßt, kann der „angenehme Raum“ „es“ auch erscheinen. „Es“ ist in jedem Fall auch hier dem bewerteten Eindruck syntaktisch vorgängig und „auf“ ihm kann im Sinne grammatischer Kongruenz auch das „Auge und die Einbildungskraft gerne verweilen“ (HA, 254). Der angenehme Kirchhofraum wird von der Position des „es“ bestimmt. Klaus Lindemann führt in seinem Aufsatz⁴⁵⁶ zu dieser Stelle aus, daß Goethes Begriff der Einbildungskraft sich eher an Leibniz als an Kant orientiert. Er verweist dabei auf ein Gespräch Goethes mit Eckermann:

Und zwar meine ich nicht eine Einbildungskraft, die ins Vage geht, und sich Dinge imaginirt, die nicht existiren; sondern ich meine eine solche, die den wirklichen Boden

⁴⁵³ Der Tod, der überraschend entgegentritt und bis zum 17. Jahrhundert noch etwas schreckliches hat (vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes...*), wird hier zum Kuriosum des „Memento mori“, das Trauer produziert. Es ist ein Effekt, der im Text über das Hysteronproteron und das retardierende Element, das die Imagination verdreht, hervorgerufen, aber auch sogleich ironisch gebrochen wird, indem die Wiederholung das ausführt und an der Figur Eduards belegt, was zuvor Charlottes Sorge zugeschrieben wurde: tränenreiche Trauer beim Betreten des Friedhofs.

⁴⁵⁴ Schlaffer, *Namen und Buchstabe...*, S.222ff.

⁴⁵⁵ Vgl. zum Verhältnis von Totenkult und Familienorganisation: Bolz, *Ästhetisches Opfer...* S.81ff.

⁴⁵⁶ Klaus Lindemann, „geebnet und verglichen“; in: *Literatur für Leser*, 1984, S.15-24, hier: S.18; Anm.21.

der Erde nicht verläßt, und mit dem Maaßstab des Wirklichen und Erkannten zu gehandeten vermutheten Dingen schreitet. Da mag sie denn prüfen, ob denn dieses Geahndete auch möglich sey und ob es nicht in Widerspruch mit anderen bewußten Gesetzen komme⁴⁵⁷

Die hier vorgenommene Vorordnung des Auges vor die Einbildungskraft wird jedoch in der syntaktischen Konstruktion eines „es“, das unbestimmt vor dem Eindruck steht, gebrochen. Auge und Einbildungskraft ruhen auf dem Unbestimmten, das ästhetischer Wahrnehmung zugrunde liegt und von Eduard, für dessen Gefühl die Frau sorgt, sentimental dekodiert wird: Entweder erscheint es oder der Raum erscheint „Es“⁴⁵⁸. Lindemanns Hinweis auf das Konzept der Einbildungskraft wird in der syntaktischen Konstruktion widerlegt. Was vor dem Erscheinen steht, produziert den „angenehmen“ Eindruck, der „Auge“ und „Einbildungskraft“ vorformatiert und zur Erscheinung führt.

Die Pietät vor den Denkmälern wird von der Schonung, die die Denkmäler durch Charlotte als Person erfahren, in die Dinge hineingelegt: „Auch dem ältesten Stein hatte sie seine Ehre gegönnt.“ (HA, 254) Die Ehre als Attribut der Steine wird nicht etwa geehrt, sondern vergönnt. Die Schonung rutscht ins Gönnerhafte einer überlegenen Position ab. Das Ordnungsprinzip ist eine historische Systematisierung des Sammlers, die museal Geschichte verfügbar macht und erinnert. Dieser Systematik steht eine Wahrnehmung entgegen, die willkürlich verfährt: „Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht; [...]“ (HA, 254). Die Anordnung jenseits des Maßes der Zeit endet im Unbestimmten: „oder sonst angebracht“. Die Systematik bestimmt die Technik, produziert das Unbestimmte, das jedoch zur Zierde der Kirche wird: „[...] der hohe Sockel der Kirche selbst war damit vermannigfaltigt und geziert.“ (ebd.) Wenn Eduard durch die Pforte tritt, tritt er in einen gefühlsmäßig vorgeformten Raum, der die Bildwelt des „et in Arcadia ego“ angenehm reproduziert, aber im Text sogleich dieses vorgängige Bild zersetzt und als Gefühlsinszenierung Charlottes ausweist. Das Verhältnis von Kirchhof, Trauer und sentimentaler Geste, die der Text in der rhetorischen Figur des Hysteronproteron selbst produziert, bestimmt die Friedhofsszene. Es geht „an einem ernsthaften Orte“⁴⁵⁹ darum, „wie schön Charlotte diese Trauer ausgeschmückt hat“ und zwar für Eduard. Im Verhältnis zu den Toten geht es nicht mehr um die schöne Ausgestaltung der toten Körper und die Ban-

⁴⁵⁷ Gespr. mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens von Johann Peter Eckermann, hg.v. H. H. Houben, Leipzig, 1909, S.565 zitiert nach Lindemann, „geebnet und verglichen“..., S.18.

⁴⁵⁸ „Erscheinen“ ist ambigie sowohl grammatisch als auch semantisch. Vgl. zum Problem der „scheinen-Gruppe“ Peter Eisenberg, Grundriß der deutschen Grammatik, Stuttgart, ²1989, S.382ff.

⁴⁵⁹ An „einem ernsthaften Orte“ kommt man erst im Zuge der pietistischen Gräbersemantik zusammen, um zu trauern. Vgl. Theologische Realenzyklopädie, Berlin, New York, 1977ff., Lemma: Friedhof, Bd.11, S. 646ff., hierzu: S. 650f.

nung der Geister⁴⁶⁰, sondern um die Ausgestaltung der Trauer als ästhetisches Problem. Hierin und nicht im Vorbild Arkadiens wird die Beziehung des Textes zu dem Vorbild lesbar. Der tote Körper verschwindet hinter der Trauer, die allein Produkt der Einbildungskraft ist, indem Abwesendes, wie Bolz⁴⁶¹ ausführt, imaginär erinnert aber auch verdrängt wird. Der Kirchhof ist Teil produzierter Gefühlstopographie, die zu Vorbildern der Trauer Inschriften sucht. Der Text hintertreibt jedoch dieses Bild, indem die rhetorische Konstruktion die sinnliche auf der Figurenebene ironisch bricht und als Gefühlsprodukt von Charlotte für Eduard ausweist.

Im ersten Kapitel des zweiten Teils des Romans wird die Kirchhofgestaltung wieder aufgenommen:

Wir erinnern uns jener Veränderungen, welche Charlotte mit dem Kirchhofe vorgenommen hatte. Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden. Der übrige Raum war ebenet. Außer einem breiten Wege, der zur Kirche und an derselben vorbei zu dem jenseitigen Pfortchen führte, war das übrige alles mit verschiedenen Arten Klee besät, der auf das schönste grünte und blühte. Nach einer gewissen Ordnung sollten vom Ende heran die neuen Gräber bestellt, doch der Platz jederzeit wieder verglichen und ebenfalls besät werden. Niemand konnte leugnen, daß diese Anstalt beim sonn- und festtägigen Kirchgang eine heitere und würdige Ansicht gewährte. (HA, 361)

Die Wiederholung in der gemeinsamen Erinnerung von Erzähler und Lesergemeinschaft und die Fiktion des allmächtigen, auktorialen Erzählers im pluralis majestatis vertauscht jedoch den erinnerten Gegenstand. Im zweiten Kapitel des ersten Teils wurde zunächst der Eindruck des „angenehmen“ Raums aufgebaut, bevor die Wahrnehmung erfolgte. Das Gefühl als Produkt der Einbildungskraft weicht der zu erinnernden Veränderung, „welche Charlotte mit dem Kirchhofe vorgenommen hatte.“ (HA, 361) Erinnerung produziert hier keine Gefühle, sondern Wahrnehmungsbilder der Veränderung, obwohl der textuell zu erinnernde Eindruck zunächst Kirchhofbild mit sentimentaler Inschrift ist. Der Kontext der Szenerie hat gewechselt: „Die sämtlichen Monumente waren von ihrer Stelle gerückt und hatten an der Mauer, an dem Sockel der Kirche Platz gefunden“ (HA, 361) „Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht; der hohe Sockel der Kirche selbst vermanigfaltigt und geziert.“ (HA, 254) An die Stelle der Ordnung und des Schmucks tritt die Bewegung. Dem „vergleichenen“ und geordneten geometrischen Raum (HA, 254) steht die Frühlingswiese als Teil optischer Wahrnehmung gegenüber: „Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ord-

⁴⁶⁰ Vgl. dazu Ariès, Die Geschichte des Todes...

⁴⁶¹ Bolz, Ästhetisches Opfer..., S. 83.

nen gewußt, daß ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilten.“(HA, 254) Auf diese Aussage des geometrischen Raums, der sich dem Typ des Barockgartens annähert und Macht repräsentiert, antwortet nun der „herrenhutische“⁴⁶², sentimentale Garten, der Auge und Einbildungskraft in der schönen Wiese fesselt, nachdem im ersten Teil das Verhältnis von Gefühl und Wahrnehmung seziiert wurde: „Außer einem breiten Wege, der zur Kirche und an derselben vorbei zu dem jenseitigen Pfortchen führte, war das übrige alles mit verschiedenen Arten Klee besäet, der auf das schönste grünte und blühte.“(HA, 361) Der Erinnerungsort, das „Pfortchen“, schafft auch bei Eduard im Nachhinein sentimentaler Vorbereitung die Überraschung: „Eduard fühlte sich sonderbar überrascht, wie er durch die kleine Pforte hineintrat.“(HA, 254).

Wo im ersten Teil auf Grund der Ordnung etwas unvermittelt ein sentimentales Bild entsteht, liefert die Wiese im zweiten Teil das sentimentale Vorbild eines herrenhutischen Gottesackers. Die Wiederholung der Kirchhofdarstellung ist ungleichzeitig chiastisch verschoben. Die Folgerichtigkeit der Darstellung von Wahrnehmung und ästhetischer Beurteilung im zweiten Teil hebt das Ungleichzeitige im ersten Teil auf und ergänzt auf der Darstellungsebene die zugehörige Bildwelt richtig, was wiederum zu einer Ungleichzeitigkeit führt und auf die formale Kunstfertigkeit des Autors im Erinnern und Erzählen verweist. Vorgebliche Kohärenz wird zum Bild, das erst im Nachhinein zur Inschrift paßt. Der schöne Schmuck der Trauer mit gefühlvollem Händedruck ist ein sentimentales Bild im Anblick der Frühlingswiese. Folgerichtig kommt im zweiten Teil wieder die Ordnung zum Tragen. „Nach einer gewissen Ordnung sollten vom Ende heran die neuen Gräber bestellt, doch der Platz jederzeit wieder verglichen und ebenfalls besäet werden.“(HA, 361) Der Ordnung des Alters, die die Monumente an der Mauer aufreht und im formlosen „oder sonst“(HA, 254) ergänzt wird, steht eine gewisse Ordnung gegenüber, die unsichtbar gemacht werden soll. Hier verschwindet der Tod als Teil einer gewissen Ordnung; er ist jedoch unsichtbar präsent.

Wenn „niemand“ im folgenden leugnen kann, „daß diese Anstalt beim sonn- und festtägigen Kirchgang eine heitere und würdige Ansicht gewährte.“(HA, 361), so bezieht sich dieser Satz auf eine gewisse unsichtbare Ordnung und paßt zumindest in der Bedeutung mehr zur „Ehre“, die Charlotte „auch dem ältesten Stein gegönnt“(HA, 254) hatte. „Heiter“ ist somit das, was nicht sichtbar ist. Es wird dem Ursprung des Wortes als Wettermetaphorik gerecht. Der wolkenlose Himmel sowie der gräberlose Friedhof sind heiter. Wahrneh-

⁴⁶² Vgl. dazu Christian Rietschel, Das Herrenhuter Modell eines Gemeinschaftsfriedhofs, der Gottesacker der Brüder-

mung endet in der organisierten Nichtwahrnehmung, hinter der schicksalsschwanger eine andere Ordnung herrscht. Dennoch bleibt ein Mißverhältnis zwischen Bildbereich und Reaktion, das sich erst in der formalen Überkreuzstellung und ihrer parallelen Zuordnung aufhebt.

So schmückt der Text den ersten Ort. Die Verdrängung des Todes findet formal und nicht inhaltlich statt, indem das Unzeitgemäße in der Wiederholung kohärent organisiert wird. Nicht Charlotte als Figur verdrängt den Tod, sondern der Text. In einer solchen textuellen Konstruktion kann die Ambivalenz von Tod und Leben, die in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* aus dem Sarg als Dingsymbol das Lächerliche macht, nicht aufgehoben werden, da der Tod als gewisse Ordnung den Text bestimmt, wohingegen er in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* schrecklich präsent ist, aber deswegen auch verlacht werden kann⁴⁶³.

Die Textstruktur zielt bei der Darstellung des Kirchhofs keineswegs nur auf eine ästhetische Problematik ab, sondern organisiert formal das Vergessen, indem Text- Bildbezüge getrennt und über Kreuz zusammengesetzt werden. Die anschließende Diskussion über das Monument wird von vornherein im Diskurs des Vergessens unterwandert. Es geht hier nicht mehr um den Ort des Kirchhofs, sondern um Gedächtnisformen und ihren Symbolgehalt. Die Veränderung, die letztendlich das Gespräch über die Toten auf die Gemeinschaft der Lebenden und ihr Verhältnis zueinander überführt, wird diskutiert. Charlotte führt hierzu unter anderem aus:

[...] Und leider ereignet sich dies nicht bloß mit den Vorübergehenden [...]. Ich hörte fragen, warum man von den Toten so unbewunden Gutes sage [...] es ist meist nur ein selbstischer Scherz, wenn es dagegen ein heiliger Ernst wäre, seine Verhältnisse gegen die Überbliebenen immer ledendig und tätig zu erhalten.'(HA, 365)

Aus dem geforderten Totenopfer wird gemäß Charlottes Rolle im ersten Teil ein Opfer für die Lebenden. So schließt sich bei Charlotte der Kreis mit einer einzigen Ausnahme, daß Eduard nicht mehr festhält, „wie schön Charlotte diese Trauer ausgeschmückt hat“(HA, 254). Sein Andenken gilt der Heiligen und der Kapelle. Programmatisch für die Ausführungen zum Kirchhof ist die Festlegung auf die diskursive Ebene der Veränderung:

Unter andern gab ihm eines Tages ein junger Rechtsgelehrter viel zu schaffen, der, von einem benachbarten Edelmann gesendet, eine Sache zur **Sprache** brachte, die, zwar von keiner sonderlichen Bedeutung, Charlotten dennoch innig berührte. Wir müssen dieses Vorfalls gedenken, [...].

gemeinde, in: Vom Kirchhof zum Friedhof, hg.v. Hans-Kurt Boehlke, Kassel, 1984; S.75-88.

⁴⁶³ Eingeschränkt natürlich auf den männlichen Helden, dessen Angst vor dem Körper der Frau die Schrecken des Todes sentimental in das Ehefrauenopfer verschiebt und so Lenette die Schuld des leeren Sarges bezahlen läßt.

Wir erinnern uns jener Veränderung.(HA, 360-361; Hervorhebung von mir)

Nur im Rahmen diese Diskurses hat im zweiten Teil der Kirchhof als erinnertes, veränderter Raum einen Platz. Mit der Entdeckung der Kapelle findet das Gesamtkunstwerk „Kirchhof“ eine Ausdifferenzierung in einen „Begräbnisplatz“, „zu dessen Verzierung und Erheiterung der Architekt manchen glücklichen Vorschlag tat.“(HA, 365) Er wird im Wortfeld von Glück und Heiterkeit in den Neologismus und Euphemismus „Auferstehungsfelde“⁴⁶⁴(HA, 366) überführt. Die äußere Veränderung ist in der Metapher „Auferstehungsfelde“ abgeschlossen und zu vorbildlicher Konstruktion für die Umgestaltung der Innenräume der Kirche verdichtet: „Dem Architekten fiel es nicht schwer, sich von Charlotten eine mäßige Summe zu erbitten, wovon er das Äußere sowohl als das Innere im altertümlichen Sinne herzustellen und mit dem davorliegenden Auferstehungsfelde zur Übereinstimmung zu bringen gedachte.“(HA, 366). Im Gegensatz zur historischen Anordnung der Monumente, die Grundlage von Charlottes Ordnung ist, bleibt hier die Korrespondenz von Wortneuschöpfung, d.h. modernem Friedhofskonzept und altertümlichem Sinne der Kirche völlig im Dunkeln⁴⁶⁵.

Eine eher ökonomische Bedeutung hat der Kirchhof auf den ersten Blick für den Pfarrer:

Sogar der betagte und an alten Gewohnheiten haftende Geistliche, der anfänglich mit der Einrichtung nicht sonderlich zufrieden gewesen, hatte nunmehr seine Freude daran, wenn er unter den alten Linden, gleich Philemon, mit seiner Baucis vor der Hintertüre ruhend, statt der holprigen Grabstätten einen schönen, bunten Teppich vor sich sah, der noch überdies seinem Haushalt zugute kommen sollte, indem Charlotte die Nutzung dieses Fleckes der Pfarre zusichern lassen.(HA, 361)

Dieser Vergleich mit dem antiken Mythos ist von einer tiefen ironischen Ambivalenz durchdrungen. Philemon, der sich als Gabe der bewirteten Götter wünscht, gemeinsam mit seiner Frau zu sterben, ruht unter der Linde. Die Linde ist dabei derjenige Baum, in den sich⁴⁶⁶ Baucis am Ende ihres Lebens verwandelt, während Philemon gleichzeitig zu einer Eiche wird. Der alte Geistliche ist so entgegen der mythischen Idylle um den gemeinsamen Tod betrogen. Der verkürzte Vergleich: „[...] gleich Philemon, mit seiner Baucis vor der Hintertüre ruhend [...]“(HA, 361) ist reines literarisches Produkt, das Baucis und damit die Frau nur in der literarischen Tradition als anwesend bestimmt. Der Linde steht die knorrige, noch lebende Eiche gegenüber, die alleine „Freude“ an dem Teppich

⁴⁶⁴ „Auferstehungsfeld“ ist im Kontext „Herrenhuter Gemeinde“ von Bedeutung, da der Ostergottesdienst auf dem Friedhof abgehalten wurde.

⁴⁶⁵ Die besitzrechtliche Bedeutung „Kirchhof“ weicht dem Kompositum. Der Platz wird durch die Tätigkeit der „Auferstehung“ symbolisch belebt.

⁴⁶⁶ Bei Ovid in den „Metamorphosen“ ist diese Umwandlung nicht zu finden, aber bei Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon..., Lemma: „Baucis“, Sp. 529-530.

hat. Auch hier geht jedoch die ästhetische Organisation für den Mann, wie bei Charlotte und Eduard, eine Verbindung mit dem Haushalt ein, ohne daß die Frau erscheint: „[...] der noch überdies seinem Haushalt zugute kommen sollte“ (HA, 361).

Die Geschichte erzählt etwas anderes als im Text dargestellt ist. Der Vergleich ist eine Katachrese, die allein Baucis' Abwesenheit symbolisch in der Linde darstellt, ohne den Tod jenseits des bunten Teppichs zu benennen. Diese Verdrängung des Todes aus seinen angestammten Räumen schreibt der Text auch im Inneren der Kirche und der Kapelle fort.

Kirche und Kapelle

Diese Kirche stand seit mehreren Jahrhunderten, nach deutscher Art und Kunst in guten Maßen errichtet und auf eine glückliche Weise verziert. Man konnte wohl nachkommen, daß der Baumeister eines benachbarten Klosters mit Einsicht und Neigung sich auch an diesem kleineren Gebäude bewährt, und es wirkte noch immer ernst und angenehm auf den Betrachter, obgleich die innere neue Einrichtung zum protestantischen Gottesdienste ihm etwas von seiner Ruhe und Majestät genommen hatte. (HA, 366)

Die Kirche bildet im Gegensatz zum geordneten Friedhof, dem erst Charlotte einen verzierenden Schmuck gibt, eine maßvolle, „in guten Maßen errichtet[e]“, und „glücklich[er]“ verzierte Einheit. „Glücklich“ verbindet sich wie „heiter“ mit dem Maß, hinter dem das Störende verschwindet. Der Satz organisiert Ewigkeit, indem das Verb „stehen“, das den Ort angibt, mit einer temporalen Präpositionalgruppe ergänzt und nicht der Ort, sondern die Dauer und Festigkeit des unbestimmten Standpunktes bezeichnet wird. In der entgegengesetzten Bewegung werden die die Tätigkeiten im Vollzug beschreibenden Verben „errichten“ und „verzieren“ zu Partizipien, die die Modalitäten „nach deutscher Art und Kunst“ und „auf glückliche Weise“ der stehenden Kirche attributiv einschreiben. Wie der Standort mit der Zeit der Jahrhunderte angefüllt ist, ist die Bewegung passives Attribut und im Gebäude verewigt. Das Zeitmonument erhält dann einen Namen, indem der Baumeister „eines benachbarten Klosters mit Einsicht und Neigung sich auch an diesem kleineren Gebäude bewährt“ (HA, 366). Aus dem Allgemeinen der Jahrhunderte, dem „deutsche Art und Kunst“ in guten Maßen eingeschrieben und das im ästhetischen Urteil glücklich verziert ist, geht das Besondere des Baumeisters hervor. Es leitet zugleich zum Besonderen und der Wirkung auf den Betrachter über: „und es wirkte noch immer ernst und angenehm auf den Betrachter, obgleich die innere neue Einrichtung zum protestantischen Gottesdienste ihm etwas von seiner Ruhe und Majestät genommen hatte.“ (ebd.) Im Konzessiv-

satz stört den maßvollen Eindruck das Innere, das im protestantischen Kult das Arrangement zerstört. Dennoch bleibt im allgemeinen Eindruck die Physiognomie „deutscher Art und Kunst“ bewahrt.

Diesem maßvollen Denkmal, das auch einen Produzenten kennt, steht die wenig später entdeckte Kapelle gegenüber. Sie wird bei den Arbeiten gefunden, die der Architekt ausführt, um im Sinne des Maßes „das Innere im altertümlichen Sinne herzustellen“(HA, 366): „[...] da zeigte sich zum größten Erstaunen und Vergnügen des Architekten eine wenig bemerkte kleine Seitenkapelle von noch geistreichern und leichtern Maßen, von noch gefälligeren und fleißigeren Zieraten.“(HA, 366) Das Maß wird nunmehr belebt. Es ist geistreich. Das, was unbekannt „verziert“, wird zum „fleißigeren Zierat“. Im Gegensatz zum guten Maß nach „deutscher Art und Weise“, das sich im Gebäude verewigt, verdankt sich die Kapelle im deiktischen lokalen wie temporalen „da“ der Imagination des Architekten, der den Ort und die Zeit der Entdeckung und Überraschung bestimmt: „Sie enthielt zugleich manchen geschnitzten und gemalten Rest jenes älteren Gottesdienstes, der mit mancherlei Gebilde und Gerätschaft die verschiedenen Feste zu bezeichnen und jedes auf seine eigne Weise zu feiern wußte.“(HA, 366) Auch ohne das Wissen um die Funktion der Gerätschaften - einzig das Material und die Bearbeitung sind von Bedeutung - verbreitet sich um das Fragment, den „Rest“, die Aura des Ungewissen, Unbestimmten von „mancherlei“, „verschiedenen Feste[n]“. Es ist der Ort vergangenen Wissens, der auch im Präteritum „wußte“ Ausdruck findet. Es entsteht der Eindruck, daß sich die hier entdeckte Religion mit ihrer Bilderwelt überlebt hat, aber in den fremden Gebilden und Gerätschaften sich unbekannte Beziehungen zu den Festen erhalten haben. Der „ältere Gottesdienst“ ist ein Zeichenfundus, dem Gebilde entwachsen, obwohl er als katholische Form des Ritus noch präsent ist. Dem Forscher tritt ein Hieroglyphenalphabet entgegen, das geheime Züge hinter Ritusgebilden vermutet. In diesem Sinne erfolgt dann die Restauration. Ausschlaggebend ist nicht das Wissen, das im älteren Gottesdienst die verschiedenen Feste zu bezeichnen weiß, sondern die Neigungen des Architekten: „Er hatte sich die leeren Flächen nach seiner Neigung schon verziert gedacht“(HA, 366), wodurch ein „Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks“(ebd.) wiederhergestellt wird.

Die Kapelle wird mit dem Architekten zum Gebilde romantischer Weltflucht. Der Architekt breitet seine Archive ironisch im Text gebrochen wie ein Modehändler aus: „Er hatte alles sehr reinlich und tragbar in Schubladen und Fächern [...], so daß diese alten, ernsten Dinge durch seine Behandlung etwas Putzhafte annahmen und man mit Vergnügen darauf wie auf die Kästchen eines Modehändlers hinblickte.“(HA, 367) Im Standort verewigter

Geist und Restauration aus der Perspektive des „da“ bestimmen die sakralen Orte Kirche und Kapelle. Die Kirche steht somit für eine Ordnung, die „deutsche Art und Kunst“ zum Ausdruck bringt, während die Kapelle das Imaginäre hervorbringt und auf die Zukunft verweist. In Bezug auf die Ehe wird die Kirche als Taufraum des gemeinsamen Kindes interessant, während sich in der Kapelle das abschließende Schlußtableau ansiedelt.

Kirche und Taufe

In der Kirche wird der Tod des Geistlichen mit der Taufe kombiniert und zum Denkbild auf der Grundlage einer metonymischen Verschiebung:

So unmittelbar Geburt und Tod, Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken, nicht bloß mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuern Gegensätze zusammenzufassen, war für die Umstehenden eine schwere Aufgabe, je überraschender sie vorgelegt wurde.(HA, 422)

Der dargestellte Tod des Geistlichen und die eigentlich dargestellte Taufe treten in den Dienst eines allegorischen Bildes, das Geburt und Tod verbindet. Die Metonymien „Sarg“ und „Wiege“ ersetzen den lebendigen und den toten Körper. Was als Allegorie von Leben und Tod gedacht wird, geht dem in der Kirche möglichen sinnlichen Eindruck, „Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken“, voraus. Das Gesehene ist bereits allegorische Anschauung und wird rhetorisch weiter in die Metonymien verschoben. Die Negation, „nicht bloß mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuern Gegensätze zusammenzufassen“, wiederholt in chiastischer Stellung das Verhältnis von Sehen und Einbilden, wobei in der Negation die Einbildungskraft vorangehen kann. Allerdings wird auch hier die Kontamination von Wahrnehmung und Denken fortgesetzt, indem dem Auge die Aufgabe zukommt, abstrakte Gegensätze und nicht etwa die Körper des Toten und des Lebenden zusammenzufassen. Das Auge schnürt ein gedankliches Tableau. Letztendlich mündet das Gedankenexperiment, das vehement auf der Vertauschung von sinnlicher Wahrnehmung und Abstraktion beharrt, in einer „Aufgabe“, die für die „Umstehenden“ schwer „war“, „je überraschender sie vorgelegt wurde.“ Die Umstehenden umschreiben noch einmal ein räumliches Konzept, in dem der tote Körper auf den Lebenden trifft. Sie verweisen auch auf die Orte, die nebeneinander liegen wie die Gegenstände Sarg und Wiege. Was hier in der Fiktion wirklich nebeneinander liegt - das zu taufende Kind und der tote Pfarrer - ,verschwindet am Ende hinter der vorgelegten abstrakten Aufgabe, die Gegensätze mit dem Auge zu fassen.

In der Vermischung von Anschauung und vorgeblicher Wahrnehmung tauschen räumliches Sehen und räumliches Liegen die präpositionalen Präfixe, wodurch nun etwas nebeneinander gesehen werden kann, was einer vorgefaßten Anschauung im allegorischen Bild von „Leben und Tod“ bedarf, während dadurch etwas als Denkaufgabe vorgelegt wird, was als Sarg und Wiege im sakralen Raum eigentlich räumlich nebeneinander liegt, als Metonymie jedoch nur noch das abstrakte allegorische Bild von Leben und Tod ergänzt und jenseits der Körper wieder verräumlicht. Der sakrale Raum, in dem Sarg und Taufbecken sowohl zeitlich als auch räumlich beieinander liegen könnten, verschwindet und wird mit Bedeutung angefüllt, die jenseits des Ritus liegt. An seine Stelle tritt die negierte Einbildungskraft, die aus lebenden und toten Körpern abstrakte Denkaufgaben und den sakralen Raum zum Ort metonymischer Kontiguität⁴⁶⁷ macht. Nebenbei verhindert der Tod des Geistlichen den Segen des Kindes und ersetzt inhaltlich den Ritus, der in der Kirche Tod und Taufe im Zeichen der Auferstehung vereint, durch das Denkbild. Im Gegensatz zum karnevalesken Entzug des kirchlichen Segens in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* verliert hier die Kirche so ihre Bedeutung. Hier herrscht nicht der Humorist Leibgeber, sondern der Tiefsinn konstruierter Denkbilder.

Die ursprüngliche Bedeutung von „Liegen“ und insbesondere „Beieinander liegen“ verweist zudem auf das Bett/Lager und das Zusammenliegen von Geliebtem und Geliebter bzw. Mann und Frau⁴⁶⁸. Auf dem ehelichen Lager liegen die Körper von Eduard und Charlotte auch beieinander. Sie kommen sich aber nur in nahe beieinanderliegenden Konzepten des Wirklichen, in denen die Einbildungskraft Gegenwärtiges und Abwesendes vermischt, näher. Genauso wie dort der Körper in imaginäre Denkbilder verschoben wird, verschiebt die Allegorie der Taufszene das Kind in den Bereich des Todes. Das Produkt geistigen Beieinanderliegens liegt als Allegorie nahe beim Tod. Der von Mittler dem Pfarrer zur Taufe hingehaltene „Heiland“ der Familie wird zur Allegorie, die im sakralen Raum über das Rätsel die Wiege dem Sarg beordnet. Hierin wiederum bestätigt sich die Macht der Einbildungskraft, deren Produkt sowohl das Kind als auch die Allegorie von Leben und Tod ist.

⁴⁶⁷ Benjamin verweist darauf, daß Goethe unzulässig Anschauung und Wahrnehmung in eins setzt und so aus der Vermischung der Sphäre „wahrnehmbare[r] Erscheinungen wie auch die der anschaulichen Urbilder“ (Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften...*, S. 147) das Chaos der Symbole hervorgeht (ebd., S. 148). Einen Beitrag zur Konstruktion solcher Verhältnisse ist auch die Taufszene, in der aus Anschauung Wahrnehmung wird, die der Banalität des Spruches „so nah liegen Tod und Leben beieinander“ die Weihen symbolischer Aufgaben gibt. Das Rätsel entsteht dort, wo die rhetorische Konstruktion aus Anschauung Wahrnehmung macht und die Leerstellen der toten und lebenden Körper verschwinden. An dieser Stelle wird auch aus dem Besonderen das Allgemeine rätselhafter Autorwahrheit. Der Witz oder besser die Ironie dieses Konzepts liegt in der Negation, die das Geheimnis des Rätsels und der rhetorischen Figur ausspricht, so daß der angesprochene Leser nur mit der Einbildungskraft das fassen kann, was als Allegorie ein nicht-mehr-zu Sehendes veranschaulicht.

⁴⁶⁸ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Fotomechan. Nachdruck der Erstausgabe Leipzig, 1854ff., München, 1984, Bd. 12, S. 1005.

Kapelle und Sarg

Mit dem ersten Opfer „eines ahnungsvollen Verhängnisses“ (HA, 464) wird die Kapelle im zweiten Teil wieder als gemeinsamer Handlungsort aufgenommen: „Ganz in der Stille hatte Charlotte das Kind nach der Kapelle gesendet. Es ruhte dort als das erste Opfer eines ahnungsvollen Verhängnisses.“ (HA, 464) Mit der Ankunft Otilies erweitert sich die Kapelle zur stillen Wohnung:

Man wagte es ihm vorzustellen, daß Otilie, in jener Kapelle beigesetzt, noch immer unter den Lebendigen bleiben und einer freundlichen, stillen Wohnung nicht entbehren würde. Es fiel schwer, seine Einwilligung zu erhalten, und nur unter der Bedingung, daß sie im offenen Sarge hinausgetragen und in dem Gewölbe allenfalls nur mit einem Glasdeckel zugedeckt und eine immerbrennende Lampe gestiftet werden sollte, ließ er sich zuletzt gefallen und schien sich in alles ergeben zu haben. (HA, 485)

Nur indem Eduard etwas vorgestellt wird, kann der Körper der Toten seine stille Wohnung beziehen und trifft dort auf das ruhende Kind. Als Tote im Glasrahmen kehrt Otilie in ihre Wohnung zurück und erhält die „ewige Lampe“, die sie schon nach ihrem ersten Besuch vermißt hat, „damit auch die Nacht nicht ganz finster bliebe.“ (HA, 375) Otilies „ewige Lampe“ steht in der Tradition des „ewigen Lichts“, das allerdings nicht auf die tote Seele im Sarg verweist, sondern hier die tote Otilie im gläsernen Sarg für Eduard anstrahlt und in Szene setzt:

So stand nun der Sarg Otiliens, zu ihren Häupten der Sarg des Kindes, zu ihren Füßen das Köfferchen, in ein starkes eichenes Behältnis eingeschlossen. Man hatte für eine Wächterin gesorgt, welche in der ersten Zeit des Leichnams wahrnehmen sollte, der unter seiner Glasdecke gar liebenswürdig dalag. (HA, 487)

Das „Wahrnehmen“ als „Achtgeben auf“⁴⁶⁹ verbindet sich mit der Wahrnehmung des Liebenswürdigen. Die Konstruktion, die in Bezug auf Charlottes Kirchhofgestaltung „heiter und würdig“ chiastisch verbindet, läßt hier parallel den wahrgenommenen liebenswürdigen Leichnam entstehen. Als wahrgenommenes Bild ist die tote Otilie sowohl der in den Sarg hineingelegte Leichnam als auch ein als liebenswürdig wahrgenommenes, begehrtes Objekt. In dem Kapitel „Sarg und Katafalk als Mittel der Verhüllung des Leichnams“ stellt Philippe Ariès in der „Geschichte des Todes“⁴⁷⁰ eine Verbindung her, die kulturgeschichtlich Begräbnisriten auf das Wort „représentation“ bezieht:

⁴⁶⁹ Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, S. 1532

⁴⁷⁰ Philippe Ariès, Geschichte des Todes... . Die Hauptthese, die Ariès verfolgt, ist, daß der Tod in der christlichen, abendländischen Tradition zunehmend der Tabuisierung und Verdrängung unterworfen ist.

Die Verhüllung des Leichnams vor den Blicken der Hinterbliebenen beruhte nicht auf einem bloßen Entschluß. Sie brachte kein Bedürfnis nach Anonymität zum Ausdruck. Bei den Leichenbegängnissen der großen Herren - der weltlichen wie der geistlichen - ist der im Sarg verborgene Leichnam denn auch bald durch eine Holz- oder Wachsfigur ersetzt worden, die zuweilen auf einem Prunkbett (so im Falle der Könige von Frankreich) zur Schau gestellt, immer aber auf dem Sarg mitgeführt wurde (wie bei den italienischen Gräbern des 15. Jahrhunderts, wo die Ruhenden auf dem Sarkophag ausgestreckt liegen). Diese Statue des Toten wird mit einem sehr bezeichnenden Namen belegt: sie heißt *représentation*. Für diese *représentation* suchten die Bildhauer genaueste Ähnlichkeit zu erzielen, die sie (wenigstens im 15. Jahrhundert) dank der Masken erhielten, die sie dem Verstorbenen unmittelbar nach Eintritt des Todes abnahmen: Die Gesichter der *représentations* wurden also zu Totenmasken. [...] Das letzte Bildnis, das für eine Trauerfeier angefertigt wurde, war das des Herzogs und der Herzogin von Buckingham, die in den Jahren 1735 und 1793 starben [...].

Den *représentations* war in der Folge noch eine andere Entwicklung beschieden, die ihren Ursprüngen genauer entspricht. Die Heiligen wurden in der römischen Kirche bis auf unsere Tage der Verehrung der Gläubigen in Form von Holz- oder Wachsbildnissen dargeboten, die denen ähnelten, die vom 14. bis zum 17. Jahrhundert bei fürstlichen Leichenbegängnissen mitgeführt wurden und den Verstorbenen in der idealen Haltung des ausgestreckt Ruhenden mit gefalteten Händen abbildeten.⁴⁷¹

Der in den Sarg Hineingelegte wird zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert als *représentation* auf dem Sarg repräsentiert. Bei der Wahrnehmung Ottilies fällt Repräsentierendes und Repräsentiertes im liebenswürdigen Eindruck zusammen und hebt die Differenz in der ästhetischen Vorstellung des Liebenswürdigen auf. Die *Repräsentation* macht nicht mehr künstlich sichtbar, was zuvor in den Sarg gelegt wurde, sondern bestimmt den Inhalt als im Bild erstarrten Inhalt. Als Vorstellungsbild der Männer und im Sarg ist Ottilie das, was sie ist. Die symbolische *Repräsentation* entpuppt sich als Pleonasmus, als Produkt fiktiver Wahrnehmung, die das hineinlegt, was im „Achtgeben“ herauskommt. Der Sarg Ottilies ist im Gegensatz zu Siebenkäs' nicht leer, sondern das pleonastische Double von totem Körper und liebenswürdigem Schein. Sie ist weder das eine noch das andere, während Siebenkäs atopisch den Sarg als leeres Zeichen für den männlichen Helden verlacht. Dieses Stilleben eines „fortdauernd schöne[n], mehr schlaf- als totenähnliche[n] Zustand[s] Ottiliens“ (HA, 488) zieht nicht nur „mehrere Menschen herbei“(ebd.), sondern auch Eduard: „Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, daß niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. [...] So ruhen die Liebenden nebeneinander.“(HA, 490) Im Gegensatz zur rhetorischen Destruktion der zu sehenden Allegorie von Leben und Tod in der Kirche, in der eindeutig die Inschrift vorgängig ist, ist hier ein inhaltliches Moment verschwiegen. Das tote Kind zu „ihren Häupten“. Anstelle der ruhenden Liebenden liegen hier

⁴⁷¹ Ebd. S. 218-219.

in der Ruhestätte, der Familiengruft, Vater-Mutter-Kind. In dieser Konstellation gehen sie in ein Bild, das sich des Topos des zweiten Lebens als Schlaf bedient.

Was Eduard als friedliche Wohnung vorgestellt wird, erfüllt sich im Schlußtableau. Indem Charlotte die Gruft schließt entsteht auf dem Boden der Familiengruft die Imago der neuen Familie, die im Bild die reale Eheordnung überwindet, aber ab 1800 als ideale auch bestimmt. Während in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* das Haus verlassen wird, ziehen in den *Wahlverwandtschaften* die Liebenden als kunstvolles Tableau der Hoffnung im Bild des sozialen Imaginären, das Auferstehung in der Kleinfamilie verheißt, ein.

4.3 Hausterror und imaginäre Seelenlandschaft (Zusammenfassung)

Die Räume der ehelichen Gemeinschaft sind allesamt Bild- Raumkonzepte, die auf Grund verschiedener Inschriften die Figuren bestimmen. Während sich in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* der Terror der Wohnstube an realen Gegenständen entfacht, die in Phantasmen transponiert werden, gewinnen Tisch und Bett in den *Wahlverwandtschaften* erst im Nachhinein Macht über die Figuren und werden zum Interieur einer unbewußten Seelenlandschaft.

Der Trennung von Bett und Tisch, die den Körper der Ehefrau mit dem Tod im Kindbett bestraft, steht die magische Macht der verdrängten Dinge gegenüber. Konsequenterweise endet der Weg, der in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ins Freie der Natur führt, in den *Wahlverwandtschaften* im unentscheidbaren Dazwischen der Schwelle, das bereits mit dem Betreten der Mooshütte die unterschiedliche Wahrnehmung der Ehepartner von Besitz und Landschaft bestimmt hat. In Bezug auf den Sakralraum, der in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* bei der Hochzeit karnevalistisch zersetzt wird und auf dem Friedhof die Frau als Leiche bestimmt, gelingt in den *Wahlverwandtschaften* die künstliche Inszenierung von Leben und Tod. Die Kirche, die in der rituellen Funktion Sarg und Taufe räumlich vereinigt, wird zum besonderen Raum, in dem gemäß des Erzählkommentars erstaunlicher Weise etwas nahe beieinander liegt, was im vermeintlichen Interieur der Kirche beieinander liegt. Als künstliches Bild der Anschauung setzt sich in der Kirche Charlottes Todesinszenierung für Eduard auf der Erzählebene im Erstaunlichen des Fremden fort. Der tote Körper verschwindet hinter dem Sinnbild.

Genauso wie im Kirchraum nebeneinander liegt, was nebeneinander liegt, ist Ottilie im Sarg das, was der wahrnehmende bzw. achtgebende Blick zuvor hineingelegt hat. Im Sakralraum verschwinden die toten Körper hinter der Wahrnehmung eines symbolisch aufgeladenen Interieurs, das pleonastisch den toten Körper im Sinnbild bzw. Dingsymbol ver-

doppelt. Am Ende steht jedoch hinter dem Tableau der Liebenden im Tod, das im Gegensatz zum fortbestehenden Gesetz von Tisch und Bett das kirchliche Eheversprechen „bis daß der Tod euch scheidet“ ironisch im „bis daß der Tod euch vereint“ bricht, die kleinfamiliäre, unerwähnte Ergänzung im Raum: das Kind. Wo in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* die allegorische Konstruktion der sprechenden Natur den Autor-Held rettet, begründet sich hier Hoffnung auf dem Verschwiegenen.

5 Bis daß der Tod euch scheidet. Schlußbetrachtung

Am Ende beider Romane erfüllt sich das „bis daß der Tod euch scheidet“ für die dargestellten Ehen. Im nachhinein erhält damit die irdische Eheordnung eine Bestätigung und verweist mit der Konstellation Siebenkäs/Natalie und Ottilie/Eduard ironisch gebrochen auf neue mögliche Ehen. Siebenkäs' irdisches Schicksal steht mit Natalie als Kopf vor der Vollendung. In den *Wahlverwandtschaften* werden Eduard und Ottilie kunstvoll verklärt in den Himmel gehoben. Während das Geheimnis der möglichen neuen Ehe in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* Siebenkäs' mögliche Autorschaft ist, begründet sich das Schlußtableau in den *Wahlverwandtschaften* auf dem Vergessen von Bildelementen. Das Geheimnis der künstlichen Inszenierung des Todes der Liebenden in der Kapelle verweist auf den sozialen Ort seines Entstehens: die kleinfamiliäre Ordnung.

In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* entsteht Autorschaft als ein Textereignis. In Differenz zu den Leistungen des Helden gelingt dem Autor-Ich die allegorische Sinnproduktion. In der Ehegeschichte Siebenkäs' wird Autorschaft als rhetorisches Ereignis erschrieben und erfüllt sich die Fiktion potenter Befruchtung von Frauenherzen, wo auf Figurenebene bei Siebenkäs der Mangel herrscht. In den *Wahlverwandtschaften* verbirgt sich der fiktive Autor hinter dem einzig wahrnehmenden Blick auf Ottilie im Marienbild. Die Totalität des Symbolischen, des Wesentlichen im Kunstwerk „Ottilie“ ist einzig aus einer Perspektive wahrnehmbar, die sich gegenüber der unvollständigen Sicht auf der Figurenebene etabliert. Der Blick des Kenners auf Kunst manifestiert sich in der Autorposition, die im Gegensatz zu den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* in der Lage ist, sich von der Figurenebene zu distanzieren, ohne dabei ihre Position im Schreiben thematisieren zu müssen. „Wahrheit“ entsteht nicht als konstruierte Autorwahrheit, sondern ist bereits Teil der Literatur als Medium um 1800. Die Wahrheit des Blicks liegt im Unsagbaren. Es ist das Geheimnis von Autorschaft, das sich im Gegensatz zur Konstruktion von Autorschaft dieser Ehegeschichte symbolisch, d.h. dem Beispiel Ottilies gemäß im Wesentlichen unsagbar, einschreibt.

Die gefährdete, konstruierte Position des Autors in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* wie auch sein geheimnisvolles Pendant in den *Wahlverwandtschaften* lassen notwendigerweise unterschiedliche symbolische Eheordnungen zustande kommen. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* wird die Frau jenseits der imaginierten, befruchteten, seligen Tochter zum Schreibwiderstand, der sich in der Figur Lenette - anarchistisch ein-

deutig - den poetischen Bearbeitungsversuchen widersetzt. Der Blumenstrauß erhält durch Lenette die Bedeutung der Todesdrohung zurück. Hieraus gehen poetisch verklärt Frauenleichen hervor, deren verklärte Körper Dichter betrauern. In den *Wahlverwandtschaften* wird zunächst die symbolische Gestalt Ottilie konstruiert, die, bewundert von allen, auf das Allgemeine der Schönheit verweist. Jenseits dieser Funktion bestimmt sie aber auch als Teil der symbolischen Ordnung der Ehe Charlotte zur liebenden Mutter. Die Geste der Demütigung interpretiert Ottilie als empfindsame Mutter- Tochterbeziehung. Eduard hingegen legt in seiner narzißtischen Interpretation die Wahrheit der liebenden Ideal Mutter in Ottilie hinein, um den ehelichen Mangel auszufüllen. Im Gegensatz zu einer poetischen Wahrheit, deren Autonomieanspruch allein auf einer Autorfigur beruht, die bereits ein Frauenherzen befruchtender Dichter ist und keiner ehelichen Liebesgaben bedarf, ist Ottilie als Teil der Figurenkonstellation dreifach codiertes Zeichen. Es bleibt zeichentheoretisches Geheimnis des Textes, aber auch des Aufschreibesystems um 1800, daß sie dies sein kann. Die wahrheitsstiftenden Voraussetzungen dieses Systems legt wiederum die Autorfigur im humoristischen „Eheroman“ *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* offen. Aus Blumensträußen, scheiternden Poeten und glücklichen Söhnen werden Frauenleichen und poetische Wahrheiten. Die auf „Liebe“ zu begründende Ehe erschafft als allegorische Leistung des potenten Autor-Ichs den zukünftigen Autor im Arm der Mutter, während in den *Wahlverwandtschaften* in der Kapelle ein kunstvolles Tableau der Hoffnung entsteht, das die kleinfamiliäre Grundlage hoffnungsvoller Kunstwahrheit vergessen macht. Subversiv sind beide Konstruktionen, da sie auf den Ort von Autorschaft und Kunstwahrheit verweisen.

Liebe in der Ehe muß zunächst in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* über die Fiktion einer omnipotenten Autorfigur und mit ihrer Hilfe produziert werden, während in den *Wahlverwandtschaften* Liebe in der Ehe verschiedene Funktionen des Symbolsystems Kunstschönheit zuläßt. Liebe als vermeintlicher Ehegrund scheiternder, fiktiver Ehen um 1800 führt zwangsläufig zum sich-selbst-thematisierenden Medium Literatur bzw. literarisch dargestellter Kunst. Dementsprechend schützt in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ein Brief Leibgebers auf der Figurenebene die enthaltsame Autorschaft des Helden, die auf der Ebene des Autor-Ichs zu keiner Zeit zur Diskussion steht. Das Schriftstück bewahrt vor dem Gesetzeswort Stiefels, der den Ehezweck in der Generationsfolge begründet. Leibgebers Brief zur Hochzeit etabliert Autorschaft jenseits der „kinderlose[n] Stube, die einen Epopeen-Dichter verriet, der sich über den Anfang wegsetzt.“ (H., 246) Der verhinderte Dichter und sein Werk unterscheiden sich von dem oben beschriebenen,

einen Stock tiefer liegenden Hausstand des kinderlosen Perückenmachers. Autorschaft rekonstruiert und bewahrt sich in Leibgebers Omnipotenzphantasie und hebt den prosaischen Ehezweck im Schreiben auf. Gegenüber dem Kunstcharakter von Autorphantasien, die den bedrängenden Ehezweck aufheben, verweist die Novelle im Roman *Die Wahlverwandtschaften* auf den Kunstcharakter möglicher fiktiver Eheordnungen im Roman. Sie bricht die Romanwirklichkeit im artifizialen Konstrukt, das in der Novellenform die Romanform reflektiert. Jenseits Mittlers tötender Rhetorik, die das Unmoralische der Einbildungskraft bekämpft, verweist die Novelle auf den Ort von ehelicher Liebe. „Liebe“ ist die erfolgreiche Bildung zu weiblicher Innerlichkeit und männlichem Heldenmut. Sie bedarf keiner imaginären, verhüllten Schönheit, sondern nur der novellistischen Form. Im Rahmen des Romans hingegen wird die Novelle vom Romanpersonal auch nicht als Kunststück wahrgenommen, sondern als peinlich berührende Geschichte, die sich wirklich zugezogen hat.

Die ehelichen Räume sind in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* ebenso präsent wie Lenette. Die Kirche wird humoristisch entweiht und in der bürgerlichen Stube herrscht nicht das Essen, sondern die Sprachgewalt des Autor-Ichs. In dieser Konstellation, die reale Raumvorstellungen und ihre Symbolik benennt und dekonstruiert, kann auch der Tod im leeren Sarg den Ort totaler Sinnlosigkeit markieren. Das „bis daß der Tod euch scheidet“ im Sinne des Helden mündet im Verlachen dieser sinnlosen Ordnung. Der Preis ist jedoch, daß an die Stelle des sinnlosen Todes Beamtentum im Namen Friedrichs II. und das Mutterbild treten. In den *Wahlverwandtschaften* wird hingegen der sakrale Raum nicht als sinnloser Todesraum benannt, sondern auf allen Textebenen mit künstlerischem Sinn gefüllt. Der Bearbeitung und Überführung in eine neue Ordnung steht die Verdrängung gegenüber. Dies führt zu dem Mißverhältnis, daß die Figuren ihre Umgebung dort vermeinen zu interpretieren, wo sie im Text durch das Interieur bestimmt werden. Der Trennung von Bett und Tisch, die in den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* vor- und durchgeführt wird, steht die untergründige Herrschaft dieser Ordnung im angedeuteten Mobiliar gegenüber. Das Haus erhält symbolische Bedeutung, indem Ottilies „Haus“wesen das Lustschloß und später die Kapelle zu Eduards Haus„wesen“ macht. Einzig in Bezug auf die Natur konstruieren die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* die symbolische Wahrheit einer sprechenden Mutter, die sich allerdings auch hier, als allegorische Konstruktion bzw. Umschreibung des Autor-Ichs zu erkennen gibt. In den *Wahlverwandtschaften* bedeutet „Natur“ künstliche Landschaftsarchitektur und Gartenarbeit und ist in Bezug auf die Ehe einzig ein Wahrnehmungsproblem zwischen zeichenhafter Organisation von Besitz und

Schaffung tiefsinniger Erinnerungsorte, die dem Gegenwärtigen den Mangel des Vergangenen einschreiben.

Die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* und *Die Wahlverwandtschaften* sind einzigartige „Eheromane“, da sie das Verhältnis von Ehe, die sich nicht auf der besitzrechtlichen und genealogischen Ordnung, sondern auf Liebe begründen soll, mit der Problematik der Literatur als Kunst um 1800 verbinden. Einer auf Liebe begründeten Eheordnung, die erst die mythischen Gewalten der Ehegeschichte freisetzt, stellen beide Romane poetische Konzepte entgegen. In den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken* konstruiert sich Autorschaft auf dem Scheitern des Liebesanspruchs des Helden, in den *Wahlverwandtschaften* wird einzig der symbolische Gehalt des Kunstsystems Otilie gerettet, auf dem der ominöse Blick des Autors ruht.

Kittlers Aufschreibesystem um 1800 wird allerdings in beiden Romanen insofern gebrochen, als die *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke*, deren Autor keine mütterliche Alphabetisierung erfuhr, die Bedeutung der sprechenden Natur nicht voraussetzen, sondern als Gegenmodell zur scheiternden Ehe im Text inszenieren und damit als rhetorisches Produkt einer omnipotenten Autorfigur markieren. Einzig das Double Lenette und Frau führt zum Scheitern. *Die Wahlverwandtschaften* hintertreiben den Wahrheitscharakter von Kunst, indem sie hoffnungsvolle künstliche Auferstehungsbilder an das Vergessen des gesamten Bildes binden und so Tiefsinn als Bildinschrift Teil dieses Vergessens ist. Nichtsdestotrotz sind beide Romane Teil einer gesellschaftlichen Umstrukturierung, in der gemäß Kittlers Modell männliche Autorschaft und Literatur des Geheimnisses einer sprechenden Natur bzw. Kunstnatur bedürfen. Ob Literatur als Totalmedium einziger Speicher von Augen- und Ohrenlust frühkindlicher Sozialisation durch die Mutter ist, sei dahingestellt. Liebe als vermeintlich vor der Ehe vorhanden und später entdeckter Mangel in der Ehe wird in beiden Romanen mit Natalie und Otilie im Ideal der Frau als liebende Mutter konstruiert. Allein die Ehegeschichte macht die poetische Umgestaltung notwendig. Sie ist unbedingter Bestandteil zweier Romane, die nur über die Eheordnung zu Aussagen über Literatur als Kunst bzw. Kunst im allgemeinen um 1800 gelangen. Jean Pauls Ehegeschichte führt am Schreibwiderstand Lenette vor, wie sich Autorschaft in der Differenz zur Ehegeschichte selbst schreibt. Das allegorische Verfahren, das im Namen der Liebe Frauen zu himmlischen Engeln umschreibt und damit seine eigene Autorschaft im Gelingen dieser Umschreibung hervorbringt, ist Voraussetzung für einen Autor, der, allein auf den Symbolwert von Kunstfiguren vertrauend, sein Romanpersonal in Fehlinterpretationen verstrickt. Die Ehegeschichte bleibt dabei als Ordnung Gegenstand verschiedener Autor-

konzepte: Jean Pauls allegorischer humoristischer Umschreibung und Goethes Glauben an den Symbolwert von Kunst, die das Rätsel hervorbringt, dessen Lösung einzig der unsagbare Blick des Autors kennt.

Die Allegorie als Produktion von imaginären Bildern mit Inschrift und das Symbol als Vergessen der allegorischen Produktionsbedingungen von Autorschaft beschreiben dabei den Abstand von 13 Jahren, die zwischen zwei einzigartigen Ehegeschichten um 1800 liegen.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

a) Jean Paul

Jean Paul, Siebenkäs, in: Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd.2, 4.korrigierte Auflage, München, 1987. [im Text: H.]

Jean Paul, Siebenkäs, hg. v. Klaus Pauler, München, 1991. [im Text: Pauler]

Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller (Abt. II: Jugendwerke hg. v. Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann), München, 1959ff. [im Text: H.]

Jean Paul, Sämtliche Werke, Hist. krit. Ausg., hg. v. Eduard Berend, Weimar, Berlin, 1927ff. [im Text: Smtl. Werke]

b) Goethe

Johann Wolfgang von Goethe, Die Wahlverwandtschaften, in: Werke, Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, Bd. 6, München, 1981.

Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, München, 1981.

Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Artemis-Gedenkausgabe, hg. v. Ernst Beutler, Zürich, 1950.

Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandtschaften, in: Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe, Abt.I, Bd.8, hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt/M., 1994.

Goethes Briefe und Briefe an Goethe, Hamburger Ausgabe, hg. v. Karl Robert Mandelkow, 6 Bde., München, ³1988.

Heinz Härtl (Hg.), *Die Wahlverwandtschaften*. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808-1832, Weinheim, 1983.

c) Andere

Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794, mit einer Einführung von Hans Hattenhauer, Frankfurt/M., Berlin, 1970.

Robert Burton, Die Anatomie der Melancholie, ausgewählt und übertragen von Werner v. Koppenfels (Teil III Übersetzung von Peter Gan), Mainz, 1988.

Robert Burton, Schwermut der Liebe, übersetzt von Peter Gan, Zürich, 1992.

Henry Fielding, Tom Jones, in: ders., Sämtliche Romane in vier Bänden, hg. v. Norbert Miller, Bd. II und III übersetzt von Roland U. und Annemarie Pestalozzi, München, 1966.

Quintus Horatius Flaccus, Ars poetica, übersetzt und herausgegeben von Eckart Schäfer, Stuttgart, 1972.

Christian Fürchtegott Gellert, Leben der Schwedischen Gräfin von G***, in: ders., Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, hg. v. Bernd Witte, Bd. IV, Berlin, New York, 1989, S. 1-96.

Oliver Goldsmith, Der Landprediger von Wakefield (nach einer alten Übersetzung bearbeitet von Johann Georg Lechner), in: Erzähler der Welt. Geschichten aus England, hg. v. Karl August Horst, Freiburg, Basel, Wien, 1969, S. 97-305.

E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, in: ders., Werke, neu durchgesehen und revidiert von Herbert Kraft und Manfred Wacker, Bd.2, Frankfurt/M., 1967, S. 7-40.

Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten, in: ders., Werke, Akademie Ausgabe, München, 1968, Bd. VI, S. 203-493.

Johann Martin Miller, Siegwart. Eine Klostersgeschichte, Neue verbesserte Ausgabe, Th. 1-3, Frankfurt und Leipzig, 1778.

Novalis, Heinrich von Ofterdingen, in: ders., Werke, hg. v. Gerhard Schulz, München, 1969, S. 129-290.

Ovid, Metamorphosen, übersetzt von Erich Rösch, Zürich und München, 1988.

Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd.1: In Swanns Welt, Frankfurt/M., 1979.

Samuel Richardson, Clarissa, übersetzt u.d.T. Clarissa Harlowe (Auszug) von Ruth Schirmer, Zürich, 1966.

William Shakespeare Theatralische Werke in 21 Einzelbänden übersetzt von Christoph Martin Wieland, hg.v. Hans und Johanna Radspieler, Bd. 20, Hamlet, Prinz von Dänemark, Zürich, 1993.

Laurence Sterne, Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman, neu übersetzt von Michael Walter, Zürich, 1983ff.

Emanuel Swedenborg, Wonnen der Weisheit der ehelichen Liebe; Lüste der Torheit der buhlerischen Liebe (Delitiae Sapientiae de Amore Conjugali; post sequuntur voluptates insaniae de Amore Scortatorio), in: ders., Ausgewählte religiöse Schriften, hg. v. Martin Lamm, Marburg/Lahn, 1949, S.171-233.

Ludwig Tieck, Des Lebens Überfluß. Novelle, in: ders., Schriften, Frankfurt/M., 1986, Bd. 12, hg. v. Uwe Schweikert, S.193-249.

Vergil, Landleben, hg. v. Johannes und Maria Götte, Zürich, ⁶1995.

Sekundärliteratur

a) Lexika/Wörterbücher

Adelung, Johann Christoph, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundarten, 2. verm. und verb. Ausg., Leipzig, 1793 [Nachdruck], Hildesheim, Zürich, New York, 1990.

Bächtold-Stäubli, Hans, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Leipzig, 1930/31.

Campe, Joachim Heinrich, Wörterbuch der deutschen Sprache, Braunschweig, 1810 [Reprograph. Nachdruck], New York, 1969.

Dülmen, Richard van (Hg.), Fischer Lexikon Geschichte, Frankfurt/M., 1990.

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, hg. v. Wolfgang Pfeifer, Berlin, 1993.

Frenzel, Elisabeth, Motive der Weltliteratur, Stuttgart, ⁴1992.

Goethe-Wörterbuch, hg. v. Brandenburger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart, Berlin, Köln, 1998.

Grimm, Jacob und Wilhelm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig, 1854ff. [Fotomechan. Nachdruck der Erstausgabe], München, 1984.

Haberkern, Eugen, Wallach, Joseph Friedrich, Hilfswörterbuch für Historiker, Tübingen, ⁷1987.

Hederich, Benjamin, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig, 1770 [Nachdruck], Darmstadt, 1967.

Laplanche, J., Pontalis, J.-B., Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt/M., 1972.

Lurker, Manfred, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart, ⁵1991.

Nagera, Humberto (Hg.), Psychoanalytische Grundbegriffe, Frankfurt/M., 1977.

Theologische Realenzyklopädie, in Gemeinschaft mit anderen hg. v. Gerhard Krause, Gerhard Müller, Berlin, New York, 1977ff.

b) Forschungsliteratur

- Adler, Jeremy, 'Eine fast magische Anziehungskraft'. Goethes 'Wahlverwandtschaften' und die Chemie seiner Zeit, München, 1987.
- Allemann, Beda, Goethes *Wahlverwandtschaften* als Transzendentalroman, in: Studien zur Goethezeit, hg.v. Hans-Joachim Mähl und Eberhard Mannack, Heidelberg, 1981, S.9-32.
- Anderle, Martin, Jean Pauls *Leibgeber* zwischen Doppelgängertum und Ich-Verlust, in: German Quarterly, 49.1976, S.13-24.
- Ariès, Philippe, Geschichte der Kindheit, München, 1978.
- Ariès, Philippe, Geschichte des Todes, München, 1982.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), Jean Paul. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik, München,³1983.
- Auerbach, Erich, Mimesis, Bern, ⁸1988.
- Bachelard, Gaston, Poetik des Raums, Frankfurt/M., 1987.
- Bachmann, Asta-Maria, Das Umschaffen der Wirklichkeit durch den *poetischen Geist*, Frankfurt/M., Bern, New York, 1986.
- Bachtin, Michail M., Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M., 1979.
- Bachtin, Michail, Formen der Zeit im Roman, Frankfurt/M., 1989.
- Bachtin, Michail, Literatur und Karneval, Frankfurt/M., 1990.
- Bachtin, Michail, Probleme der Poetik Dostoevskijs, Berlin, Wien, 1985.
- Bachtin, Michail, Rabelais und seine Welt, Frankfurt/M., 1987.
- Baierl, Redmer, Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul, Würzburg, 1992.
- Begemann, Christian, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, Frankfurt/M., 1987.
- Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwegenhäuser, Frankfurt/M., 1974ff.
- Benjamin, Walter, Goethes Wahlverwandtschaften, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I,1, S.123-201.
- Berend, Eduard, Jean Paul Bibliographie, neu bearb. u. ergänzt v. Johannes Krogoll, Stuttgart, 1963.
- Berend, Eduard, Jean Paul der meistgelesene Schriftsteller seiner Zeit?, in: Schweikert (Hg.), Jean Paul, S.155-169.

- Bernheimer, Charles, Manets Olympia, in: Liliane Weissberg, Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt/M., 1994, S. 148-176.
- Bersier, Gabrielle, Goethes Rätselparodie der Romantik, Tübingen, 1997.
- Birus, Hendrik, Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls, Stuttgart, 1986.
- Blasius, Dirk, Ehescheidung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/M., 1992.
- Blessin, Stefan, Erzählstruktur und Lesehandlung, Heidelberg, 1974.
- Bobsin, Julia, Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe, Tübingen, 1994.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.), Neue Literaturtheorien, Opladen, 1990.
- Bolz, Norbert W. (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, Hildesheim, 1981.
- Bolz, Norbert W., Ästhetisches Opfer, in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, S. 64-90.
- Böschenstein, Bernhard, Leibgeber und die Metapher der Hülle, in: Arnold(Hg.), Text und Kritik Sonderband Jean Paul, S.59-64.
- Bovenschen, Silvia, Die imaginierte Weiblichkeit, Frankfurt/M., 1979.
- Brandstetter, Gabriele, Poetik der Kontingenz, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 39.1995, S.130-145.
- Bronfen, Elisabeth, Nur über ihre Leiche, München, 1994.
- Bronfen, Elisabeth, Weiblichkeit und Repräsentation, in: Genus, hg. v. Hadumod Bußmann, Renate Hof, Stuttgart, 1995, S.409-445.
- Bruyn, Günter de, Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter, [Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale), 1975] Frankfurt/M., 1991.
- Buschendorf, Bernhard, Goethes mythische Denkform, Frankfurt/M., 1986.
- Cassirer, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde., Darmstadt, ⁷1953.
- Crary, Jonathan, Techniques of the observer (dt. Techniken des Betrachters, Dresden u.a, 1996), Massachusetts, London, 1990.
- Dahler, Hans, Jean Pauls *Siebenkäs*, Bern, 1962.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth, Eigensinnige Geschöpfe, Freiburg/Br., 1999.

- Dangel-Pelloquin, Elsbeth, „Ein vornehmer Herr schreibt mich auf“. Autor und Held als Frauenbildner in Jean Pauls Siebenkäs, in: Autorschaft, hg. v. Ina Schabert, Barbara Schaff, Berlin, 1994, S.87-104.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth, Haubenköpfe, Schattenriß und Marmorkopf, in: Physiognomie und Pathognomie, hg. v. Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin, New York, 1994, S.202-221.
- Davies, Martin L., Die Authentizität der Erfahrung: Jean Pauls Gestalt Leibgeber-Schoppe, in: Aurora, 42.1982, S.11-129.
- de Man, Paul, Allegorien des Lesens, Frankfurt/M., 1988.
- de Man, Paul, Die Ideologie des Ästhetischen, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M., 1993.
- Derrida, Jacques, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M., 1979.
- Derrida, Jacques, Grammatologie, Frankfurt/M., 1983.
- Duden, Barbara, Das schöne Eigentum, in: Kursbuch, 1977, 47, S.125-140.
- Durzak, Manfred, Siebenkäs und Leibgeber, in: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft(JbJPG), 5.1970, S.124-138.
- Ehrenzeller, Hans, Studien zur Romanvorrede, Bern, 1955.
- Eisenberg, Peter, Grundriß der deutschen Grammatik, Stuttgart, ²1989.
- Erb, Andreas, Schreib-Arbeit, Wiesbaden, 1996.
- Esselborn, Hans, Die Vielfalt der Redeweisen und Stimmen, in: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft(JbJPG), 26/27.1992, S.32-66.
- Faber, Richard, Parkleben, in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, S. 91-168.
- Faets, Ann-Theres, „Überall nur Eine Natur“?, Frankfurt/M., 1993.
- Fink, Gonthier-Louis, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Rösch (Hg.), Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 438-483.
- Foucault, Michel, , Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M., 1991.
- Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, Frankfurt/M., 1973.
- Foucault, Michel, Der Wille zum Wissen (Sexualität und Wahrheit Bd.1), Frankfurt/M., 1977.
- Foucault, Michel, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M., 1971.
- Foucault, Michel, Überwachen und Strafen, Frankfurt/M., 1976.

- Freud, Sigmund, Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey [Ergänzungsband Ilse Grubrich-Simitis], Frankfurt/M., 1969ff.
- Fried, Michael, Absorption and Thatricality, Berkeley u.a, 1980.
- Gamper, Herbert, Jean Pauls *Siebenkäs*, Diss.Schr., Zürich, 1967.
- Geitner, Ursula, Die Sprache der Verstellung, Tübingen, 1992.
- Golz, Jochen, Alltag und Öffentlichkeit in Jean Pauls „Siebenkäs“, in: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft(JbJPG), 26/27. 1992, S. 169-182.
- Goody, Jack, Die Entwicklung von Ehe und Familie, Berlin, 1986.
- Günther, Wolfgang, Jean Pauls *Siebenkäs*, Diss.Schr., Frankfurt/M., 1955.
- Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied und Berlin, 1962.
- Härtl, Heinz (Hg.), *Die Wahlverwandtschaften*. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808-1832, Weinheim, 1983.
- Herrmann, Elisabeth, Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Berlin, 1998.
- Hoff, Dagmar v., Meise, Helga, Tableaux vivants - Die Kunst- und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder, in: Weiblichkeit und Tod in der Literatur, hg. v. Renate Berger, Inge Stephan, Köln, u.a., 1987, S.69-86.
- Hoffmann, Christoph, „Zeitalter der Revolution“. Goethes Wahlverwandtschaften im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS), 67.1993, S.417-450.
- Hoffmann, Werner, Das irdische Paradies, München, 1960.
- Hörhammer, Dieter, Die Formation des literarischen Humors, München, 1984.
- Hörisch, Jochen, Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins, Vorwort zu: Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M., 1979, S.7-50.
- Hörisch, Jochen, Sprach-, Wunsch- und Junggesellenmaschine bei Jean Paul und Kafka, in: Euphorion 53.1979, S.151-168.
- Jutsch, Sandra, Empfindsamkeit und bürgerliches Trauerspiel, Magisterarbeit, Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main, 1994.
- Kahrman, Cordula, Reiß, Gunter, Schluchter, Manfred, Erzähltextanalyse, Königstein/Ts, 1986.
- Käuser, Andreas, Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert, Frankfurt/M., 1989.

- Kittler, Friedrich A., Aufschreibesysteme 1800/1900, München, ³1995.
- Kittler, Friedrich A., Dichter-Mutter-Kind, München, 1991.
- Kittler, Friedrich A., In den Wind schreibend, Bettina, in: ders., Dichter-Mutter-Kind, S.219-255.
- Kittler, Friedrich A., Otilie Hauptmann; in: ders., Dichter-Mutter-Kind, S.119-148.
- Kittler, Wolf, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, S. 230-259.
- Kluckhohn, Paul, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Halle (Saale), ²1931.
- Kommerell, Max, Jean Paul, Frankfurt/M., ³1957.
- Konrad, Susanne, Goethes „Wahlverwandtschaften“ und das Dilemma des Logozentrismus, Heidelberg, 1995.
- Kreutzer, Leo, Jean Paul. Siebenkäs, in: Zeit-Bibliothek der 100 Bücher, hg.v. Fritz J. Raddatz, Frankfurt/M., 1980, S.140-143.
- Kristeva, Julia, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Literaturwissenschaft und Linguistik, hg.v. Jens Ihwe, 3 Bde., Frankfurt/M., 1972, Bd.3, S.345-375.
- Kristeva, Julia, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/M., 1978.
- Krüger, Anna, Die humoristische Darstellungsform im *Siebenkäs*, in: Hesperus, 1953, 5, S.25-27.
- Lacan, Jacques, Das Seminar über E.A. Poes *Der entwendete Brief*, in: ders., Schriften I, Olten, Freiburg/Br., 1973, S. 7-60.
- Lacan, Jacques, Die Bedeutung des Phallus, in: ders., Schriften II, Olten, Freiburg/Br., 1975, S. 119-132.
- Lacan, Jacques, Encore, Weinheim/Basel, ²1991.
- Lachmann, Renate (Hg.), Dialogizität, München, 1982.
- Langen, August, Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts, Darmstadt, 1965.
- Langen, August, Attitüde und Tableau in der Goethezeit, in: ders., Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache und Literatur, Berlin, 1978, S. 292-353.
- Langendorf, Erich, Zur Entstehung des bürgerlichen Familienglücks, Frankfurt/M., Bern, New York, 1983.

- Lévi-Strauss, Claude, Einleitung in das Werk von Marcel Mauss, in: Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie, Bd.1, München, 1974., S. 7-41.
- Lillyman, William L., Monasticism, Tableau vivant, and Romanticism, in: Journal of English and German Philology, 81.1982, S.347-366.
- Lindemann, Gisela, Fantaisie und Phantasie, in: Arnold (Hg.), Text und Kritik Sonderband Jean Paul, S.65-76.
- Lindemann, Klaus „geebnet und verglichen“; in: Literatur für Leser, 1984, S.15-24.
- Lindner, Burkhardt, Das Lachen im Tempel des Schönen, in: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik, hg. v. Karl Otto Conrady, Stuttgart, 1977, S. 267-282.
- Lindner, Burkhardt, Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die Kritik der mythischen Verfassung der bürgerlichen Gesellschaft in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, S. 23-44.
- Lindner, Burkhardt, Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle, Darmstadt, 1976.
- Lindner, Burkhardt, Satire und Allegorie in Jean Pauls Werk, in: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft(JbJPG), 5.1970, S. 7-61.
- Loeb, Ernst, Liebe und Ehe in Goethes Wahlverwandtschaften, in: Ewald Rösch (Hg.), Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 416-437.
- Lorey, Christoph, Die Ehe im klassischen Werk Goethes, Amsterdam, Atlanta, 1995.
- Luhmann, Niklas, Liebe als Passion, Frankfurt/M., 1982.
- Mahoney, Dennis F., A *Schützenkönig* for Kuhschnappel, in: Verantwortung und Utopie, hg.v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen, 1988, S. 310-318(Diskussion S.318-320).
- Martínez, Matías, Doppelte Welten, Göttingen, 1996.
- Marx, Karl, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Moskau, 1939/41.
- Matt, Peter von, Verkommene Söhne, mißratene Töchter, München, 1995.
- McLuhan, Marshall, Die magischen Kanäle Understanding Media, Dresden, Basel, ²1995.
- Meise, Helga, Die Unschuld und die Schrift, Frankfurt/M., 1992.
- Meuthen, Erich, Selbstüberredung, Freiburg/Br., 1994.
- Meyer-Krentler, Eckhardt, Der Bürger als Freund, München, 1984.
- Miller, Hillis J., A ‘buchstäbliches’ Reading of *The Elective Affinities*, in: Glyph, 6.1979, S. 1-23.
- Miller, Norbert, Der empfindsame Erzähler, München, 1968.

- Mohr, Gerd Heinz, Sommer, Volker, Die Rose. Entfaltung eines Symbols, München, 1988.
- Montigel, Ulrike, Der Körper im humoristischen Roman, Frankfurt/M., 1987.
- Müller, Götz, Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, Tübingen, 1983.
- Müller, Götz, Mehrfache Kodierung bei Jean Paul, in: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft(JbJPG), 26/27.1992, S. 67-91.
- Naumann, Ursula, Predigende Poesie, Nürnberg, 1976.
- Neumann, Gerhard, Der Anfang vom Ende. Jean Pauls Poetologie der letzten Dinge, in: Das Ende, hg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München, 1996, S. 476-494.
- Och, Gunnar, Der Körper als Zeichen, Erlangen, 1985.
- Öhlschläger, Claudia, Unsägliche Lust des Schauens, Freiburg/Br., 1996.
- Ohly, Friedrich, Das Buch der Natur bei Jean Paul, in: Studien zur Goethezeit, hg.v. Hans-Joachim Mehl, Eberhard Mannack, Heidelberg, 1981, S.177-232.
- Pieske, Christa, Schattenrisse und Silhouetteure, Darmstadt, 1963.
- Pietzcker, Carl, Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerks am Beispiel von Jean Pauls *Rede des toten Christus*, Würzburg, 1983.
- Pott, Hans-Georg, Neue Theorie des Romans, München, 1990.
- Rasch, Wolfdietrich, Die Erzählweise Jean Pauls. Metaphernspiel und dissonante Strukturen, in: Interpretationen, Bd.3, Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil, hg.v. Jost Schillemeit, Frankfurt/M., Hamburg, 1966, S.82-117.
- Rehm, Walter, Experimentum suae medietatis. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens bei Jean Paul und Dostojewski, in Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstift, 1936-1940, S.237-328.
- Ribbat, Ernst, Sprechen, Schreiben, Lesen, Schweigen, in: Critica Poeticae hg. v. Andreas Gößling, Stefan Nienhaus, Würzburg, 1992, S.171-185.
- Riedel, Wolfgang, Eros und Ethos, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 40.1996, S.147-180.
- Rietschel, Christian, Das Herrenhuter Modell eines Gemeinschaftsfriedhofs, der Gottesacker der Brüdergemeinde, in: Vom Kirchhof zum Friedhof, hg.v. Hans-Kurt Boehlke, Kassel, 1984, S.75-88.
- Ritter, Joachim, Landschaft, in: ders. Subjektivität, 1974, S. 141-190.
- Rösch, Ewald (Hg.), Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, Darmstadt, 1975.

- Rosenbaum, Heidi (Hg.), Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur, Frankfurt/M., 1978.
- Sauder, Gerhard, Empfindsamkeit. Bd.1. Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart, 1974.
- Schaeder, Grete, Die Idee der „Wahlverwandtschaften“ in: dies., Gott und die Welt, Hameln, 1947, S. 276-323.
- Schelling Schär, Esther, Die Gestalt der Ottilie, Zürich u.a, 1969.
- Schindler, Stephan K., Das Subjekt als Kind, Berlin, 1994.
- Schlaffer, Heinz, Der Bürger als Held, Frankfurt/M., 1973.
- Schlaffer, Heinz, Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“, in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, S. 211-229.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm, Maschine und Teufel, Freiburg, München, 1975.
- Schmiedt, Helmut, Liebe, Ehe, Ehebruch, Opladen, 1993.
- Schober, Anna, Hauer, Gerlinde, Muttenthaler, Roswitha, Wonisch, Regina, Das inszenierte Geschlecht, Wien, Köln, Weimar, 1997.
- Schober, Anna, Blue Jeans. Vom Leben in Stoffen und Bildern, Frankfurt/M., New York, 2001.
- Schreiber, Jens, Die Zeichen der Liebe, in: Bolz (Hg.), Goethes Wahlverwandtschaften, S. 276-307.
- Schreinert, Kurt, Einleitung zum Siebenkäs, in: Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Eduard Berend, 1.Abt., Bd.6, Weimar, 1928, S.V-LIX.
- Schulz, Gerhard, Jean Pauls Siebenkäs, in: Aspekte der Goethezeit, hg. v. Stanley Comgold, u.a, Göttingen, S. 215-239.
- Schwan, Werner, Goethes Wahlverwandtschaften, München, 1983.
- Schwanke, Martina, Name und Namensgebung bei Goethe, Heidelberg, 1992.
- Schweikert, Uwe (Hg.), Jean Paul, Darmstadt, 1974.
- Schwanke, Martina, Name und Namengebung bei Goethe, Heidelberg, 1992.
- Sörensen, Bengt Algot, Herrschaft und Zärtlichkeit, München, 1984.
- Sprengel, Peter, Innerlichkeit, München, Wien, 1977.
- Sprengel, Peter, Antiklassische Opposition Herder-Jacobi-Jean Paul, in: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hg.v. Klaus v. See, Bd.14, Europäische Romantik I, Wiesbaden, 1982, S.249-272.

- Staiger, Emil, Jean Paul: „Titan“, in: Schweikert (Hg.), Jean Paul, S. 115-154.
- Steppacher, Elvira, Rednerpein und Mordgelüst, in: *Critica Poeticae*, hg. v. Andreas Gößling, Stefan Nienhaus, Würzburg, 1992, S.159-170.
- Stingelin, Martin, Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften im Spiegel des Poststrukturalismus, in: *Poststrukturalismus*, hg.v. Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar, 1997, S. 399-411.
- Stöcklin, Paul, Stil und Geist der Wahlverwandtschaften, in: Rösch (Hg.), Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S. 215-235.
- Suhrkamp, Peter, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Rösch (Hg.), Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“, S.192-214.
- Szondi, Peter, Tableau und coup de théâtre, in: *Erforschung der deutschen Aufklärung*, hg. v. P. Pütz, Königstein/Ts., 1980, S. 192-207.
- Trunz, Erich, Die Kupferstiche zu den „Lebenden Bildern“ in den Wahlverwandtschaften, in: ders., *Weimarer Goethe Studien*, Weimar, 1980, S.203-217.
- Turk, Horst, Goethes „Wahlverwandtschaften“, in: *Urszenen* hg.v. Friedrich A. Kittler, Horst Turk, Frankfurt/M., 1977, S. 202-222.
- Vaget, Hans Rudolf, Ein reicher Baron, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 24.1980, S.123-161.
- Weber Kellermann, Ingeborg, *Die deutsche Familie*, Frankfurt/M., 1974.
- Weber, Marianne, *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung*, Tübingen, 1907.
- Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte Bd. 1. Vom Feudalismus des Alten Reichs bis zur defensiven Modernisierung der Reformära, 1700-1815*, München, 1987.
- Weigel, Sigrid, *Topographie der Geschlechter*, Reinbeck bei Hamburg, 1990.
- Weingärtner, Mathias, *Das direkte Autorwort in Jean Pauls Siebenkäs*, Magisterarbeit, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/M., Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, 1994.
- Wiethölter, Waltraud, *Legenden*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS)*, 56.1982, S.1-64.
- Wölfel, Kurt. „Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt“, in: Schweikert (Hg.), Jean Paul, S.277-313.
- Zimmermann, Werner, *Jean Paul: Siebenkäs. Frauenbild und Geschlechterkonstellation*, Freiburg/Br., 1982.

Lebenslauf

Persönliche Daten

geb. am 1.7.1967 in Bad Nauheim
ledig

Promotion

1996-1999

Stipendiat des Graduiertenkollegs:
„Psychische Energien bildender
Kunst“ (Universität Frankfurt/Main)

04/2000

Abgabe

06/2001

Disputation: „magna cum laude“

Studium

1988-1994

Germanistik/Geschichte/Italianistik
Universität Hannover
Universität Florenz
(DAAD- Stipendium)
Universität Frankfurt/Main

11/1994

Magisterabschluß: „sehr gut“

Zivildienst

1986-1988

Schule

1973-1986

Abitur (St. Ursula-Schule, Hannover)

Hannover, 24.06.2001