

---

Claudia Nitschke

## Unanständige Wiedergänger

*Liebe und Revolution in Erzählungen von Arnim und Eichendorff*

---

»Ein Buch aus Literatur über Literatur«<sup>1</sup> – so beschreibt Gerhard Schulz prägnant einen wesentlichen Aspekt von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart*, der von Goethes *Wilhelm Meister* bis hin zu Arnims *Gräfin Dolores* ein ausgedehntes Spektrum zeitgenössischer Literatur verarbeitet. Diese spezifische intertextuelle Anlage findet sich – in einer komplexen selbstbezüglichen Wendung – auch in Eichendorffs späteren Erzählungen: *Das Schloß Dürande* und die *Entführung* stehen in einem dicht vernetzten Werkkontext, der von der Einlagerung fremder Texte substantiell gestützt wird. Wie schon in *Ahnung und Gegenwart* stellt Achim von Arnim dabei einen zentralen Bezugspunkt dar.<sup>2</sup> Insgesamt erweisen sich vier Texte als Kernbestand der hier relevanten intertextuellen Interferenzen, von denen Arnims *Isabella von Ägypten* und *Melück Maria Blainville* – von Arnim als Zwillingsspaar eingeführt – als Prätexte fungieren, deren ästhetisch vermittelte Befunde wiederum von dem nachfolgenden Eichendorffschen Erzählungspaar, dem *Schloß Dürande* und der *Entführung*, ausgedeutet und weitergeführt werden.

In allen vier Erzählungen wird die als »Ausgangsrelation« festgeschriebene Paarverbindung über die Einbeziehung einer dritten Person irreversibel vernichtet oder auf eine zukünftige Vernichtung angelegt,<sup>3</sup> wobei das (zukünftige) Scheitern der Beziehung mit den Ereignissen der Französischen Revolution verknüpft scheint.<sup>4</sup> Die Liebeskonstellation wird dabei in dem Maße politisiert, wie die historische Umbruchsituation auf die private Ebene gespiegelt scheint. Mit dieser Verbindung zweier anscheinend konträrer Ebenen ist zugleich eine Kausalität impliziert: Wie zu zeigen sein wird, generiert die Phase, die der Revolution vorangeht (in *Isabella* immerhin in Jahrhunderten zu bemessen) eine gesamtgesellschaftliche Disposition, die sich notwendigerweise auf den privaten Bereich erstreckt. Der intimste Bereich sozialer Verhältnisse, die Liebe und Ehe, wiederum bietet einen exemplarischen, scheinbar selbst-evidenten Bereich, in denen Defizite ausdifferenziert und sichtbar gemacht werden können.

*1. Die Verdopplung der »Liebe«.* – Entscheidende Voraussetzung für diese textuelle Analyse ist in allen vier Erzählungen eine Dreier-Konstellation: Daß Arnim die Erzählungen *Isabella von Ägypten* und *Melück Maria Blainville* trotz gegensätz-

licher Protagonistinnen<sup>5</sup> als Zwillingsspaar einführt, läßt sich anhand einer für beide Texte konstitutiven Konfiguration begründen. Sowohl in *Melück* als auch in *Isabella* speist sich der Plot der Liebesgeschichte aus einem analogen Verdoppelungsphänomen: Isabella und Saintree erhalten eine künstlich belebte Puppe als Doppelgänger/in, die sie jeweils aus ihrem alten Leben verdrängt.<sup>6</sup> Die Gegen-Bilder – als Produkte einer zweifelhaften magischen Handlung – entstammen in beiden Fällen einer korrespondierenden Verratssituation: Ebenso wie Karl die Kreation des Golems in Auftrag gibt, um sich Gelegenheit für ein tête-à-tête mit Isabella zu verschaffen, so gibt Saintree den Verführungsvorhaben Melücks nach (und blendet darüber seine zukünftige Frau Mathilde aus).

In dieser Opposition von (dauerhafter) Liebe und (auf Kurzfristigkeit angelegter) Lust steckt eine entscheidende Struktur der Texte, die von Saintree (als *mise en abyme*) auf den Punkt gebracht wird: Um das erotische Abenteuer ohne Gewissensbisse genießen zu können, führt er<sup>7</sup> die signifikante Unterscheidung zwischen zwei Formen von Liebe ein: »Unbeschadet der höheren [Liebe], glaubte er [Saintree] sich der Araberin in dem niederen Sinne ergeben zu können, wenn es Mathilde nur verschwiegen bliebe.«<sup>8</sup>

Saintrees selbstgerechte Analyse ist in zweierlei Hinsicht aufschlußreich: Zum einen setzt er implizit voraus, daß man nur einem Menschen »in höherer Liebe« verbunden sein könne, und zitiert auf diese Weise eine zentrale Überzeugung des zeitgenössisch romantischen Liebeskonzepts. Insofern das Kommunikationsmedium »Liebe«<sup>9</sup> die Reintegration der zerfaserten *Gesamtpersönlichkeit* zu leisten imstande ist, die in der gravierenden Umstellungsphase der »Sattelzeit« verlorenzugehen droht, reflektiert die Vorstellung einer einzigartigen, unteilbaren (höheren) Liebe die kompensatorische Funktion<sup>10</sup> der romantischen Liebe. Saintrees Bedürfnis nach einer spitzfindigen Rechtfertigung dokumentiert in diesem Sinne eine Grundhaltung, der das »romantische« Liebeskonzept vorgängig ist.

Zugleich wird in der Saintreeschen Opposition einer höheren und einer sinnlichen Liebe eine Entwicklung verborgen, die für die folgende Analyse von entscheidender Bedeutung ist: Das romantische Liebeskonzept nämlich akzeptiert den Faktor Lust und bindet sie in eine auf Dauer angelegte Lebensgemeinschaft ein.<sup>11</sup> Als integraler Bereich dieses Liebesverständnisses kann die erotische Lust nicht mehr aus der romantischen Paarbeziehung isoliert werden. Demzufolge erweist sich – zum zweiten – der »Glaube«, sich »der Araberin in dem niederen Sinne ergeben zu können«, als gravierender Irrtum, der schließlich – über mehrere Verzweigungen – zum Tod Saintrees führt. Der Fortgang der Geschichte demaskiert die anfängliche Differenzierung zwischen Liebe und Sinnlichkeit als unangemessen.<sup>12</sup>

Bei der Einbindung der Erotik in das romantische Liebeskonzept ergeben sich offensichtliche Schwierigkeiten, auf welche die Erzählungen reagieren und

aus denen sie ihre spezifische Dynamik beziehen: Der Lust-Faktor wird von Arnim und von Eichendorff als Gefahr erfahren und kann im kompensatorischen romantischen Liebeskonzept<sup>13</sup> nur peripher gebunden werden. Es fällt auf, wie sich aus dem textlich legitimierten und verabsolutierten Liebesbegriff eine »niedere Liebe« als eigennützige Erotik abspaltet, die als degeneriertes Phantom die textliche Handlung vorantreibt.<sup>14</sup> In dieser Lustkomponente sahen augenscheinlich sowohl Arnim als auch Eichendorff die deutlichste Metaphorik für das Perverse (im Sinne des Verkehrten).

Thematisch findet sich die doppelte Erscheinungsform der Liebe und der Lust in allen vier hier zugrunde liegenden Texten: Die dabei etablierte Verbindung bzw. Analogisierung von Lust und Revolution soll im folgenden analysiert und auf der Basis der zeitgenössischen Semantik plausibilisiert werden.

2. *Arnim: »Isabella von Ägypten« und »Melück Maria Blainville«.* – Chronologisch am Anfang der vier Erzählungen steht *Isabella von Ägypten*: Die Titelheldin Isabella wird dabei trotz ihrer Einbindung in einen großen Teil der textlichen Intrigen als Identifikationsfigur eingeführt. In ihrer Unschuld verweigert sie sich der im Text thematischen Instrumentalisierung, Verdinglichung und Funktionalisierung,<sup>15</sup> die anhand des skurrilen halb menschlich, halb nicht-menschlichen Personals als Depravationen dargestellt werden.

Auch Isabellas Geliebter Karl<sup>16</sup> (mit seiner bedarfsgerechten Liebeskonzeption, seiner Macht- und Geldgier) findet sich unter den »verkümmerten« Lebensformen: Sein Eigennutz kulminiert schließlich in der Erschaffung eines künstlichen Ebenbilds für Isabella, eines Golems, in dem sich Karls Wollust exemplarisch manifestiert. Der Golem soll dazu dienen, Karl eine Liebesbegegnung mit der echten Isabella zu ermöglichen. Zwangsläufig wendet sich diese Betrugsstrategie schließlich gegen ihn, da er Original und lüsterne Verdopplung nicht auseinanderzuhalten vermag: »Der Erzherzog hatte die Zauberei spielend herausgefordert, seine Lüste zu begünstigen, diesmal täuschte sie ihn um seine Lust; in der Liebe ist alles so ehrlich, daß jeder Betrug, wie ein falscher Stein in dem prachtvollsten Ringe, das freie Zutrauen stören kann, und betrog nicht der Erzherzog Bela, als er sie durch sein Kunststück [die Erschaffung des Golems] in seine Gewalt brachte? es war nicht Liebe allein, es war der Wunsch in ihm, sich zu rächen, weil er sich betrogen glaubte, daß er sie so wild und rasch seiner Lust opferte.« (IÄ 705)

Die ganzheitlich-erfüllende Liebe entzieht sich, wenn die »Lust« überwiegt: Damit läuft diese Fehlentwicklung auf die Trennung der beiden Liebenden hinaus. Mit Blick auf die ungeheuren Möglichkeiten, die sich durch die unerschöpflichen Geldquellen des Alrauns auftun, verspricht Karl dem Wurzelmännchen Isabella als Ehefrau zur linken Hand – allerdings mit der bezeichnenden Einschränkung, daß beide »von Tisch und Bett getrennt« leben sollen.

Da er selbst die Beziehung zu Isabella – nicht als Ehemann, sondern als eifersüchtiger Geliebter – weiterhin zu pflegen beabsichtigt, perpetuiert er eine Form der Instrumentalisierung, die nun auch für Isabella aus den Umständen ihrer Vermählung ablesbar wird: »Sie liebte den Erzherzog, wie sie ihn jemals geliebt, aber sie fühlte, seit er eine andre wie sie geliebt, daß sie seine Liebe mit sich trüge in die Ferne, und erst jetzt gestand sie sich, daß diese scheinbare Vermählung, so wenig dabei die Reinheit ihrer Sitte leiden konnte, sie tief gekränkt habe, weil ihr Karls Gesinnung sich nicht so heilig und ewiglich, wie ihr fürstlicher Sinn gemeint, mit ihr zu vermählen, deutlich daraus hervorgegangen sei. Was galt ihr seine Klugheit, wie er den Reichtum sich verbinden und benutzen wollte; sie kannte nur die Herrlichkeit der Armut.« (IÄ 734; Hervorhebung C. N.).

Isabellas Verwurzelung im romantischen Liebeskonzept gewinnt dabei in doppelter Hinsicht Kontur: Zum einen verweist der Erzähler auf ihre »ewigliche und heilige« Liebe, die sich ihrerseits auf dem schon zitierten Einmaligkeits- und Unaustauschbarkeitstopos begründet; Karls Verhalten dagegen verstößt umfassend gegen diese Unaustauschbarkeitsvorstellung, insofern er Isabella de facto durch den Golem ersetzt. Daraus wird zum anderen ex negativo ersichtlich, daß »romantische« Liebe nur als dialogisches, sich gegenseitig bestärkendes Individualitätskonzept funktionieren kann. Da Karl Isabellas Identität weitgehend ignoriert,<sup>17</sup> ist ihr Weggang die zwangsläufige und angemessene Reaktion für jemanden, der mit romantischem Anspruch liebt. Die Einseitigkeit des Liebes-Endes und die verschiedenartige – einmal emotionale, einmal materielle – Fixierung des Liebespartners wird noch einmal prägnant in der Abschiedsszene vorgeführt: »Sie nahete sich im innern Kampfe dem Bette des Erzherzogs, sie küßte ihn; wäre er erwacht, sie hätte nicht von ihm lassen können; aber er stieß sie im Schlaf von sich. Ihm träumte, als ob die goldene Kette, worin er die Völker führte, ihm selbst, der sie hielt, immer enger sich um den Fuß wickelte, daß er dadurch zu fallen fürchtete; darum stieß er sie von sich.« (IÄ 734; Hervorhebung C. N.) Erst beim Verlust Isabellas ist Karl imstande zu fühlen, »daß seine törichte Klugheit ihm das Köstlichste entrissen, was sein ganzes Leben ausgestattet hätte.« (IÄ 735, Hervorhebung C. N.) Die romantische Liebe ist für ihn nur als verlorenes Ganzheitskonzept funktionsfähig, als Utopie, die sich positiv und unerreichbar gegen den Pakt mit dem Alraun abgrenzt.

Karls Taktik sorgt schließlich für ein Nachwehen, das sich in den Jahrhunderten bis zur Gegenwart Arnims verstärkt: Als der Alraun »heimlich begraben« wurde, »glaubte sich Karl von ihm befreit l. . . l er aber war in seiner Wut dämonisiert und der Kaiser wußte bald, daß er, ohne eine große Buße, von seiner überlästigen Gegenwart nicht wieder los und ledig werden konnte. Umsonst wechselte er Wohnort und Kleider l. . . l, gleich war der Allraun ihm nahe, l. . . l Abends und nachts schrie er wie ein wilder Vogel. Karl horchte und gehorchte nur zu oft dieser Stimme, wehe uns Nachkommen seiner Zeit. War ihm vieles

durch diesen geldbringenden Geist möglich, so mußte er dagegen früher seine Herrscherbahn schließen, um in heiligem Leben, in Buße und Gebet, jeden bösen Wunsch zu bannen.« (IÄ 737, Hervorhebungen C.N.) Das Geld als allgegenwärtiges Medium erweist sich dabei als Projektion eines zeitgenössischen Problems in die Vergangenheit der Frühen Neuzeit. Erst in einer primär funktional differenzierten Gesellschaft (wie die europäische Gesellschaft um 1800) verkoppelt das Geld als universales Kommunikationsmittel die unterschiedlichen Teilbereiche miteinander und »ersetzt die Omnipräsenz Gottes durch die des Geldes«. <sup>18</sup>

Indem der explosive Bedeutungsgewinn des Geldes in der Vergangenheit verortet und diagnostiziert wird, kann der auktoriale Erzähler der *Isabella* die Geschichte Karls als integrale Vorgeschichte der eigenen Gegenwart reklamieren: Die Privilegierung des Geldes wird als fatale Fehlentwicklung beschrieben, auf die zentrale Defizite im gegenwärtigen Deutschland zurückzuführen sind. »Wir aber, deren Voreltern durch sein politisches Glaubenswesen, so viel erlitten, die vom Altraun schnöder Geldlust fort und fort gereizt und gequält worden, und endlich selbst noch an der Trennung Deutschlands untergingen, welche er aus Mangel frommer Einheit und Begeisterungen, indem er sie hindern wollte, hervorbrachte, wir fühlen uns durch das erzählte Mißgeschick seiner ersten Liebe, durch die Reue mit seiner Natur versöhnt, und sehen ein, daß nur ein Heiliger auf dem Throne seiner Zeit hätte bestehen können.« (IÄ 738, Hervorhebung C. N.) <sup>19</sup>

In dieser scheinbar metonymischen Verknüpfung der Gegenwart und der Vergangenheit findet sich eine metaphorische, in die Vergangenheit transponierte Problemanalyse der Revolutionszeit, die sich (über die titelgebende Geschichte einer »Jugendliebe«) explizit an die Liebesthematik anknüpft. <sup>20</sup> Das Geld wird – gerade im Kontext der Liebe – als ubiquitäre Schaltstelle dargestellt, an der die Liebe in Macht (das heißt Lust) konvertierbar ist; Lust, Geltungsbedürfnis, Machthunger und Geldgier gehen dementsprechend als regressive Formen mit Entindividualisierungs- (Golem), Entfremdungs- (Karl) oder Entmenschlichungsprozessen (Altraun, Bärenhäuter) einher.

Insbesondere die diskreditierte Form der »Liebe« (die sich kontrastiv zum »romantischen« Liebesanspruch Isabellas verhält) inszeniert der Text als eingängige Visualisierung der vorrevolutionären Korruption und – in der metonymischen Textlogik – als Indikator eines drohenden Niedergangs: <sup>21</sup> Die Französische Revolution ist der Erzählung auf diese Weise als teleologischer Fluchtpunkt der politischen und vor allem auch privaten Fehlentwicklungen konstitutiv eingeschrieben.

Der am Vorabend der Französischen Revolution situierten Erzählung *Melück Maria Blainville* liegt ebenfalls eine fatale Dreierkonstellation zugrunde, die im unmittelbaren Verlauf der Geschichte zur familiären Katastrophe führt. Als ver-

antwortlich für die initiale Betrugssituation erweist sich nicht nur die verliebte Melück,<sup>22</sup> sondern vor allem auch Saintree, der – wie schon angedeutet – zwei sich ausschließende Formen der Liebe gleichzeitig zu praktizieren (und den entstehenden Widerspruch halbbewußt-sophistisch auszumerzen) versucht.

Die entscheidende Begegnung zwischen Saintree und Melück findet mit dem Vorsatz (bzw. unter dem Vorwand) statt, Melücks schauspielerische Praxis zu perfektionieren und steht – angesichts des extremen Wandels, den Melück von der zurückgezogenen Klosterexistenz bis hin zur ambitionierten Schauspieleranwärterin durchläuft – bereits unter fragwürdigen Vorzeichen. Gegenstand der gemeinsamen Probe ist eine Szene aus Racines *Phèdre*,<sup>23</sup> über die der illegitime Verführungskontext des Treffens impliziert wird: Die von Melück dargestellte Phädra, die unglücklich in ihren Stiefsohn Hippolyt verliebt ist und – getrieben von ihrer amour fou – vergeblich eine Annäherung zu erzwingen versucht, verweist dabei noch auf einen anderen Aspekt, der hier das Unangemessene des Verhältnisses akzentuiert: Die Stiefmutter–Sohn-Beziehung thematisiert in diesem Sinne eine Inzest-Variante (die nicht über die Blutsverbindung, sondern über die sozialen Rollen funktioniert), auf die später bei den Eichendorff-Texten zurückzukommen sein wird. – Zunächst beherrscht Saintrees Verlobte in Abwesenheit die Gespräche: Saintree beginnt zu erzählen, »wo er seine Mathilde zum erstenmale und zum letztenmale gesehen hatte; er drückte mit Mühe die Stelle seines Rockes, die seiner Mathilde Tränen eingesogen, an die Lippen und vergaß darüber, alles was ihn umgab, selbst die Art von Vorsicht, die jede Liebe fordert, aber selten eingibt.« (MB 751 f.) Saintrees verliebte Selbstvergessenheit findet schließlich in einer gesteigerten Enthemmung ihre Fortsetzung, wenn er die ominöse Kleiderpuppe Melücks mutwillig mit dem blauen Rock – dem sentimentalischen Andenken an Mathilde – ausstaffiert, um sie als »strengen Kritiker« (MB 752) spielerisch einzubinden.

In dieser scheinbar harmlosen Übersprungshandlung werden zwei Textebenen gegeneinander abgesteckt und hierarchisiert: Die Nachlässigkeit Saintrees deutet bereits seine Bereitwilligkeit an, die »höhere« Liebe für die »niedere« zu verraten. Die Verlobte scheint mit dem von Saintree initiierten Identitätstransfer auf die Puppe exorziert und kann zumindest körperlich durch die arabische Freundin ersetzt werden. Insofern es sich beim Rock aber um ein Objekt<sup>24</sup> handelt, das den identitätsversichernden Bezug zur Schenkerin aufruft, wird das von Saintree infolge seiner Handlung (die seine Worte als Lippenbekenntnis ausweisen) degradierte Kleidungsstück ultimativ aufgewertet. Aufgeladen mit der Liebe Mathildes, kann es von Melück als (von nun an handlungsbestimmendes) Voodoo-Utensil genutzt werden.

Die romantische Liebe gewinnt den superioren Status im Text gerade durch Saintrees fälschliche Annahme, seine Liebe zu Mathilde (und sein Verlangen nach Melück) nach Bedarf rhetorisch zurichten, manipulieren und funktionali-

sieren zu können. Die entscheidende Motivik der Verdoppelung findet auf diese Weise bereits dreimal – als apologetisches Axiom von der höheren und niederen Liebe, den beiden Frauen sowie den zwei (dem zerissenen und dem neu genähten) Rücken<sup>25</sup> – Eingang in den Text, bevor Saintree selbst in der von Melück nachgebildeten Kleiderpuppe den parasitären Doppelgänger erhält, der mit magischer Kraft an seinem Lebensnerv zehren wird.

Bei den »zaubrischen« Fähigkeiten<sup>26</sup> Melücks handelt es sich nicht nur um einen peripheren Aspekt des Plots, sondern sie gehören integral zur Betrugssituation. Genau wie in der *Isabella* (oder auch Arnims zuvor entstandenem Roman über die *Gräfin Dolores*<sup>27</sup>) wird die sinnliche Überschreitung durch übersinnliche Hilfsmaßnahmen forciert. Der Verführungssituation ist ein magisch-destruktives Potential<sup>28</sup> inhärent, das – ähnlich wie bei Karls Kreation des Golems – auf einen fatalen Irrweg hindeutet.<sup>29</sup>

Die harmonische Lösung, ein friedliches Landleben zu führen, erweist sich zwangsläufig als nur vorübergehend, insofern das neue Hauswesen das Resultat zahlreicher fragwürdiger Ereignisse<sup>30</sup> ist und deshalb seine eigene Auflösung bereits in sich trägt. Anfang und Ende der Erzählung bleiben – gerade auch mit Blick auf die Kleiderpuppe – eng aufeinander bezogen, wobei die Puppe eine entscheidende Funktionsveränderung erfährt: Ist sie zunächst das Werkzeug im Betrug an Mathilde, dient sie der letzteren schließlich zum Schutz: Die Gräfin überlebt mit ihren Kindern – von der Puppe umklammert – das revolutionäre Inferno.

Obwohl diese Rettung durch die Puppe konsequent im Zeichen der innerfamiliären Versöhnung steht, erweist sich die Lebensgemeinschaft während der revolutionären Ereignisse als unbeständig. Das letale Dilemma des Beginns, aus dem der Ausweg in einen simulierten Normalzustand entsteht, bricht in der historischen Krise schließlich ungemindert hervor. Der Graf stirbt an dem Stich, den der enttäuschte Verehrer St. Lük Melück zufügt: »Der Graf war in dem Augenblicke, wo Melück den Stich erhielt, niedergestürzt und ohne sichtbare äußere Verletzung tot geblieben, und so war wieder eine frühere Weissagung der Melück erfüllt, daß ihr beider Leben notwendig mit einander verbunden sei, daß er ohne sie nicht leben könne.« (MB 773 f.) St. Lük ist konsequenterweise der Vollstrecker der instabilen Lebensgemeinschaft: Sein Name deutet – als eigentümliche Verbindung aus Saint-ree und Me-lück – auf die illegitime Liebschaft als Wurzel der entfesselten Verhältnisse hin. Zwangsläufig zerbricht die restituierte familiale Einheit,<sup>31</sup> die ohne den Vater und die (über die »morgländischen Augen« [MB 766] den Kindern verbundene) Zweitmutter ein trauriges Relikt bleiben muß, und zitiert dabei wiederum die problematisch – in Mathilde/Melück bzw. im Grafen und seiner Puppe – verdoppelte Familien Gründungssituation.

Die Französische Revolution macht die Fehlentwicklungen erkennbar, die

zuvor in einem labilen Gleichgewicht verborgen bleiben konnten; in Anbetracht der zentralen Betrugssituation spielt die Revolution also eine – explizite und handlungsrelevante – Rolle.<sup>32</sup> Arnims Einleitung zu seinem Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (»Das ist das Fürchterlichste, was wir lieben. / Ach, warum lieben wir, was furchtbar ist!«<sup>33</sup>) fokussiert in diesem Sinne a priori auf diese für Arnim signifikante Verknüpfung von Treuebruch und Revolution:<sup>34</sup> Auch in der *Gräfin Dolores* verläuft der Ehebruch in ostentativer Synchronizität<sup>35</sup> parallel zu den Ereignissen in Frankreich.<sup>36</sup>

Genau wie das Geld zum Zeichen der (zur Lust bzw. im Zeichen der Macht) degenerierten Liebe in *Isabella von Ägypten*<sup>37</sup> avanciert, stellt in *Melück Maria Blainville* ein hypertrophierter Begriff der Vernunft das unmittelbare textliche Analogon zu dem mißbrauchten Liebesbegriff dar; in diesem Sinne wird in *Melück* nicht nur die von der romantischen Liebe abgespaltene erotische Liebe in Frage gestellt, sondern auch die zum Zeitalter der Vernunft erhobene vorrevolutionäre Epoche grundsätzlich kritisiert. Die sophistische Über-Rationalisierung, die Saintree vorzunehmen versucht, wenn er die »niedere Liebe« als Parallelphänomen neben der höheren Liebe legitimiert, spiegelt sich in seiner späteren, umfassenden Vernunftgläubigkeit, die von Mathilde geteilt wird. Eine untergeneralisierende, verabsolutierende und oberflächliche Geisteshaltung wird auf diese Weise sowohl für die private Entgleisung als auch für die Katastrophe infolge der politischen Ereignisse verantwortlich gemacht. So wie aber die »Liebe« nicht beliebig funktionalisiert werden kann, erweist sich die Vernunft in ihrer ubiquitären Verfügbarkeit als Illusion: »Es war eine schöne Zeit, wo das Interesse der Einzelnen vor dem Wohl des Ganzen verschwunden zu sein schien. Der Graf und die Gräfin, statt von diesen Zeichen des Untergangs ihrer Vorrechte geärgert zu werden, freuten sich vielmehr dieses Emporsteigens aller. [...] Melück hatte lange geschwiegen, endlich fuhr sie mit ungewohnter Heftigkeit auf: Reich der Vernunft? Wie soll die Vernunft in einem Augenblicke in die Welt kommen, nachdem sie in den tugendreichsten, tätigsten Jahrhunderten sich nur immer als eine seltne Fremde gezeigt hat, die sich kaum der drückendsten Not verständlich machen konnte, und sich eben in der Begründung dieser Abstufungen weltlicher und geistlicher Gewalt zuerst äußert. Denkt daran, daß diese Unterschiede unter Menschen notwendig waren, gegen die wir als Zwerge anzusehen im Schaffen und Entsagen: Was soll die Vernunft zu einer Tätigkeit erheben, wenn die vernünftigsten Menschen, die ihr auf Erden achtet, nichts tun und vollbringen, als spekulieren und in diesen Spekulationen einander widersprechen. Ich sage euch, die Vernünftigen werden das Wort leihen müssen, um alle Unvernunft nicht bloß zur Sprache, sondern auch zur Tat zu bringen, und in dem Namen jener, wird geschehen, was diese verdirbt; eure hohe Bildung gibt gerade dem höchsten Verderben, wo sie durchbrechen wird, den größten Spielraum.« (MB 767 f.)



Die Verkenning der Prämissen der Revolution durch Graf und Gräfin wird analog zur Verkenning der Liebe inszeniert. Schon im Text wird die beschönigende Lesart bzw. die Fehllektüre thematisch: zum einen, wenn Saintree sein Abenteuer mit Melück als »niedere Liebe« entschuldigt; zum anderen, wenn schließlich die beiden Ehegatten die Revolutionsfeuer in ihrer Umgebung für Johannisfeuer halten. Dieser kontemplativen Rezeptionshaltung geht die naive Einschätzung der vorangegangenen Entwicklung voran: »Der Graf und die Gräfin, statt von diesen Zeichen des Untergangs ihrer Vorrechte geärgert zu werden, freuten sich vielmehr dieses Emporsteigens aller l. . . l. Die Gräfin fuhr fort und machte sich über ihre eignen Titel lustig; sie schämte sich dessen und wünschte sogar, daß ein gleiches vertrauliches Du alle Menschen verbände.« (MB 767) Während Graf und Gräfin also die Feuer als Johannisfeuer deuten,<sup>38</sup> ist Melück in der Lage, das »Wahre« zu »erraten, warum hätte sie aber die schöne Täuschung stören sollen« (MB 771). Die autosuggestive Täuschung über die Legitimität der Geliebten und die Legitimität des »Emporsteigens aller« bedingen – als indulgente Fehllektüre – gemeinsam die textliche Katastrophe.

Beide Auslegungen sind durch das Motiv des Johannisfeuers eng miteinander verknüpft, da die Tradition dieses Mittsommerfeuers »von hoher Bedeutung l. . . l für die Liebe listl.«<sup>39</sup> Das Johannisfeuer als Vorzeichen für eine bald anstehende Heirat<sup>40</sup> akzentuiert insbesondere die Treue: »Wenn Paare beim Sprunge ihre Hände nicht loslassen, so gilt es als ihr Schicksal, daß sie einander heiraten.«<sup>41</sup> Im Händehalten während der gefährlichen Sprungsituation wird der unverbrüchliche Zusammenhalt als wesentliches Charakteristikum der Ehe eingefordert.<sup>42</sup> Die Beziehung zwischen Mathilde und Saintree desavouiert diesen durch das Johannisfeuer verbürgten Wert, und ihre Interpretation der Feuer entpuppt sich konsequent als Illusion. Über diese Fehldeutung findet die Revolution an neuralgischer Stelle Eingang in die Paarbeziehung und bindet das Schicksal von Saintrees Familie kausal (wie noch zu erläutern sein wird) in die zeitgeschichtliche Untergangsbewegung ein.

3. Eichendorff: »Das Schloß Dürande« und »Die Entführung«. – Ähnlich wie das Feuer in *Melück* erweist sich im *Schloß Dürande* Gabrieles Schnupftuch<sup>43</sup> als interpretationsbedürftiges Zeichen. Als Renald das emotionale Requisit beim jungen Grafen findet, deutet er die sich darin manifestierende Sentimentalität des Grafen gegenüber Gabriele<sup>44</sup> (die dem lüsternen Wesen des Lebewanns eigentlich fremd ist) in einer vollständigen Verkenning der Situation als letzten Beweis für die Entehrung seiner Schwester.<sup>45</sup> In seiner fatalen Mißinterpretation des Taschentuchs erinnert Renald an Shakespeares Othello: Seine maßlose Liebe zur Schwester erhält auf diese Weise (über die Referenz zu Othellos männlichem Besitzanspruch) eine latent inzestuöse und eruptive Komponente, in der auch das für die Erzählung thematische »Tier« im Men-

schen angelegt ist, als das auch Othello gelegentlich von seiner Umwelt wahrgenommen wird.

Ähnlich wie in Arnims *Isabella* und *Melück* kreist die revolutionäre Eskalation in Eichendorffs *Schloß Dürande* um zwei Arten von Liebe: zum einen um die besitzergreifende, erotisierte Liebe Renalds zu seiner Schwester Gabriele und zum anderen um die Paarliebe zwischen Hippolyt Graf von Dürande und Gabriele: Wenn Gabriele sich in diesem Sinne buchstäblich der Charakterprämisse Isabellas annähert und zu einem Mädchen wird, »das mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt« (*LÄ* 636), bildet sie dabei das kompensatorische Gegenstück zu Hippolyts rastlos-irisierender Entfremdung: »Er lebte wie ein loses Blatt im Sturm, von Fest zu Fest. Wie oft stand sie [Gabriele] des Abends spät in dem verschneiten Garten vor des Grafen Fenstern, bis er nach Hause kam, wüst, überwacht l. . .!« (*SD* 464). Trotz der Verschiedenheit ihrer Herkunft und ihres Charakters entsprechen der Graf und Gabriele sich in einer Liebe, die sich nicht über Besitzansprüche und unmittelbare Lustbefriedigung, sondern über »ehrliche« Zuneigung definiert, die den anderen in seiner jeweiligen Individualität bedingungslos annimmt: Der Bedienstete Niccolo findet sie – in einem tragischen Finale – »beide tot im Felde Arm in Arm – der Graf hat ehrlich sie geliebt bis in den Tod – beide sind schuldlos – rein – Gott sei uns Allen gnädig!« (*SD* 464).

Dem Paar gegenüber steht Renald, der um die erotische Unversehrtheit seiner Schwester zu kämpfen glaubt<sup>46</sup> und dabei – als Folge dieser privaten Extremsituation – an die durch die Willkür des Adels kontrollierten Grenzen seiner Möglichkeiten stößt. Mit seinen extremen Reaktionen überschreitet er – wie schon die Taschentuchreferenz auf Othello andeutet – einen von brüderlicher Liebe und Sorge bestimmten Aktionsrahmen. Die sich darin manifestierende Ambivalenz wird von einem weiteren Arnim-Zitat – aus der Erzählung *Frau von Saverne* –, auf das Christof Wingertzahn bereits hingewiesen hat, flankiert: Die Analogien zwischen dem *Schloß Dürande* und der *Frau von Saverne* basieren dabei nicht nur auf einer sequentiellen Ähnlichkeit der Handlung, sondern gehen als intertextueller Verweis in die Figurencharakterisierung ein.

Frau von Savernes besondere Begeisterung für den jungen Ludwig XVI. wird explizit weniger einer politischen Affinität zugeschrieben, als einer spezifisch weiblichen Idolatrie, insofern »sich diese mehr an die Gestalt und Person [hielt] als an die Weisheit, die nur eine allegorische Figur sein kann.«<sup>47</sup> Ergreift diese Faszination zunächst allgemein »das weibliche Geschlecht«, so überdauert Frau Savernes Zuneigung die Zeiten allgemein schwindenden Enthusiasmus, wobei sie bezeichnenderweise über ihre Schwärmerei alle »Freunde und Verehrer«<sup>48</sup> vergift. – Anlässlich einer anstehenden Reise nach Paris, bei der die Büste des Königs als Heiligtum mitgeführt wird, wagt ihr Beichtvater eine kryptische Prophezeiung: »Jetzt beschweren sie ihren Wagen mit dem Bilde [des Königs], und

werden die Kiste sorgsam wie ein Kind auf ihren Schoß wiegen, aber wenn sie zurück kommen, nehmen sie kein Geldstück mit dem Bilde ohne Schauer in die Hand; so werden sie ihre Lust büßen.«<sup>49</sup> Insofern diese Aussage sich als wahr erweisen wird, wirft sie – durch den Textverlauf abgesichert – zugleich ein Schlaglicht auf die spezifische, erotisch kontaminierte Liebesdisposition der Saverne. Zum entscheidenden Eklat kommt es, als Frau Saverne versucht, sich in Versailles dem langerwarteten König zu nähern: »Die Schweizer gaben das Zeichen: daß der König komme, Frau v. Saverne beugt sich vor und wird von einigen weiter gestoßen, in dem Augenblicke aber von dem Nußknacker zurück gerissen, mit dem Bedeuten: es sei einer Frau nicht anständig, sich dem Könige so in den Weg zu drängen. Sie antwortet, aber der Mann zieht sie unerbittlich fort, während die Menge ihr: Vive le Roi! schreit und der lang ersehnte Anblick ihr auf diese Weise entzogen wird.«<sup>50</sup>

Diese Situation findet ihre Entsprechung im *Schloß Dürande*, wo Renald den König erwartet, um mit einer Supplik für sein Recht einzutreten: Auch hier wird auf das Unwohlsein des Königs verwiesen, das den öffentlichen Auftritt zur Seltenheit macht, auch hier wird der König durch ein Zeichen der Schweizer annonciert und Renald an der Übergabe seiner Eingabe durch den Anblick des Grafen Dürande gehindert: »Darüber hatte er alles andere vergessen, der König war fast vorüber; jetzt drängte er sich nach, ein Schweizer aber stieß ihn mit der Partisane zurück, er drang noch einmal verzweifelt vor. Da bemerkte ihn Dürande, er stutzt einen Augenblick, dann, schnell gesammelt, faßt er den Zudringlichen rasch an der Brust und übergibt ihn der herbeieilenden Wache, der König über dem Getümmel wendet sich fragend. »Ein Wahnsinniger«, entgegnet Dürande. –« (SD 446) Daraufhin wird Renald tatsächlich festgesetzt und mehrere Monate in einem Pariser Irrenhaus inhaftiert; das entspricht der Handlung in *Frau von Saverne*, wo die Titelfigur ebenfalls verhaftet und in eine Anstalt abgeführt wird.

Über diese situative Verknüpfung wird die Diagnose des Saverne-Beichvaters, der auf die problematische Vermischung von Bewunderung und erotischer Schwärmerei hinweist, auf Renald applizierbar, dessen brüderliches Verhältnis zu Gabriele ins Zwielficht gerät. Seine radikalen Handlungen erscheinen in diesem Zusammenhang als suspekt und illegitim; bereits der Schuß auf den vermeintlichen Geliebten Gabrieles, bei der er um ein Haar seine Schwester trifft, antizipiert seine – in letzter Konsequenz tödlichen – Überreaktionen, die parallel zum revolutionären Zeithorizont verlaufen, ja ihm in der Fiktion und Logik der Erzählung sogar vorgeordnet sind. Das wilde Tier im Menschen, vor dessen Erweckung der Text vor der Kulisse der entgleisenden Revolution warnt, ist in dieser Ausgangsdisposition in Renald von Anfang an freigesetzt: Die durch Arnims Prätext *Frau von Saverne* mitbestimmte Ambivalenz Renalds (bzw. seine unangemessene, latent inzestuöse Liebe unter dem Schutzmantel der legitimen brüderlichen Liebe) wird auf der persönlichen Ebene als Ursache der Katastro-

phe gedeutet. Dementsprechend ist der elementare Akt der Auslöschung Renalds<sup>51</sup> als Katastrophe lesbar, wobei das Feuer aber zugleich »wie eine Opferflamme, schlank, mild und prächtig« (SD 465) aufsteigt: In dieser konsequenten Selbstausslöschung dokumentiert sich eine Selbst- und Schuldkenntnis sowie eine retrospektive Verurteilung des Geschehenen.<sup>52</sup> Für die destruktive Kraft der Revolution und ihrer Wurzeln (im *Schloß Dürande* auf Renald fokussiert) – Resultat einer Verkennung der fremden Motivationen im Zeichen der eigenen Gefühlsdegenerierung – ist damit ein Gleichnis geschaffen, das es mit Blick auf *Die Entführung* noch detaillierter zu deuten gilt.

An dieser Stelle bleibt mit Blick auf die unterschwellige inzestuöse Konnotation der auffällige Name Hippolyt zu vermerken: Otto Eberhardt hat die Implikationen aller Namen<sup>53</sup> im *Schloß Dürande* umfassend analysiert und dabei beiläufig auch auf Hippolyts Namensvetter im Kontext des Phädra-Mythos hingewiesen. Ausgehend von dem hier unterstellten intertextuellen Netz zwischen Arnim und Eichendorff erscheint diese Referenz auf die Phädra-Hippolyt-Geschichte – getragen von Arnims Melück, in der die Phädra als Stück in der Erzählung eine zentrale Stellung einnimmt – als verbindlicher Bezugspunkt, der die inzestuösen Implikationen des Eichendorff-Textes intertextuell bestätigt.

Die doppelte Phänomenologie der Liebe bestimmt auch die Erzählung *Die Entführung*, die – analog zu *Isabella*, *Melück*, dem *Schloß Dürande* und vor allem auch dem *Marmorbild* – eine spezifische Beziehungssituation mit der politischen Sphäre engführt.<sup>54</sup> In *Die Entführung* ergibt sich ebenfalls eine triadische Konstellation, die Gaston zwischen zwei Frauen und zwei Formen von Liebe (romantische Liebe und Begehren) positioniert: Liegt seiner Beziehung zu Diana eine gebrochene Faszination, eine Herausforderung zugrunde, die ihn in ein um ein Haar tödlich endendes »Spiel« verwickelt, so nimmt ihn Leontine, die ihn als »Räuber« wahrnimmt, bevor er überhaupt zum »Entführer« wird, bedingungslos an. Gaston ist über Leontines Versuch, ihn – als in ihren Augen mutmaßlichen Räuberhauptmann – vor seinen Verfolgern zu schützen, ebenso überrascht wie geführt und verspricht ihr: »Kind, Kind, wie liebst du mich so schön! Das werde ich dir gedenken mein Lebenlang, du sollst noch von dem Räuberhauptmann hören.« (E 476) In diesem der Entführung vorgängigen Versprechen liegt die Zielvorgabe des Textes begründet, der das ambivalente Verhältnis zu Diana als Aberration kennzeichnet: Daß dabei Gastons Jagdlust und egoistisches Begehren nach der störrischen Schönen im Vordergrund steht (und er Diana auf diese Weise in schon beschriebener Form instrumentalisiert), ergibt sich aus Dianas absoluter Verweigerungshaltung. Gaston kann angesichts des halstarrigen Verhaltens Dianas allenfalls mit einer schnellen Befriedigung seines Begehrens und einem öffentlichen Triumph durch die Bezwingung der Schönen rechnen, nicht aber mit ihrer tief gefühlten Zuneigung.

Anlaß des Titelereignisses ist ein von Diana vorgetragenes Lied, das eine Aufforderung zur Entführung enthält und von Gaston hypothetisch ins Ernstes gewendet wird, um schließlich vom mutwilligen König *coram publico* zu einer Aufforderung umgedeutet zu werden: »[. . .] Und wer mich wollt erwerben / Ein Jäger müßt's sein zu Roß / Und müßt' auf Leben und Sterben / Entführen mich auf sein Schloß! Hier gab sie lachend die Zither zurück. Gaston aber bei der plötzlichen Stille erwachte wie aus tiefen Gedanken. »Und wenn es wirklich einer wagte?« sagte er rasch in einem seltsamen Tone, daß es allen auffiel. – »Wohlan, es gilt, fiel da der junge König ein [. . .].« (E, 484)

In dieser oktroyierten Entführungsvorgabe scheint ein vorangegangenes Wortgefecht zwischen Diana und Gaston wieder auf, bei dem Diana auf die Frage Gastons, ob sie nicht Angst habe, entführt zu werden, die Worte entgegnet: »der König habe alle zahm gemacht, sie hätte nur Grillen gefunden in den Hecken« (E 483). Im Gegensatz zu Dianas Argumentation zeichnen aber gerade die Verbindung von »Grillenhaftigkeit« und Leichtsinn für die folgenden Entwicklungen verantwortlich: Gaston sieht sich »unerwartet durch leichtsinnige Reden, die anfänglich nur ein artiges Spiel schienen, plötzlich seltsam und unauflöslich verwickelt.« (E 484) Auf diesen zeitgenössischen Rahmen in der Erzählung wird im folgenden noch zurückzukommen sein.

Die Beziehung zwischen Gaston und Diana steht nicht nur im Zeichen dieser spielerisch eingeforderten Entführung, sondern vor allem auch der *Verführung*. Die bezwingende Schönheit Dianas verweist intertextuell (und hier mythologisch paradox) auf Eigenschaften der Göttin Venus, wenn Gaston – bezeichnenderweise als er ihr Spiegelbild im Wasser beobachtet – eine Sage seiner Heimat resümiert: »Da stehe im Schloßgarten ein marmornes Frauenbild und spiegele sich in einem Weiher. Keiner wage es, in stiller Mittagszeit vorbeizugehen, denn wenn die Luft linde kräuselnd über's Wasser ging, da sei's als ob es sachte seine Arme auftät.« (E 494f) Die Anspielung auf Eichendorffs *Marmorbild* und die dort thematische Gratwanderung zwischen Liebe und Sinnlichkeit ist evident, zumal auch dort die Liebe des Protagonisten Florio zu Bianka zunächst von der lustvollen Affinität zu Venus überlagert wird. »Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus dem Wasser aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte.«<sup>55</sup> Da diese Erscheinung sich im getrübbten Mondlicht schnell in ein nie gekanntes Grauen verwandelt, antizipiert sie auf diese Weise schon das Ende des Textes, in dem sich Florio der unschuldigen Bianka zuwendet: »Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselt den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah

ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling.«<sup>56</sup>

Analog dazu mutiert Dianas Schönheit – erleuchtet durch den selbstgelegten Brand – zu etwas »grausam« (E 498) Erschreckendem: »Gaston schüttelte sich heimlich vor Grausen.« (E 498) Anders als Venus aber erscheint Diana (hier mythologisch konsequent als notorische Jungfrau) als unfreiwilliges Objekt der Begierde; besonders deutlich wird dies anhand ihrer Reaktion, als Gaston – seinen eigenen Gedanken nachhängend – beim Anblick ihres Spiegelbildes im Fluß die Sage vom Marmorbild zitiert: »Diana, ohne ein Wort zu erwidern, fuhr unwillig mit der Hand über das Wasser, daß alle Linien ihres Bildes drin durcheinanderlaufend im Mondesflimmer sich verwirrten.« (E 495) In dieser Widerpenstigkeit deutet sich bereits eine spezifische Unvereinbarkeit an; der intertextuelle Bezug<sup>57</sup> ist in diesem Sinne auch noch um den kurzen Verweis auf einen weiteren Text zu ergänzen, der – gerade mit Bezug auf die für *Schloß Dürande* entwickelte prätextuell determinierte Inzest-Implikation – in der *Entführung* weiterwirkt: In Brentanos *Godwi* nimmt ein »steinernes Bild« ebenfalls eine entscheidende Stellung ein, verweist hier allerdings – anders als in Eichendorffs *Marmorbild* – auf die unbekannte Mutter. Diese prätextuelle Doppelung markiert mit ihrer inzestuösen Implikation zugleich die Verkehrtheit der Annäherung zwischen Diana und Gaston. Auf diese Unvereinbarkeit deutet auch die explizite »Männlichkeit« Dianas; ebenso wie bei Melüek spielen in die inzestuöse Einfärbung auch homoerotische Assoziationen hinein. In der Konzeption von *Die Entführung* wird also eine ganze Bandbreite an sexuellen Tabus aufgeführt, die schließlich in dem – hier noch glimpflich verlaufenden – Brandanschlag Dianas (in dem die bevorstehende Revolution aufscheint) kulminieren.

In diesem Sinne werden auch die (Johannis-)Feuer, die in *Melüek* in tragischer Weise die Verkenning der Revolution dokumentieren, in *Die Entführung* aufgegriffen. Wenn das Unternehmen schließlich bis an den Rand der Katastrophe gerät, so liegt es daran, daß Gaston ein nahezu erlöschendes Feuer für das Feuer seiner Gefährten hält und daraufhin am falschen Flußufer anlegt. Die Feuermetaphorik wird schließlich vom Spielerischen ins Tödliche gewendet, wenn Diana versucht, sich zusammen mit Gaston zu verbrennen. Dianas radikale Bereitschaft zu sterben und zu töten führen zur Patt-Situation des Endes: Gaston kann die Entführung zwar letztlich durch einen fallenden Baum, der ihnen die Flußüberquerung erlaubt, zu Ende führen, ist aber zugleich von der Grausamkeit Dianas so erschüttert, daß er auf den Triumph verzichtet und sie – im Sinne der antizipierenden Anspielung auf das *Marmorbild* – mit Grausen freigibt. Grundlage für diese Selbstkorrektur ist nicht nur der »schaudernde« »Schrecken« in den Flammen, der seine Verblendung durch die »zaubrische Schönheit« löst, sondern auch der kathartische Gedanke an Leontine: »wie eine schöne Landschaft nach einem Gewitter, war in seiner Seele Leontinens un-

schuldiges Bild unwiderstehlich wieder aufgetaucht, das Diana so lange wetterleuchtend verdeckt.« (E 506 f) Die »Liebe« zu Diana wird als Verblendung inszeniert, deren Schleier gelüftet werden kann; in diesem epiphanischen Sinne bekräftigt sich die gegenseitige Sympathie des zukünftigen Brautpaares. Ebenso wie Bianca im *Marmorbild* und Gabriele im *Schloß Dürande* verkörpert Leontine das intertextuell vorbereitete Beziehungsziel des Textes<sup>58</sup>; exponierter als Gabriele, deren Verschwinden einen Hauptteil der Handlung trägt, markiert sie Anfang und Ende der Erzählung.

Allerdings verliebt sich Leontine nicht in einen Unbekannten, sondern, wie sie glaubt, in einen Räuberhauptmann. Ihre Wahl bleibt deshalb mehrdeutig.<sup>59</sup> Das ihr genau wie Gabriele zugeordnete Schnupftuch steht insofern anders als bei Gabriele nicht nur für ihre uneingeschränkte Liebesbereitschaft, sondern zeugt auch von einer mehr angedeuteten als ausgeführten Ambivalenz ihres Charakters: Mit diesem Tuch winkt sie in einer unklaren Erwartungshaltung in das von Räubern bevölkerte Dunkel hinaus: »sie wußte selbst nicht, was sie tat« (E 475), um es dann dem vermeintlichem Räuberhauptmann »zögernd« (E 477) als Verband für seine Wunde zu reichen. Diese instinktsichere Liebe, die sie Gaston sogar als »Räuberhauptmann« vor der nächtlich-bedrohlichen Brandkulisse schenkt, spiegelt sich zwar später in Gastons (durch Dianas Brandanschlag evozierten) Entdeckung seiner Liebe zu Leontine; nichtsdestoweniger bleibt diese Entsprechung an imaginierte (Leontines Begegnung mit dem »Räuber«) oder selbstgeschaffene Extremsituationen (Gastons Entführungsprojekt) gebunden.<sup>60</sup>

Die ohnehin verzögerte Paarbildung produziert unter diesen Vorzeichen epigenetisch ihre eigene Auflösung, indem sowohl die Dreierbeziehung in *Melück* als auch die (gedanklich für Diana) geöffnete Dreierkonstellation in *Entführung* eine textstrategische Sollbruchstelle aufzeigen: Ähnlich wie der Verrat Saintrees an Mathilde erweist sich die Anhänglichkeit Gastons an Diana als irreversibel, so daß der friedvolle Ausklang nur vorübergehend denkbar ist; der Paarbindung ist somit ostentativ eine Zielvorgabe eingeschrieben, der aufgrund der ambivalenten Charakterisierung der Figuren – wie in *Melück* – brüchig bleibt. Das Ende der Erzählung öffnet die harmonische friedvolle Ehe wiederum für die *ménage à trois*; da sogar noch der Brautzug Leontines zu Gastons Schloß vor allem als Demütigung Dianas inszeniert wird (was nicht gelingt), überrascht es nicht, daß ihre »zaubrische Schönheit« auch weiterhin latent wirksam bleibt: »Hier lebte er in glücklicher Abgeschiedenheit mit seiner schönen Frau. Nur manchmal überflog ihn die leise Wehmut, wenn bei klarem Wetter die Luft den Klang der Abendglocken von dem Kloster herüberbrachte, das man aus dem stillem Schloßgarten fern überm Walde sah. Dort hatte Diana in der Nacht nach ihrer Entführung sich hineingeflüchtet und gleich darauf, der Welt entsagend, den Schleier genommen.« (E 507)

So endet Dianas Weg im Kloster,<sup>61</sup> bezeichnenderweise dort, wo einst Melücks Schicksal seinen Anfang genommen hatte. Diese wiederum intertextuelle Doppeldeutigkeit des Endes verdeutlicht die – im Gegensatz zum *Marmorbild* – für die Zukunft offene Handlung. Innerhalb des glücklichen Endes wird als negative Spiegelung Arnims Erzählung *Melück* aufgerufen, die mit einem Fanal endet, wenn die Französische Revolution die inzwischen harmonisierte *ménage à trois* aufbricht und – als Relikt einer in diesem Sinne folgenreichen Verirrung – irreversibel zerstört.

Da die Zeit des »mutwilligen« Ludwig XV. die entscheidende Kulisse für die willkürliche Entführung und ihre ebenso willkürlich durchgeführte Verhinderung darstellt, ist die Vorgeschichte der Französischen Revolution zudem bereits Thema des Textes, insofern die »Grillenhaftigkeit der Zeit« zunächst explizit beklagt und schließlich performativ zum Entführungsanlaß umfunktioniert wird. Der intertextuelle Bezug – vor allem auf *Melück* und auf *Das Schloß Dürande* – verstärkt diesen immanenten revolutionären Aspekt, so wie auch die entscheidende Ambivalenz beider Figuren von dieser intertextuellen Einbindung getragen wird. So wie Gastons Begierde durch den Rekurs auf das Marmorbild zusätzlich als Verführung durch Venus exponiert und expliziert wird, fällt – obwohl sie hinsichtlich Gastons Lust ein unwilliges Opfer darstellt – textimmanent Dianas außergewöhnlicher Mutwille und Leichtsinns ins Auge. Beides wird – ähnlich wie bei Renald – mit der Revolutionsmetapher des Gewitters enggeführt. Dementsprechend gehört ihr das Schloß St. Lüc, dessen Name auf den unrühmlichen Revolutionär St. Lüc in *Melück* zurückverweist.<sup>62</sup> Dieser Bezug ist insofern doppelt relevant, als in *Melück* bereits ein scheiterndes Entführungsvorhaben inszeniert wird. Hier ist es wiederum St. Lüc, der Melück heimlich Drogen einzuflößen versucht, diesen aber schließlich – dank Melücks Weitsicht – selbst zum Opfer fällt und zum Gespött der Gesellschaft wird. Das beständige Irisieren des Textes zwischen Jäger/in und Gejagtem bzw. Gejagter<sup>63</sup> erscheint mit dieser widersprüchlichen Zuordnung auf die Spitze getrieben.

In der *Entführung* finden sich überdies einige prominente, aus dem Roman *Ahnung und Gegenwart* geläufige Motive, auf dessen zweiten Protagonisten Leontin der Name »Leontine« zurückverweist. Mit einer distanzierenden Zitatpraxis wird werkimmanent noch einmal das Phänomen der Doppeldeutigkeit vorgeführt; die konstitutiven Elemente aus *Ahnung und Gegenwart* bleiben erkennbar, erhalten aber eine andere Bedeutung. Aspekte der in Deutschland spielenden Geschichte werden nach Frankreich exportiert und erhalten dort im Vorfeld der Revolution eine andere Wendung: Die Schönheit der sinnlichen Romana erinnert an die keusche Diana, deren Verfolger Gaston keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem in sich ruhenden und – wie immer wieder herausgestellt wird – »ernsthafte« Friedrich hat. Sowohl die scheiternde religiöse Suche Romanas, die in Wahnsinn und Selbstmord endet, als auch Friedrichs conse-



quenter Gang ins Kloster (mit dem keine Begierden unterdrückt, sondern überwunden werden) spiegeln sich schließlich in Dianas Ende: Ihr finaler Rückzug ins Kloster bleibt infolgedessen zweideutig.

Leichtsinn und Begierde werden in der vorübergehenden Paarkonstellation Gaston und Diana enggeführt und – über den intertextuellen Bezug auf *Melück* – wiederum auf die Revolution bezogen. Insbesondere dem glücklichen Ende von *Entführung* scheint in diesem Sinne eine Analyse und Verortung der Revolution eingeschrieben, die auf das Tier im Menschen Bezug nimmt und die Begierde als niedere Erscheinungsform der Liebe mit anderen Entgleisungen der Revolution parallelisiert.

*4. Liebe und Revolution.* – Eichendorff behandelt die Wiedergänger bestimmter tradierter Phänomene mit einer expliziten Hellsichtigkeit, wenn er vor dem Hintergrund eines generellen Bedeutungsverlustes des Adels die für ihn wesentlichen Veränderungen der Zeit resümiert: Besonders kritisch hebt er dabei die schwer finanzierbare Genußsucht des Adels hervor, die dazu führt, daß »von Generation zu Generation fortgeerbte[r] Grundbesitz [ . . . ] durch verzweifelte Güterspekulation zur gemeinen Ware« gemacht wird.<sup>64</sup> Auf diese Weise »legten sie unwillkürlich mit ihrem eigenen Erbe den Goldgrund zu der von ihnen höchstverachteten Geldaristokratie, die sie verschlang, und ihre Trianons in Fabriken verwandelte.« (T 404) Dieser Verschwendungssucht ist – wie in Arnims Texten – nicht zufällig eine »frivole | Libertinage« (T 402) zugeordnet, in der die Verkehrung der Verhältnisse einen besonders sinnfälligen Ausdruck findet. Auch das Bürgertum, dessen »Herabstimmung« zur »Kleinkrämerei« (T 412) massiv angegriffen wird, steht im Fadenkreuz der Kritik. Eichendorff stellt klar, daß »die Industrie an sich [ . . . ] eine ganz gleichgültige Sache list, sie erhält nur durch die Art ihrer Verwendung und Beziehung auf höhere Lebenszwecke Wert und Bedeutung« (T 413) und schließt sich damit sehr deutlich an die in *Isabella von Ägypten* performativ vermittelten Einsichten an, in der die Verwendung des Geldes im Dienste der Liebe und der Volksbefreiung (bei Isabella) deutlich von seiner Etablierung als Selbstzweck (bei Karl, dem Alraun, dem Bärenhäuter) differenziert wird.

Eng verbunden mit dieser grundsätzlichen Kritik am Bedeutungsgewinn des Geldes ist die Differenz von Schein und Sein sowie die fatalen Effekte einer verfehlten, inhaltsleeren Imitation: Das Bestreben des Bürgertums, »mit dem Adel zu rivalisieren« wird deshalb als fragwürdig ausgewiesen: »Sie wollten nicht bloß frei und reich, sondern auch *vornehm* sein. Das ist aber jederzeit ein höchst mißliches Unternehmen, denn um vornehm zu erscheinen, muß man [ . . . ] wirklich vornehm, d.h. durch die allgemeine Meinung irgendwie bereits geadelt sein. Das forcierte *Vornehm* macht grade den entgegengesetzten Effekt.« (T 413)

In der Anmaßung des Unzukömmlichen zeigt sich zugleich die problemati-

sche Marschrichtung des Bürgertums, das in der Imitation der äußerlichen Lebensform zugleich das Wesen des Vornehmen zu usurpieren versucht; da es allerdings grundsätzlich anderen Werten, Zielen und Zwecken verbunden bleibt, fehlt ihm die entscheidende Eigenschaft, die allen anderen Aspekten seiner Konkurrenz (Freiheit und Reichtum) erst Sinn verleiht. Unter der Hülle des Alten tritt das depravierte Neue hervor, das an alte Erscheinungsformen anknüpft, allerdings ohne sie substantiell ausfüllen zu können. Die Verwechslung von Personen oder die Zuschreibung falscher Absichten oder die Offenlegung bedenklicher Intentionen, die in den Erzählungen vorgeführt werden, korrespondieren mit Eichendorffs Analyse seiner Zeit, aus der – bemäntelt vom (scheinbar) Tradierten – das Hypertrophe, Illegitim-Lächerliche in besonderer Menge und Vielfalt erwächst. »Verdoppelungsphänomene« sind demnach das Signum der Umbruchszeit schlechthin. Als »Karikatur« (T 400) wird die Tendenz in der Gartenbaupraxis des alten Adels diskreditiert, die französischen Vorbilder zu übernehmen *und* zu übertreffen, mit dem degradierenden Wort: Die »damaligen Bewohner jener Schlösser« (T 401) werden von ihm dementsprechend als »Akteurs der großen Weltbühne« beschrieben, »die nicht den Zeitgeist *machten*, sondern den Zeitgeist *spielten*« (T 401). Inhaltsleere Formen verdoppeln das Alte und überlagern es und gewinnen dabei jedoch wiederum ein gespenstisches, anstößiges Eigenleben: »Die alten Kavaliers nebst Haarbeutel und Stahldegen waren nun freilich von der Bühne verschwunden, die neuen hatten aber von ihnen die pedantische Kultur des Anstandes als heiligstes Familien-Erbstück übernommen. Allein der, an sich löbliche, Anstand ist doch nur der Schein dessen, was er eigentlich bedeuten soll, und so ging ihnen denn auch ihr Dasein lediglich in einer traditionellen Ästhetik des Lebens auf.« (T 401).

Besonders deutlich wird das für Eichendorff anhand der »neuen Aufklärung«, die als problematische Nachfolgerin einer alten echten Aufklärung Eingang in die Salons der »vermeintlich gebildeteren Adelsklassen« (T 407) findet, »gleichsam als moderne Gasbeleuchtung«. Diese neue Variante der Aufklärung hat dann aber schließlich »ganz unanständig | Konsequenzen« (T 408), die erschrocken zur Kenntnis genommen werden: »die Franzosen [schaffen] plötzlich Gott ab [.] und [stellen] die *nackte Vernunft* leibhaftig auf den Altar« (T 408, Hervorhebung von C. N.).

Indem die reklamierte Leibhaftigkeit der »nackten Vernunft« auf die Bildseite der Allegorie, auf die leibliche Personifikation der Vernunft, zurückverweist, gewinnt die attestierte »Unanständigkeit« eine buchstäbliche und sinnfällige Qualität. Dieser Wechsel zwischen den Ebenen, zwischen bildlicher und übertragener Bedeutung wird hier zu einem Analyse-Instrument, das auf die diagnostizierte zeitübliche Verfahrensweise nach Opportunitätskriterien gehandhabten Bedeutungsverschiebungen reagiert und sie spielerisch reproduziert.

In den vier Erzählungen werden die »unanständigen« Wiedergänger der Liebe als sich verselbständigende erotische Lust aufgezeigt, die monströse Doppelgänger, fatale Mißverständnisse und nachhaltige Persönlichkeits-Dissoziierungen generiert. Vor diesem Hintergrund gewinnt der Revolutionsbezug in *Melück*, *Schloß Dürande* und *Die Entführung* eine neue Dimension, insofern er an eine persönliche (erotische) Entgleisung gekoppelt erscheint.

Mit der Mehrdeutigkeit und verdoppelten Erscheinungsform der Liebe als Lust, die die Betroffenen falsch lesen oder vielmehr falsch lesen *wollen*, greifen die Texte zugleich einen problematischen Aspekt auf und machen den Erfolg von der richtigen Deutung des Phänomens, aber auch von dem *Willen* zur richtigen Deutung abhängig. Komplementär zu dieser Lektüreunsicherheit steht also die Bereitschaft der Handelnden, die (vom Text als substantiell) vorgegebenen Bedingungen funktional umzudeuten. Neben ihrem bereits konstatierten analogisierenden Verfahren, das erotische Entgleisungen und Revolution metaphorisch oder metonymisch verschaltet, machen die Texte deshalb auch noch eine kausale Implikation geltend.

Insofern einzelne Protagonisten den Fehllektüren nicht hilflos ausgeliefert sind, sondern aufgrund spezifischer Bedürfnisse zu ihnen verleitet werden, wird ihnen eine Funktionalisierungstendenz zugesprochen, die in allen Texten – implizit oder explizit – als Prämisse der Revolution plausibel gemacht wird. Anhand der exemplarischen Entgleisung im privaten Bereich wird dabei die politische Entgleisung metaphorisch begründbar und in ihrer spezifischen Instrumentalisierung nachvollziehbar: Die Revolution erscheint als Konsequenz einer weitreichenden Umstellung der Gesellschaft auf Funktionalisierung: Karl, Saintree, aber auch Gaston und Renald handeln im Sinne persönlicher Vorteile und instrumentalisieren damit ihre Liebe bis hin zur Vernichtung der geliebten Person, ihrer Beziehung oder aber der eigenen Identität.

Daß Arnim und Eichendorff in ihren literarischen Texten so dezidiert auf die von der Liebe abgespaltene »Lust« rekurrieren, erweist sich als historisch naheliegend: Zum einen, weil das zeitgenössische romantische Liebesideal – wie bereits angedeutet – zu einem zentralen Modell avanciert. Das romantische Liebesmodell als Kommunikationsmedium ist dabei der zeitgenössischen Liebeserfahrung vorgängig, strukturiert Erwartungen und Erfahrungen. Da es sich bei der Liebe um eine wichtige Kompensationsstrategie handelt, mit der Probleme des gesellschaftlichen Umbruchs um 1800 partiell aufgefangen werden können, stellt die Liebe zugleich einen zentralen und sensiblen Bereich des neuen, individuellen Selbstverständnisses dar. – Mit der romantischen Liebe findet allerdings – zum anderen – ein Element Eingang in den gesellschaftlich anerkannten Liebesdiskurs, der bisher aus ihm ausgespart wurde: Dabei handelt es sich um eine Erotik, die von der romantischen Paarliebe nur partiell eingefriedet werden kann; in ihrem Kontext werden erotische Phänomene lesbar, greifbar

und formulierbar, die von Arnim und Eichendorff als Bedrohung empfunden werden. Im Gegensatz zur als »ahistorisch« dargestellten romantischen Liebe avanciert die Erotik zum Signum einer entgleisenden Zeit und muß (in der angespannten Situation der zeitgenössischen Gegenwart) als neuartiges Krisenphänomen verortet werden.

Diese Reflexe eines kontemporären Diskurses fungieren als Versatzstücke, mit denen ein problematischer Übergang angezeigt wird: Foucault verweist auf »die diskursive Explosion« des 18. und 19. Jahrhunderts, in der es »zu einer zentrifugalen Bewegung gegenüber der heterosexuellen Einhe«<sup>65</sup> kam: »Gegenüber den anderen verurteilten Formen wie Ehebruch und Entführung (deren Verurteilung im übrigen nachläßt) treten neue autonome Formen auf l. . J. Das vom sechsten Gebot abgedeckte Feld beginnt sich zu zersetzen. Ebenso beginnt sich der unklare zivilrechtliche Begriff der »Ausschweifung« aufzulösen, der über ein Jahrhundert lang einer der häufigsten Gründe administrativer Erschließungsakte gewesen war.«<sup>66</sup> Die Geburt des »Perversen« als einem »vom dunklen Wahnsinn des Sexes getroffene[n]«<sup>67</sup> beschäftigt als eine Figur der Überschreitung auch Arnim und Eichendorff: Hinter den konventionellen rechtsrelevanten Tabubrüchen Treuebruch und Entführung scheinen dementsprechend neue »periphere Sexualitäten«<sup>68</sup> auf. Die kompensatorische Qualität der romantischen Liebe öffnet den Diskurs zugleich für diese periphere Umbruchssexualität, indem sie sie einzufrieden versucht: Die abgespaltene Erotik ist eine Fehlentwicklung, die in den Texten aufgrund der oben beschriebenen, für die Revolution als ursächlich gehandelten Funktionalisierungstendenzen die Überhand gewinnt und auf der privaten Ebene die große politische Konfiguration präformiert.

Die vier Erzählungen verbinden dabei analytische, prognostische und utopische Aspekte: Zum einen erscheint das romantische Liebeskonzept – als utopisch-kompensatorische Form – als zeitloses, anthropologisches Faktum, das im Zuge der gesellschaftlichen Wandlungsprozesse das Individuum binden kann: Auffällig ist, daß das moderne und noch relativ neue Liebeskonzept bereits mit einer großen Selbstverständlichkeit als (oftmals implizite) textliche Gegenposition zu den verschiedenen Entgleisungen gesetzt wird. Vor diesem Hintergrund kann sie im besonderen Maße als richtig/falsch-Folie für die tatsächlichen historischen Varianten fungieren. Da diese romantische Liebe jedoch in einem neuen Maße Leidenschaft in ihr Konzept zu integrieren versucht, findet die Liebe zum anderen auch als historisches Phänomen Eingang: Ihre erotische Komponente läßt – entkoppelt vom ganzheitlichen Liebeskonzept – im besonderen Maße zu Überschreitungen ein. Wird ein Element abgespalten, generiert es letztlich nachhaltig die Auflösung der Verbindung.

Insofern die wahre »Liebe« nicht instrumentalisierbar ist, wird sie zur entscheidenden Strategie, die historische Krise der Funktionalisierung auf persönlicher Ebene zu kompensieren; ihre Ingebrauchnahme für fragwürdige Ziele

entwertet sie entsprechend als solche und führt zu den expliziten oder implizierten Katastrophen in den Texten: Sie erscheint als entscheidende individuelle Kompensationsstrategie und – in ihren degenerierten Facetten – parallel als gravierendes Beispiel für die Funktionalisierung und Partikularisierung der Lebenswelten. Damit kann sie – nach der Logik der hier untersuchten Texte – in ihrer Schwundform, der Lust, zum Katalysator eines entgleisenden und unkontrollierten Umbruchs werden: »Das ist das Fürchterlichste, was wir lieben. / Ach, warum lieben wir, was furchtbar ist!«

### Anmerkungen

---

- 1 Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Zweiter Teil: *Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830*, München 1989, S. 488.
- 2 Von ihm werden gleich mehrere Texte zitiert. Mit Blick auf das *Schloß Dürande* nennt Christof Wingertszahn eine Vielzahl intertextueller Versatzstücke, unter anderem den *Tollen Invaliden* und die *Frau von Saverne*. Als entscheidende Vorgaben für die *Entführung* kann er Arnims *Melück Maria Blainville* als strukturellen Prätext plausibel machen, so daß er – über die textimmanenten Signale hinaus – in der *Entführung* einen deutlichen intertextuell begründeten Rekurs auf die Geschehnisse der Französischen Revolution offenlegt. C.W.: »*Erfrischende Anregung und Erweckung*«. *Eichendorffs Arnim-Rezeption in den Erzählungen »Das Schloß Dürande« und »Die Entführung«*, in: *Aurora*, 54 (1994), S. 52–71.
- 3 Karl wird von der im Golem Bella verdoppelten Isabella von Ägypten irreführt und ist damit für seine Jugendliebe Isabella verloren; die Titelheldin Melück treibt einen Keil zwischen Saintree und Mathilde, deren Ehe im revolutionären Chaos schließlich ein tragisches Ende findet. Auch im *Schloß Dürande* kulminiert Renalds Interventionsversuch, der sich gegen die sich anbahnende Beziehung zwischen seiner Schwester Gabriele und dem jungen Grafen Dürande richtet, mit einer tragischen Katastrophe; schließlich steht in der *Entführung* Gaston zwischen zwei Frauen, wenn er – nach und trotz der ersten Begegnung mit Leontine – seine (Jagd-)Leidenschaft zunächst ausschließlich auf die unerreichbare Diana konzentriert; das scheinbar versöhnliche Ende verweist dabei überdeutlich auf die bevorstehende Französische Revolution und erscheint somit als gebrochen. Die Dreierkonstellation ist im Werk beider Autoren geradezu topisch, denkt man an Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, das *Marmorbild* oder an Arnims *Raffael und seine Nachbarinnen*.
- 4 Wie Arnims *Melück* spielen die beiden Eichendorffschen Erzählungen nicht zufällig in Frankreich.
- 5 *Melück* verbindet auf den ersten Blick wenig mit dem vielschichtigen Plot der ersten Erzählung aus der Novellensammlung von 1812: Die morgenländische Prophetin geht – nach einer fragwürdigen Liebesepisode mit einem verlobten Mann – in den Wirren der Französischen Revolution unter, während es Isabella – nach einer Liebschaft mit dem zukünftigen Kaiser Karl V. – gelingt, ihr Volk in die Freiheit zu führen und es mit ihrem Sohn Lrak in eine blühende Zukunft zu entlassen. So unterschiedlich die Rahmenbedingungen sind, in den die Protagonistinnen Isabella und Melück agieren, so verschieden erscheinen auch ihre Charaktere. Der Apotheo-

- se der als schuldlos prädierten Isabella folgt das Schicksal der Zauberin Melück, die – verliebt – eine Verführung inszeniert und dabei eine Katastrophe wissentlich in Kauf zu nehmen scheint, bevor sie am Ende der Erzählung geläutert einen Opfertod stirbt.
- 6 Der Golem in *Isabella von Ägypten* beansprucht erfolgreich ihre gesellschaftliche Rolle und verdrängt sie damit aus ihrem alten Leben, die magische Kleiderpuppe in *Melück Maria Blainville* zehrt Saintrees Lebenskraft und -willen zunehmend auf.
  - 7 So wie Isabella unschuldig zum Opfer ihrer Wiedergängerin wird, erliegt Saintree in *Melück* seinen »niedrigen« Trieben, die der Orientalin erst das Recht und die Möglichkeit geben, das Herz und die Lebenskraft des ehemaligen Geliebten zu entfernen.
  - 8 Achim von Arnims: *Sämtliche Erzählungen 1802-1817*, hg. von Renate Moering, in: Achim von Arnim: *Werke in sechs Bänden*, hg. von R. Burwick, J. Knaack, P.M. Lützel, R. Moering, U. Ricklefs und H. F. Weiss, Bd. 3, Frankfurt/Main 1990, S. 755 (Hervorhebung von C. N.) Im folgenden wird aus den Erzählungen zitiert unter den Siglen *MB* (= *Melück Maria Blainville*) und *IÄ* (= *Isabella von Ägypten*) mit der entsprechenden Seitenangabe.
  - 9 »Liebe« als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium erfüllt dabei die Aufgabe, Individualität zu kommunizieren, und bezeichnet einen Code, »nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.« Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1988, S. 23.
  - 10 Individualität und Identität können folglich (nachdem die traditionellen Selbstverortungsvorgaben nicht länger greifen) auf neue Weise erfahren und kommuniziert werden.
  - 11 Seit dem 18. Jahrhundert tendiert die Gesellschaft in diesem Sinne dazu, die »beiden traditionell gegensätzlichen Formen der Liebe [Lust und Ehe] einander anzunähern«. Philippe Ariès: *Liebe in der Ehe*, in: *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, hg. von Philippe Ariès und André Béjin, Frankfurt/Main 1982, S. 173. Vgl. dazu auch die Skizzierung dieser Entwicklung S. 165 ff.
  - 12 In dieser Argumentation wird ein Vorwand offensichtlich, mit dem Saintree explizit die vom Text diskreditierte, explizite Seite der Lust – für ihn funktional – als separates Phänomen einführen kann: Damit bewegt sich sein gesamter Differenzierungsversuch, mit dem er sein Abenteuer mit Melück zu rechtfertigen versucht, schon auf der fragwürdigen Seite der »niederen« Liebe.
  - 13 Verarbeitungsstrategie und analysierende Beobachtung (das heißt Krisendiagnostik und Krisentherapie) sind hier amalgamiert und greifen so eng ineinander, daß sich aus der bei Arnim und Eichendorff implizierten oder vorgeführten ganzheitlichen Liebeskonzeption wiederum eine funktionale und/oder in mancher Hinsicht »perverse« (im Sinne einer verkehrten) Erotik Bahn bricht.
  - 14 Explizit wiederum bei Arnims *Isabella*: Damit ist eine doppelte Ebene benannt, die bei Arnim auch mit Blick auf Karl wirksam wird, insofern er seine sinnlichen Bedürfnisse mit dem Golem kompensiert: »Der Erzherzog fühlte, trotz der unbefriedigenden Nacht, trotz der Vermutung, eine Zaubergestalt treibe ihren Spott mit seiner Liebe, eine unwiderstehliche Begierde zu diesem Golem. Es war ein Drang anderer Art, als er geahndet, aber er konnte ihn doch nicht abstreiten, nicht zurückweisen; auch konnte er nicht leugnen, daß diese Empfindung etwas Bestimmtes, etwas Mög-

liches forderte, während jene sich vielleicht ins Unendliche traumartig ausblühte; ja in diesem Zwiespalte seines Gemütes schien ihm das Wesenlose, das Ungewisse in jenen hohen Freuden leer und verächtlich gegen diesen erkannten Sieg seiner Sinne.« (LÄ 711) Der Herzog ist jedoch selbst außerstande zu begreifen, »was ihm mitten im Genusse gefehlt hatte« (LÄ 706).

- 15 Obwohl auch Isabella sich von Braka zur Schaffung eines Alrauns überreden läßt (der letztlich eine – zwar vitale und possierliche, aber doch unübersehbare – Entsprechung des Golems darstellt), überlagern für sie Geld und Macht als Selbstzweck niemals ihre ursprünglich anvisierten Ziele. Verliebt strebt Isabella nach einer materiellen Grundlage, die es ihr nach Angaben Brakas erlauben würden, sich frei in der Stadt zu bewegen und dabei den Prinzen wiederzusehen; Voraussetzung dafür – so wiederum Braka – sei nun die Schaffung eines Alrauns, da »dieser dienstbar Geld und was ein weltliches Herz sonst begehre mit stehlender untrüglicher Listigkeit zuführten.« (LÄ 635) Obwohl sowohl die Ratgeberin als auch das Geschöpf sich zunehmend diskreditieren, bleibt Isabella mit ihren unschuldigen Intentionen von der Kritik des Textes unberührt: In ähnlicher Weise benutzt sie ihre neuen Möglichkeiten, um ihrem Volk nach langen Jahren einen Weg in die Freiheit zu weisen.
- 16 Wenn Isabella als schuldloses Mädchen eingeführt wird, »das mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt« (LÄ 636), stellt sie dabei einen Gegensatz zum sinnfreudigen Karl dar (dessen anfängliche Verliebtheit sich rasch in einer Reihe berechnender Intrigen und Verwechslungen auflöst). Diese Formulierung scheint den obigen Erläuterungen nur auf den ersten Blick zu widersprechen: Die auffällige Exposition der »Unschuld« geht im Text problemlos zusammen mit einer Liebesnacht zwischen Karl und Isabella; diese besonders konzipierte »Unschuld« gründet sich mehr auf eine Liebe, die nicht berechnend und nicht auf bloße Lustbefriedigung ausgerichtet ist.
- 17 Vgl. die Funktion der romantischen Liebe, die »zur selbstbewußten Selbstbildung« und zur »Bildung« individueller Selbstreflexion« dienen soll (Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 172 bzw. 174).
- 18 Niklas Luhmann: *Knappheit, Geld und die bürgerliche Gesellschaft*, in: *Jahrbuch für Sozialwissenschaft*, 23(1972)2, S. 191.
- 19 Über diese analytische Ebene hinaus findet sich aber auch – darin der *Entführung* vergleichbar – eine implikative Ebene, die im fiktiven Szenario der Machtübernahme Karls eher intertextuell als historisch wirksame Hinweise eine Revolution aufruft: In der entscheidenden Nacht, in der die verstoßene Isabella bei Karl verzweifelt Hilfe sucht, verbindet sich Karl mit dem Golem und unterminiert auf diese Weise jede zukünftige Verbindung mit Bella, während er sich – so die offizielle Verlautbarung gegenüber seinem Präzeptor – angeblich beim Grafen Egmont befindet. Der durch Goethe berühmt gewordene historische Egmont wurde erst 1522 geboren, wobei sich der Haupthandlungsstrang der Erzählung allerdings um 1519 abspielt (historisch nachvollziehbar durch den Tod Maximilians I.). Dieser Anachronismus dürfte Arnim – gerade auch mit Blick auf Goethes prominenten *Egmont* – nicht unbewußt unterlaufen sein; in das (auktorial als zutreffend ausgewiesene) Machtvorgefühl ist somit bereits ein retrospektiver Aspekt des Verfalls eingeschrieben, der auf die Aufstände (1566) und den schließlich vollzogenen Abfall der Niederlande verweist: Für beides avanciert Egmont zur literarisch abgesicherten Symbolfigur, mit deren Hilfe palimpsestartig Goethes 1788 fertiggestelltes Trauerspiel in der *Isabella* aufscheint, insofern Aspekte der im *Egmont* beschriebenen Aufstände für den Zeitgenossen um 1812 in ihrer Phänomenologie als Entgleisungen der Fran-

zösischen Revolution lesbar werden können. Auf diese Weise schreibt Arnim – über die intertextuelle Vernetzung mit Goethe – an dieser Stelle einen als Hinweis auf die Französische Revolution dechiffrierbaren Aspekt in seine Erzählung ein. Als interpretatorische Konsequenz ergibt sich daraus die starke metonymische Gewichtung der erzählten Ereignisse als Krisenanalyse und als Vorgeschichte zu den eigenen zeitgenössischen Problemen, in der die doppelte Phänomenologie der Liebe, die Gier nach Macht und Geld als Selbstzweck angekreidet und als schwerwiegendes Erbeil für das Revolutionszeitalter kenntlich gemacht werden.

- 20 In dieser poetisch auffälligen Plazierung des Geldes also findet sich hier die entscheidende Vernetzung mit der Französischen Revolution, die sich angesichts des historischen Hintergrundes der *Isabella* – anders als bei den anderen drei Erzählungen – nicht aufgrund einer unmittelbaren zeitlichen Nähe zu den Ereignissen um 1789 ergibt.
- 21 Für das Geld wird Isabella vernachlässigt, am Geld hängen all die anderen Mischwesen – vom Alraun, über den (antisemitisch als geldgierig ausgestellten) Golem bis hin zum Bärenhäuter –, die Karl letztlich allesamt aus Berechnung seiner Jugendliebe Isabella vorzieht.
- 22 Wenn die Isabella »schuldlos« gefunden wird, erscheint die Figur Melück als komplexer und ambivalenter, so daß sie weder die Art der Zuneigung erkennen kann, die Saintree gewillt ist, ihr entgegenzubringen, noch kann sie als bloßes »Opfer« einer Verführungssituation ernst genommen werden.
- 23 Eine andere Deutung findet sich bei Roland Hoermann: *Achim von Arnims Erzählung »Melück Maria Blainville; die Hausprophetin aus Arabien«*. Eine romantische Heldin als Schauspielerin, Geliebte und Heilige, in: *Aurora*, 44 (1984), S. 178–195. Er geht davon aus, daß in *Melück* gezeigt werden soll, »wie raffiniert der abendländische Adel seine theatralische Selbstdarstellung als Ersatz für wirkliche Religiosität benutzte.« (S. 192).
- 24 Luhmann (*Liebe als Passion*, S. 168) verweist in diesem Sinne auf das für das frühe 19. Jahrhundert signifikante Zurücktreten des Dialogs zwischen den Liebenden zugunsten der »Verzauberung der Objekte, an denen in bezug auf den anderen die Liebenden ihre Liebe erfahren.«
- 25 Da er die spezifische auratische Kraft des Rockes ignoriert, hält Saintree den Rock für ersetzbar und tauscht ihn stillschweigend (und keine Konsequenzen befürchtend) aus, nachdem ihn die magisch belebte Puppe nicht freigeben will.
- 26 Dieses magische Potential wird bereits in dem gewaltsamen Auftakt der Erzählung, der Seeräuberepisode, deutlich: Melücks türkisches Schiff entgeht wie »durch ein Wunder« den malthesischen Rittern, von denen einer darauf schwört, »es müsse ein türkischer Windbeschwörer im Schiffe gewesen sein« (MB 745).
- 27 Um diese Verzahnung vorführen zu können und zugleich eine mögliche Versöhnung der Protagonisten zu ermöglichen wird sowohl in *Melück* als auch in *Dolores* zur (später notwendigen) Rehabilitierung ein quasi magischer Zusammenhang insinuiert. Entsteht die Liaison zwischen Graf und Melück infolge der verzauberten Kleiderpuppe, so behilft sich auch der Markese – konform mit den modischen »Geistern« der Zeit – der Geheimnisse der Rosenkreuzer, indem er der Gräfin magnetisierte Blumensträuße zukommen läßt und schließlich die finale körperliche Vereinigung über eine Lektüre der »Chymischen Hochzeit« vorbereitet. Diese zusätzliche Motivation begründet den tragischen Aspekt des Geschehens, da zwar eine grundsätzliche Leichtfertigkeit bei beiden Protagonisten zu konzedieren ist, die aber nicht per se die Entgleisung programmiert. In beiden Fällen wird dabei jedoch die Liebe pha-



- senweise als unteilbarer Begriff aufgehoben und umdefiniert: einmal im Zeichen des Irrtums (wenn Dolores glaubt, im Markese ihre große Liebe gefunden zu haben) und einmal als Verdoppelung und Trennung in zwei Arten von Liebe, die Saintree fälschlicherweise als komplementär versteht.
- 28 Diese Pejorisation der Beziehung ist insofern von Belang, als die vorübergehende Lösung des Problems, bei dem Saintree und Melück aufeinander bezogen, aber nicht in körperlicher Liebe verbunden bleiben, an eine quasi androgyne Verschmelzung erinnert, in der Saintree und Melück zu einem geläuterten und nicht-trennbaren Doppelwesen werden (diese personale Verschmelzung zeitigt quasi als Produkt einer »Wahlverwandtschaft« zudem die morgenländischen Kinder Mathildes und Saintrees, die Melück ähnlich sehen): Damit wird eine Ganzheitsutopie aufgerufen, die Arnim in seinem Anton-Fragment als gelungenen Abschluß einer Entwicklungsgeschichte thematisiert; vgl. dazu Claudia Nitschke: *Utopie und Krieg bei Achim von Arnim*, Tübingen 2004, S. 282–285.
- 29 Diese Ambivalenzen werden frühzeitig in *Melück* hervorgehoben und gehen Hand in Hand mit der exzeptionellen Einzigartigkeit und Würde der Protagonistin: Ihr Austritt aus dem Kloster mit dem Ziel, sich unter den Fittichen einer »alten geachteten Schauspielerin« (*MB* 748) mit dem entlarvenden Namen Banal dem Schauspiel zuzuwenden, der Hinweis auf ihre Erfahrung, dokumentieren ihren zurückhaltend-exhibitionistischen Charakter. Bei aller Vorzüglichkeit, die Melück auf der Erzählebene zugeschrieben wird, nimmt diese Doppelung einen entscheidenden Einfluß auf den Fortgang des Textes, da sowohl der Beginn als auch das Ende ihrer Liebesbeziehung im Zeichen der Inszenierung stehen: Zu der magischen Entgrenzung kommt in diesem Sinne noch ein weiteres artifizielles Moment, das die Liebesbindung zwischen Graf und Melück dezidiert abwertet.
- 30 Der Verrat Saintrees im Theater, bei dem er von seiner eifersüchtigen Frau gezwungen wird, die Geliebte auszupfeifen, wird insofern fast mit dem Tod geahndet, bis Frenel die Zauberin entlarvt und – nachdem er sie wiederum mit dem Tode bedroht – zur Herausgabe des magischen Utensils, des blauen Rocks, zwingt. Die dem Grafen entzogene Lebensfreude schließlich ist nur revitalisierbar, wenn die Geliebte, nunmehr in platonischer Weise, wieder in das Leben des Grafen aufgenommen wird. Daß sich aus dieser dialektischen Situation schließlich wiederum eine verbindliche Liebe ergeben kann, verdankt sich der Tatsache, daß Melück von allen eheähnlichen Ansprüchen Abstand nimmt und in einer familialen Liebe Eingang in die Paarkonstellation erhält, von der sie durch ihre erotische Liebe zum Grafen getrennt war.
- 31 »Sie ward mit ihren schönen morgenländischen Kindern, nach hergestellter Ruhe, wieder in den Besitz ihrer Güter gesetzt; sie aber besaß nichts mehr.« (*MB* 775).
- 32 Die furchtbare Größe Melücks dokumentiert ihre Fähigkeit, »Prophet einer ganzen abendländischen Welt für Jahrhunderte zu werden«, der es aber »genügte, Prophet eines Hauses zu werden, dem sie durch Leidenschaft angeeignet« (*MB* 776). Diese prophetische Qualität bezieht sich fraglos auf die vom Text als richtig ausgewiesene Einschätzung der Französischen Revolution und die Verkennungen des Zeitalters. Indem sie als Jahrhundertprophetin durch »Leidenschaft« von der abendländischen Welt abgezogen wird, bezieht sie die Erzählung metonymisch und metaphorisch in die europäische Geschichte ein.
- 33 Achim von Arnim: *Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores*, hg. von Paul Michael Lützeler, in: Arnim: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, S. 623. Dieses Zitat entstammt dem Gedankenspiel *Der Ring*.

- 34 Vgl. dazu auch Arnims Schattenspiel *Das Loch*, in dem der Untreue der Kaiserin ebenfalls eine Revolution folgt.
- 35 Vgl. Bodo Plachta: *Die Darstellung der Französischen Revolution in Achim von Arnims Novelle »Melück Maria Blainville«*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 23 (1990), S. 299–310.
- 36 Die Revolution wird auf diese Weise in der *Gräfin Dolores* als Verführung (Markese) bzw. als moralische Entgleisung (Dolores) auf privater Ebene gespiegelt. Der Markese gewinnt Dolores' Vertrauen unter anderem über ihre Politisierung. Die politischen Schriften, die ihr der Markese zur Verfügung stellt, werden zum Anlaß unziemlicher Vertraulichkeit, da der Markese – um die entsprechenden brisanten Artikel ungefährdet zustellen zu können – mit einem Schlüssel ausgestattet wird, der einen direkten Weg ins Schlafzimmer der Gräfin ermöglicht. Der Markese bereitet die Verführung der Gräfin sorgfältig vor, indem er ihr zu einer Emanzipation rät, die ihren – unterstellten – politischen Begabungen angemessen wäre; dabei greift mit Blick auf die Rolle der Frau konsequent Arnims Revolutions-Analyse, die das grundsätzliche Unrecht und die Mißstände der Zeit erkennt, aber gegen die überkompensatorische Beanspruchung spezifischer Rechte Mißtrauen an den Tag legt: Auch Dolores schießt mit ihrer Avancierung zur vermeintlich rechten Hand des Spanischen Gesandten über das Ziel hinaus, obwohl ihre Zurückweisung aus allen politischen Verhältnissen durch den Grafen als Unrecht ausgewiesen wird.
- 37 In *Isabella* werden in der Instrumentalisierung und Funktionalisierung die Voraussetzung, Wurzeln für fundamentale Probleme der zeitgenössischen Gegenwart ausgemacht; Grundlage für diese metonymische Diagnose ist die metaphorische Projektion der relevanten kontemporären Themen in die Vergangenheit.
- 38 »Einzelne Ermordung halbverdächtiger adlicher Familien, waren schon geschehen, aber Saintree hatte wegen vieler Räuber, welche die Landstraßen unsicher machten, nichts davon vernommen; auch mied sein stolzer Gram über die schlechte Richtung der Revolution, der sich zur Hülfe aufgab, alle Mitteilungen, und erwartete das Ende aller Dinge in ungestörtem häuslichem Glücke. Es war ein heitrer Abend am Johannistage. Der Graf wollte eben zu Bette gehen, als er einige helle Stellen am Horizonte bemerkte, die er für Johannisfeuer hielt. Er rief seine Frau, den hellen gestirnten Himmel mit dieser neuen Lichtverzierung zu betrachten. I. . . Alles verändert sich, sagte der Graf, nur die Feste der Kinder lassen sich nicht abschaffen, die Kinder haben Charakter, sie lassen sich nichts nehmen; zuweilen möchte ich jetzt wünschen, daß man die Kinder statt der Eltern in den Versammlungen stimmen ließe.« (MB 771).
- 39 Artikel: *Johannisfeuer*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. IV, Berlin–Leipzig 1931/32, S. 737.
- 40 Ebd. S. 738.
- 41 Ebd. S. 737.
- 42 Die Fehllektüre im Zeichen von Feuer und Treue wird in einem anderen, späteren Text Arnims, dem *Tollen Invaliden*, – unter anderen Vorzeichen – wieder aufgegriffen und in der Handlung aber auch zum Symbol für die Befindlichkeit des Protagonisten Francoeurs ausgebaut. Beginnend mit dem entflammten Bein des Kommandanten, das mit der Schürze Rosalies gelöscht wird, entfaltet der Text in diesem Sinne zahlreiche sexuelle Allusionen und Konnotationen. Die geheime Liebschaft, die Francoeur seiner Frau Rosalie und seinem Kommandanten in einer zunächst unbeirrbaren Fehllektüre unterstellt, löst bei Francoeur, einem »leidenschaftlichen Feuerkünstler« einen Wahnsinnschub aus, den die deutsche Rosalie einem Fluch

ihrer Mutter zuschreibt. In der geistigen Verwirrung übernimmt Francoeur das ihm anvertraute Fort mitsamt Pulverturm und aller inzwischen verfertigten Feuerwerke und verschanzt sich dort; seine ambivalente Ausgangssituation – der Kampf gegen Wahnsinn und Verkennung – drückt sich in einer bemerkenswerten Doppelung seiner pyromanischen Tätigkeit aus: Ebenso wie in der Fehldeutung des gräflichen Ehepaars der Revolutionsfeuer als Johannisfeuer ihre grundsätzliche Affinität zu einer jeweils opportunen Weltsicht deutlich wird, so funktioniert die Doppelung des Feuers als Bedrohung und Kunst als Indikator für die komplexe Ausgangslage Francoeurs, so daß der Adressat des bedrohlichen Spektakels konsequent die Begnadigung des kunstfertigen Besetzers inauguriert: Im Gegensatz zu Francoeur, dessen Fehllektüre die Komplikationen auslöst, kann der Kommandant die Ambivalenz der nahenden Katastrophe kompetent deuten; das Feuerwerk ist in diesem Sinne zweideutig, keineswegs aber beliebig deuthar: Es bildet den Tatbestand genau ab; der Text markiert bei der Feuerwerkssymbolik also eine Differenz zwischen dem Faktischen und seiner falschen Wahrnehmung.

- 43 Verbarge es zu Beginn die Pistole des jungen Dürande, die er – nach Renalds Versuch, ihn als den vermeintlichen Geliebten seiner Schwester zu töten – gegen Renald richten wollte, so verliert es die träumende Gabriele aus einem Fenster des Klosters, wo es schließlich wiederum von Dürande mitgenommen wird.
- 44 So zeigt er sich auch niedergeschmettert, als bei der entscheidenden, fehlgeschlagenen Begegnung mit dem König der Graf Dürande mit einem Fräulein konversiert, deren »dunkles Auge l. . . I wie Gabriels in fröhlichen Tagen« (SD 446) war: »Renald konnte deutlich vernehmen, wie die Dame, ihre Augen gegen Dürande aufschlagend, ihn neckend fragte, was er drin sehe, daß sie ihn so erschreckten. –« (SD 446); diese Reaktion deutet er als Schuldeinbekenntnis, während doch im folgenden deutlich wird, daß dabei eine spezifische Anhänglichkeit des Grafen zu Gabriele dokumentiert wird. – Joseph von Eichendorff: *Dichter und ihre Gesellen. Erzählungen II*, hg. von Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, in: Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*, hg. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt/Main 1993, Bd. 3, S. 423. Auf diese Ausgabe bezieht sich die Sigle SD, mit Seitenangabe für *Schloß Dürande* und E für *Die Entführung*.
- 45 Auf der individuellen Ebene führen Renald in diesem Sinne die falschen Motive zur brutalen Auflehnung gegen ein als veraltet und marode vorgeführtes System. Insbesondere der alte Graf Dürande, der als lebendiger Leichnam immer wieder Gegenstand ausführlicher Beschreibungen wird.
- 46 Zunächst wird diese Besessenheit mit einem legitimierenden Verweis auf den sterbenden Vater eingeführt, der dem Bruder sterbend das Mädchen »auf die Seele gebunden hat, er hätte sein Herzblut gegeben für sie.« (SD, 423).
- 47 Arnim: *Sämtliche Erzählungen 1802-1817*, S. 963.
- 48 Ebd., Hervorhebung C. N.
- 49 Ebd., S. 964, Hervorhebung C. N.
- 50 Ebd., S. 969.
- 51 Der wiederum ist an Arnims *Tollen Invaliden* angelehnt, (in dem allerdings dieser finale Akt angesichts der glücklichen Wendung des Endes unnötig wird).
- 52 Die exponierte Rolle des alten Dürande am Ende stellt sicher, daß die Adelskritik bei der Infragestellung der Französischen Revolution nicht verlorengeht. Die Auslöschung Renalds verdeutlicht die Unzulässigkeit seiner eigentlichen Bedürfnisse und Wünsche, bei denen die Kollisionen mit der Adelswillkür nur Folge, nicht Ursache seines eigentlichen Problems darstellen.

- 53 Otto Eberhardt: *Eichendorffs Erzählungen. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs II*. Würzburg 2004, S. 17–32.
- 54 Dabei findet sich eine ähnliche motivische Verknüpfung wie die Doppelgängerthematik zwischen *Isabella* und *Melück* zwischen *Dürande* und *Entführung*, insofern sich die weiblichen Protagonistinnen in beiden Fällen eines Cross-Dressings bedienen, dabei allerdings genau entgegengesetzte Motivationen aufweisen, zum einen, um dem Geliebten uneigennützig nahe zu sein (Gabriele), zum anderen aber, um der Entführung zu entgehen und darüber hinaus den Verfolger zu demütigen (Diana). Dabei dürfte auch das Cross-Dressing selbst eine Anspielung auf ein typisches Motiv Arnims sein.
- 55 Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*, in: Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 397.
- 56 Ebd.
- 57 Eine intertextuelle Vernetzung ist fraglos das bereits genannte Cross-Dressing (vgl. Anmerkung 54) – Diana verkleidet sich, um der *Entführung* zu entgehen, bezeichnenderweise als Jäger. Es handelt sich dabei allerdings nicht nur um eine Anspielung auf ihren Namen, sondern auch auf ihre wechselnde Position als Täter und Opfer: Mit dieser Verkleidung hofft Diana, Gaston die bestimmende Funktion im Spiel wieder aus der Hand zu nehmen. Des weiteren fällt die Figur Frenel auf, der aufgrund dieser intertextuellen Anspielung auf *Melück* in *Die Entführung* in seiner servilen Unauffälligkeit in ähnlicher Weise wie der Friede und die politische Ruhe der gesamten Erzählung mit einem bedrohlichen Potential aufgeladen wird. Diese implizit-insinuiierende Prognose korrespondiert dabei mit der expliziten in *Das Schloß Dürande*, wenn Renalds zukünftige Rolle in den revolutionären Ereignissen über das bisher zu Erahnende hinaus vorausgesagt wird.
- 58 Auch Leontine – von beiden Seiten, auch von Diana, als positiver Fluchtpunkt in die nunmehr triadische Beziehung eingebunden – reproduziert die Johannisfeuer-Täuschung, wenn sie das festliche Aufgebot an Raketen und Feuerwerk ihr zu Ehren zunächst nur für ein Wetterleuchten hält.
- 59 Das ist auch so, wenn man mit Otto Eberhardt einen »Spiritualsinn« des Textes berücksichtigt und dem Räuberhauptmann in seinem Kampf gegen die Philister Qualitäten eines romantischen Dichters zugesprochen werden (Eberhardt: *Eichendorffs Erzählungen*, bes. S. 109–115). De facto ist Gaston allerdings keine Räuber, genauso wie die Untaten einer Räuberbande auf der literalen Ebene fragwürdig bleiben. Wenn also – wie Eberhardt nachzuweisen versucht – in vielen Erzählungen Eichendorffs die Rezension der Poesie durch Poesie vorliegt, so würde diese Annäherung an einen Räuber zumindest auf der Handlungsebene nicht ohne weiteres in dieser Selbstreferentialität auflösbar sein – die Ambiguität muß fraglos interpretatorisch berücksichtigt werden. Eberhardt sieht die Doppelrolle Gastons zudem im Kampf gegen die Revolution begründet (in seiner Funktion als Jäger der Räuber) – dies würde Leontines Affinität zu ihm als vermeintlichen Räuber allerdings auch auf der Spiritualebene erklärungsbedürftiger machen: Vgl. dazu Eberhardt, der in dieser Anhänglichkeit lediglich die oben erwähnte Affinität zur romantischen Dichtung / Dichtern erkennt (S. 117 f.).
- 60 Diese Ambivalenz aller Protagonisten findet sich bereits in *Melück*: Auch Mathilde verhält sich fragwürdig, als sie Saintree dazu zwingt, die Freundin zu demütigen und trägt auf diese Weise zur Katalyse der textlichen Katastrophe bei.
- 61 Während Graf Friedrich in *Ahnung und Gegenwart* den Gang ins Kloster als würdige und integre Alternative zur Welt im kriegerischen Umbruch praktiziert, bleibt der

- Gang ins Kloster bei Diana ambivalent. Er entspricht weniger einer reflektierten Überzeugung als vielmehr einer »Flucht« mangels besserer Alternativen.
- 62 Die Teilung des Charakters in Saintree als gut und St. Lüc als böse, von der Wingertzahn ausgeht, findet sich somit in der *Entführung* kunstvoll auf Gaston und Diana verteilt.
- 63 Auffällig ist, daß Diana bei dieser zweiten Begegnung mit Gaston als Zigeunerin verkleidet ist: Genau wie Gaston als sympathischer Räuber erscheint, so erscheint Diana also als Isabella, ohne in ihrer für Freiheit gehaltenen Willkür oder in ihrer »wilden Jungfräulichkeit« (E 478) mit deren Integrität übereinzustimmen: Ihr Aufzug bleibt auf diese Weise eine Kostümierung, die ihre Schönheit – von Diana selbst als »langweiliges Unglück« (E 485) geschmäht oder geradezu als »schaurig« (E 485) empfunden – doppelt exponiert: Die beiden Protagonisten, die einander über den Akt der Entführung zugeordnet werden, bleiben in ihrer wechselnden Rolle als Jäger und Gejagte ambivalent.
- 64 Joseph von Eichendorff: *Tagebücher. Autobiographische Dichtungen. Historische und politische Schriften*, hg. von Hartwig Schultz, in: Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, S. 404. Im folgenden als *T* mit entsprechender Seitenzahl zitiert.
- 65 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/Main 1983, S. 52.
- 66 Ebd., S. 53.
- 67 Ebd., S. 54.
- 68 Ebd., S. 57. Deren komplexe Generierung durch eine spezifische Mechanik der Macht kann hier ausgeklammert werden: »Die Mechanik der Macht, die dieses Disparate verfolgt, behauptet, es allein dadurch zu unterdrücken, daß sie ihm eine analytische, sichtbare stetige Realität verleiht; tatsächlich hämmert sie sie den Körpern ein, läßt sie in die Verhaltensweisen gleiten, macht sie zu einem Klassierungs- und Erkennungsprinzip und konstituiert sie als Daseinsberechtigung und natürliche Ordnung der Unordnung.« (Ebd., S. 59).