



**MICHAEL BÖHLER**

**Clemens Brentanos**

***Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter.*  
Kunst, Kommerz und Liebe im Modernisierungsprozeß**

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit. 54 (1994), S.145-166.

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/wehmueller\\_boehler.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/wehmueller_boehler.pdf)>

Eingestellt am 01.06.2004

**Autor**

Prof. Dr. Michael Böhler

Universität Zürich

Deutsches Seminar

Abteilung für Neuere deutsche Literatur

Schönberggasse 9

CH-8001 Zürich

Emailadresse: Direktlink unter

<http://www.ds.unizh.ch/content/fachbereiche/neuereNT/boehler>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Michael Böhler: Clemens Brentanos *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*. Kunst, Kommerz und Liebe im Modernisierungsprozeß (01.06.2004) In: Goethezeitportal. URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/wehmueller\\_boehler.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/wehmueller_boehler.pdf)>

(Datum Ihres letzten Besuches).

## MICHAEL BÖHLER

### Clemens Brentanos

#### *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter.* Kunst, Kommerz und Liebe im Modernisierungsprozeß

#### I.

Die Erzählung von den "mehreren Wehmüllern"<sup>1</sup> hat bisher in der Brentanoforschung wenig Beachtung gefunden,<sup>2</sup> und im weitem Umkreis der Literatur zur Romantik, wo sie nicht zuletzt des zentralen Doppelgängermotivs wegen an einen der fundamentalen romantischen Themen- und Motivkreise anschließbar wäre, stieß sie ebenfalls auf geringes Interesse. Als "böhmisches Capriccio" und "phantastische Grotteske" bzw. "phantastische Burleske", worin sich der Autor "keinerlei Beschränkungen" auferlege, bezeichnete Werner Hoffmann die Erzählung in seiner Monographie zu Brentano.<sup>3</sup> Viel mehr als "mit sicherer Hand" getroffenes Lokalkolorit in der Schilderung der kroatisch-wienerisch-ungarischen Mischgesellschaft und ihrer Abenteuer vermag er ihr indessen nicht abzugewinnen.<sup>4</sup> In Marlies Janz' *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal* ist zwar vom "'bacchantischen' Sprachrausch", der "karnevalistischen Maskerade" und dem Märchen als jenen ästhetischen Formen die Rede, "in denen Brentano gegen die 'Sittlichkeit und Bildung' des zeitgenössischen Bürgertums opponiert",<sup>5</sup> doch finden die *Mehreren Wehmüller*, welche diese Züge des Bacchantischen und Karnevalesken in ausgeprägter Weise tragen, keine Erwähnung. Hans Peter Neureuter zählt in seinem Buch *Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano* das Motiv des Doppelgängers unter einer Gruppe von "Synonymen" des Spiegelmotivs auf, hält dann freilich sogleich einschränkend fest, es spiele bei Brentano keine Rolle: "In den

---

<sup>1</sup> Clemens Brenano: Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter. In: C.B.: Werke. Bd. 2. Hanser-Studienausgabe. Hg. Friedhelm Kemp. 2., durchgesehene Aufl. München 1973. S. 653-704. (Im folgenden zitiert mit *Wehmüller* und Seitenzahl; andere Werke Brentanos werden zitiert mit *Studienausgabe*, Band und Seitenzahl; die Historisch-kritische Ausgabe: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Hist.-krit. Ausg., hg. von Jürgen Behrens u.a., Band 19: Prosa IV, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1987, wird zitiert mit *FA*, Band und Seitenzahl.)

<sup>2</sup> Neben David B. Dickens: Brentanos Erzählung Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter: Ein Deutungsversuch. In: "The Germanic Review", 58/1 (1983), S. 12-20, gibt es nur ganz wenige Einzelabhandlungen, worauf Dickens ebenfalls hinweist; daran hat sich seit seiner Publikation wenig geändert.

<sup>3</sup> Werner Hoffmann: Clemens Brentano. Leben und Werk. Bern / München 1966. S. 289, 291

<sup>4</sup> Hoffmann, S. 291.

<sup>5</sup> Marlies Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein/Ts. 1986. S. 54.

*Romanzen* erscheint es wohl, aber ohne Nachdruck und reduziert auf ein bloßes Zeichen; in den *Mehreren Wehmüllern*, wo es konstitutiv für die Rahmenerzählung ist, bleibt es ein harmloser Spaß."<sup>6</sup> Vordergründig betrachtet geht dem Doppelgänger-Motiv in dieser Erzählung das ihm seit Sigmund Freud unabdingbar zugeschriebene Unheimliche aufgrund des humoristisch leichten Erzähltons tatsächlich weitgehend ab,<sup>7</sup> und es dürfte auch schwerhalten, die von Otto Rank<sup>8</sup> in seiner Systematik des Doppelgängers herausgearbeiteten Momente der Ich-Abspaltung, des Doppelbewußtseins, der Kastrationsangst oder der Todesbedeutung, sei es als "energische Dementierung der Macht des Todes" bzw. als "unheimlicher Vorbote des Todes",<sup>9</sup> als Deutungsschemata der "mehreren" Wehmüller plausibel zu machen. Otto Rank weist selbst auf die Ubiquität des Motivs bei den Romantikern hin—"in irgend einer Form hat es fast bei jedem Verwendung gefunden"<sup>10</sup>—, aber bei Tieck, Arnim, Brentano geschehe dies "vorwiegend in der äußerlichen Form der Verwechslung oder der Lösung verwickelter Handlungen durch Identifizierung verschiedener Personen"<sup>11</sup>—womit denn auch seine psychoanalytische Unergiebigkeit bei diesen Autoren besiegelt ist. Die sich in unserm Zusammenhang noch als bedeutsam erweisende Fährte einer Verbindung des Doppelgängermotivs mit der Sphäre des Geldes und des Tauschverkehrs schneidet Rank in seinen Bemerkungen zu Raimunds *Verschwender* an, läßt sie jedoch unerörtert.<sup>12</sup>

In der Tat verfügt die Erzählung von den "mehreren Wehmüllern" über eine Reihe von Zügen, die sie sowohl im Kontext eines "romantischen" Brentano-Bildes wie im Rahmen herkömmlicher Romantikvorstellungen wie auch innerhalb der Doppelgänger-Literatur als wenig attraktiv und eher atypisch erscheinen lassen: In der Verwendung des Doppelgängermotivs etwa folgt sie dem klassischen Muster der Verwechslungskomödie in der Tradition von Plautus' *Menaechmi* und *Amphitruo*, deren dramatische Dynamik jeweils auf die Lösung der Verwirrungszustände in der 'Anagnorisis' hinstrebt, worin sich die Verdoppelungen und die damit allenfalls einhergehenden temporären Identitätszusammenbrüche und Verwirrungszustände der Dramenfiguren als Folge absichtlicher oder unabsichtlicher Täuschungen herausstellen und wenig mit

---

<sup>6</sup> Hans Peter Neureuter: Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano. Studien zum romantischen Ich-Bewußtsein. Frankfurt am Main. S. 13; vgl. auch S. 126, bezogen auf die Romanzen: "Ein einziges Mal verwendet Brentano hier im Ernst das Doppelgängermotiv."

<sup>7</sup> Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: S.F.: Studienausgabe. Band IV. Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1970. S. 241-274.

<sup>8</sup> Otto Rank: Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914. Leipzig / Wien 1919. (= Internationale Psychoanalytische Bibliothek Nr.4). S. 267-354.

<sup>9</sup> Freud, S. 258.

<sup>10</sup> Rank, S. 283.

<sup>11</sup> Rank, S. 283.

<sup>12</sup> Rank, S. 282.

genuin psychopathologischen Bewußtseinsalterationen zu tun haben. Funktionstypologisch zielt diese Motiv-Tradition sowohl in ihren epischen wie in den dramatischen Varietäten auf die Wiederherstellung bzw. Neugewinnung einer Ordnung ab, die nach den formalontologischen Prinzipien des Identitätssatzes, der Widerspruchsfreiheit und des ausgeschlossenen Dritten organisiert ist. Demgemäß kommt ihr auch ein offen oder untergründig aufklärerisch-rationaler Impetus zu, und sei es auch nur in einer diese Ordnung als logozentrisch-patriarchal demaskierenden Form wie in Kleists *Amphitryon*, wo Zeus, deus ex machina und culprit zugleich, das empirische Ich des Amphitryon identitätsphilosophisch in sein göttliches, absolutes Ich aufnimmt und so die identitätsbedrohende Differenz der Doppelgängerschaft in die mystische Einheit von Teil und Ganzem überführt: "Was Du, in mir, dir selbst getan, wird Dir / Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden." -- Dabei freilich bleibt der aus dieser Ordnung männlicher Komplizenschaft ausgeschlossenen weiblichen Figur, Alkmene, nur das artikuliert Unartikulierbare eines "Ach!" als letztes "Wort".<sup>13</sup> Demgegenüber wird in den *Mehreren Wehmüllern* in sehr viel schlichterer Weise der die ganze Verwirrung der konfusen Erzählhandlung stiftende Doppelgänger als kommuner Betrüger und "Falsarius"<sup>14</sup> entlarvt, womit die vernünftige Weltordnung des gesunden Menschenverstandes wieder ins rechte Lot gerät.<sup>15</sup>

"Aufklärung" ist denn auch ein wiederholt auftauchendes Stichwort, mit dem sowohl die Gespenstergeschichten der Binnenerzählungen wie die Verwirrungen um die "mehreren Wehmüller" der Rahmenhandlung von der ethnisch wie sozial bunt zusammengewürfelten kleinen Schar des Erzählpersonals der Rahmenerzählung quittiert und in den Vernunfthorizont einer aufgeklärt-bürgerlichen Zivilgesellschaft überführt werden: "Nachdem die *Aufklärung* [kurs. vom Verf.] dieses Ereignisses die Erzählung des Kroaten in ihrer Schauerlichkeit sehr gemildert hatte..."<sup>16</sup>—"Unterwegs gab es viele *Aufklärungen* [desgl.] und Herzensergießungen."<sup>17</sup>—"Sie freuten sich ungemein, den guten Wehmüller zu finden und die *Aufklärung* [desgl.] seines Abenteuers zu hören."<sup>18</sup>

Zum bürgerlich-aufklärerischen Ideologiesubstrat gehört ebenso die Art und Weise, wie diese Gesellschaft mit dem Erzählen von Geschichten als sozialem Kommunikationshandeln umgeht und welchen Status sie damit der

---

<sup>13</sup> Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band. Hg.v. Helmut Sembdner. München 1961. S. 319, 320.

<sup>14</sup> Wehmüller, S. 698.

<sup>15</sup> Dickens (1983), S. 14, sieht das rationalistische Moment vor allem an der Figur des Franzosen Devillier festgemacht.

<sup>16</sup> Wehmüller, S. 676.

<sup>17</sup> Wehmüller, S. 700.

<sup>18</sup> Wehmüller, S. 703.

"Dichtung" beißt: Diese gehört einer von den Maximen der Alltagskonversation losgelösten Sondersphäre an, in der die geläufigen Wahrheits- oder Wahrscheinlichkeitspostulate vorübergehend außer Kraft gesetzt sind. Im Auftakt zu seiner Erzählung vom wilden Jäger sagt der Feuerwerker Baciochi: ">Mir kam er [der wilde Jäger, der Verf.] schon so nahe, daß ich das Blanke in den Augen sah, und wenn die Jungfer Nanny sich tapfer halten und die ganze ehrsame Gesellschaft *wenigstens so lange daran glauben will, bis die Geschichte zu Ende ist* [kurs.vom Verf.], so will ich sie erzählen.< [...] >Erzählen Sie<, fiel Devillier ein; >wenn wir die Geschichte auch am Ende für eine Lüge erklären, so soll Ihnen bis dahin geglaubt werden< [kurs. vom Verf.]."19 Entsprechend theatralisch leitet denn auch der Feuerwerker sein Erzählen ein und signalisiert damit dessen artistischen Inszenierungscharakter: "Alle saßen an Ort und Stelle, er machte eine Pause, steckte sich eine Pfeife Tabak an und schlug mit der Faust so unerwartet heftig auf den Tisch, daß die Lichter verlöschten und alle laut aufschrieten."20 Zur Verstärkung des Kunsteffekts brennt er "mehrere Sprühkegel an, die er aus Pulver und vergoßnem Wein in der Stille geknetet hatte, und sagte: [...]."21 Freilich ist der Autonomie- bzw. Immunstatus solchen Erzählens gegenüber Wahrheitsmaximen eines aufgeklärt rationalen Denkens noch nicht restlos gefestigt, sind die Grenzen und Territorialbereiche der Sondersphäre 'Kunst und Dichtung' in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, zu Religion und Aberglauben noch nicht konfliktfrei in einem allgemeinen Konsensus verankert. Denn nach der Erzählung *Das Pickenick des Katers Mores*, "welche der Kroat mit dem ganzen Ausdruck der *Wahrheit* [kurs. vom Verf.] vorgebracht hatte" und die "auf die verschiedenste Weise in der Gesellschaft [wirkte]", disputiert diese erregt deren Wahrscheinlichkeitscharakter, wobei die 'moderne' Ästhetik des "zartfühlenden Dichters"22 Lindpeindler—"Es möge an der Geschichte wahr sein, was da wolle, so habe sie doch eine *höhere poetische Wahrheit* [kurs. vom Verf.]"23—auf wenig Verständnis stößt; die Folge: "Lindpeindler schwieg und wurde verkannt."24 Über dem Disput entsteht schließlich ein allgemeiner Tumult, worin am Ende alles bis hin zu den Katzen und Büffelkühen "rebellisch"25 wird und nur die orphische Geigenkunst des Zigeuners Michaly wieder Ruhe herzustellen vermag. Zuguterletzt siegt in der Erzählung allerdings auch ohne die Macht des Gesangs die prosaische bürgerliche Ordnung in einem allgemeinen Happy End, und keines von den vielen übernatürlichen Rätseln bleibt unaufgeklärt—außer

---

19 Wehmüller, S. 676f.

20 Wehmüller, S. 677.

21 Wehmüller, S. 677.

22 Wehmüller, S. 661.

23 Wehmüller, S. 671.

24 Wehmüller, S. 672.

25 Wehmüller, S. 673.

der Geschichte vom Kater Mores, die als archaisches Relikt in einer sonst durchwegs entzauberten bürgerlichen Welt hängen bleibt.

Dies alles legt es nahe, die *Mehreren Wehmüller* als Satire auf ein bereits biedermeierlich angehauchtes, josefinisches Aufklärungsbürgertum im Umfeld von Brentanos Spießbürger-Schelte *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* zu lesen, wozu der Katalog der "Philistersymptome"<sup>26</sup> denn auch einiges an Parallelen und Analogien hergäbe. Dafür spräche auch die von der Titelfigur, dem Kunstmaler Wehmüller, betriebene Kommerzialisierung der Kunst und ihre Unterwerfung unter die Gesetze ökonomischer Effizienz, die der in der deutschen Romantik vorherrschenden Scheidung der Kunstsphäre von jener der Ökonomie in Innersten zuwiderläuft.<sup>27</sup> Ohne diese offene oder unterschwellige Tendenz zur Bürgersatire gering zu veranschlagen, läßt sich andererseits ebensowenig übersehen, daß romantische Vorstellungen und Empfindungen mindestens in gleichem Maße satirisch persifliert werden. Das Spiel mit der romantischen Ironie, die sich gegen sich selbst wendet und es Brentano ermöglicht, "alles Romantische auf den Kopf zu stellen",<sup>28</sup> hat David B. Dickens als wesentlichen Grundzug an der Erzählung herausgearbeitet. Allerdings fehlt ihr jede satirische Schärfe oder gar Boshaftigkeit, und ebenso läßt sich schwer ausmachen, ob nun das Bürgerliche oder das Romantische, ob eine bürgerlich gewordene Romantik oder ein in romantischen Versatzstücken schwelgendes Bürgertum das eigentliche Angriffsziel bildet. So begnügt man sich zumeist damit, im allseitig Spielerischen, dem heiter Burlesken und der lebenswürdigen Persiflage den Bedeutungsgehalt der Erzählung erschöpft zu sehen, wobei dann auch das Doppelgängermotiv als lediglich eines unter den zahlreichen literarischen Versatzstücken aus dem romantischen Arsenal erscheint, mit denen Brentano leichthin jongliert.

Dabei bleibt freilich verborgen, daß der Dichter in den *Mehreren Wehmüllern* das Doppelgängermotiv auf höchst kunstvolle und sozialgeschichtlich bedeutsame Art mit den Motiven von Kunst, Kommerz und Liebe verbindet. Wolfgang Frühwald hat darauf aufmerksam gemacht, daß "im Leben und Werk Brentanos zahlreiche zeittypische Phänomene zu verfolgen" seien, "die unter die Stichworte: Heimatlosigkeit, Zerrissenheit, Trennung zu subsumieren" sind.<sup>29</sup> Von diesen Zeitleiden, die unter den klassischen Entfremdungstheorien erfaßt werden können, sind die *Mehreren Wehmüller* weitgehend unberührt,

---

<sup>26</sup> Studienausgabe. Bd.2, S. 990-1003.

<sup>27</sup> Ulrich Stadler: Der Kaufmann und der Künstler. Zum Prinzip des Ökonomischen in der frühromantischen Poesie. In: Der literarische Homo oeconomicus. Hg. Werner Wunderlich. Bern 1989. (= Facetten deutscher Literatur. St.-Galler Studien, Bd.2), S. 121-134.

<sup>28</sup> Dickens (1983), S.18.

<sup>29</sup> Wolfgang Frühwald: Brentano und Frankfurt. Zu zeittypischen und zeitkritischen Aspekten im Werke des romantischen Dichters. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1970, S. 226-243. Hier S. 242.

obwohl die Doppelgängerfährte als Ausdrucksform von "Ich-Dissoziation"<sup>30</sup> unmittelbar auf den Entfremdungsbefund hin zu lenken scheint. Was die Erzählung aber trotzdem für eine sozialgeschichtliche Analyse höchst ergiebig macht,<sup>31</sup> ist die Art und Weise, wie Brentano darin über die Doppelgängerschaft der Hauptfigur die Sphären familialer Liebe und Sexualität, zweckrationaler Ökonomie und Ästhetik in ihren wechselseitigen Beziehungen problematisiert. Denn dabei trifft er einen dem Entfremdungsphänomen vergleichbaren zentralen Konfliktherd in der Organisationsstruktur der modernen bürgerlichen Gesellschaft und legt ihn in seiner neuralgischen Verwundbarkeit bloß. Dies soll im folgenden skizziert werden.

## II.

Wie absichtlich verwirrend für den Leser die Erzählung vom Autor in der linearen Abwicklung des Erzählfadens auch angelegt sein mag, so basiert sie doch in ihren Bauelementen, der Figurenkonstellation und den Handlungsabläufen auf einer recht klaren und relativ einfachen Struktur: Den Erzählraum beherrschend durchzieht ein "Pestkordon", zur lokalen Begrenzung der Pest in Kroatien um einige Orte angelegt, als gleichsam schwarzer Faden den Text, und von ihm ist auch der Handlungsablauf weitgehend bestimmt. Pest und Pestkordon—eine Reminiszenz an den *Decamerone*—bewirken hier die ad hoc-Bildung und Isolierung einer Erzählgesellschaft, die allerdings nicht bloß, wie bei Boccaccio, unter einem gemeinsamen Schicksalsstern steht, sondern sich im Erzählen von Geschichten als soziale Gruppe überhaupt erst konstituiert. Dadurch ergibt sich auch der novellistische Gattungstypus von Rahmenerzählung und zyklischen Binnenerzählungen. Anders als im *Decamerone* verteilen sich die zusammengehörenden Paarfiguren hier jedoch diesseits *und* jenseits der Demarkationslinie, so daß der Pestkordon sowohl Schutz als auch Hindernis bedeutet, indem er Ehepartner und Liebende trennt und die freie Mobilität des Personenverkehrs und Handels einschränkt. Dabei steht das hindernde Moment gegenüber der Schutzfunktion von allem Anfang an im Vordergrund: "Wenn der unbequeme Pestkordon nur erst aufgelöst sei", läßt der Erzähler eine der Figuren wünschen und fährt in kaum überhörbarer Zweideutigkeit fort: "aller Verkehr sei durch ihn gestört, und der Kordon sei eigentlich ärger als die Pest selbst".<sup>32</sup> Und so wird er denn auch von der Gruppe zu durchbrechen versucht: "Vor Schlafengehen wußten Devillier und der Zigeuner den Vizegespan

---

<sup>30</sup> Janz (1986), S. 70.

<sup>31</sup> vgl. daneben Wolfgang Frühwalds Inbezugsetzung der Erzählerfiguren der Binnenerzählungen zu den Nationalcharakteren des von ihnen repräsentierten Volkes. W.F.: Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter. In: Kindlers Literatur-Lexikon im dtv. Bd. 14. München 1974, S. 6149.

<sup>32</sup> Wehmüller, S. 663.

zu bereden, am andern Morgen den Kordon mit durchschleichen zu dürfen, denn Michaly und Devillier sehnten sich ebenso sehr nach Mitidika, die jenseits war, als Wehmüller nach seiner Tonerl."<sup>33</sup> Zuguterletzt stellt sich die Blockade des Dorfs, worin die Gesellschaft eingesperrt war, gar als "Mißverständnis" heraus, nachdem die Gesellschaft den Kordon ohnehin bereits illegal überwunden hat. Indem ihn der Autor derart leichthin dem Unernst der Täuschungsfiktion preisgibt, weist er den Pestkordon zugleich als primär artistisches Mittel zur Konstitution eines Fiktionsraumes von Hier und Dort, von Hüben und Drüben aus, in welchem das Phänomen der Grenze, der Grenzziehung und der Transgression von Grenzen mit all ihren Gefährdungsmomenten das eigentliche Kernthema bildet. Indessen ist es dann doch nicht die Grenzlinie von Leben und Tod, welche die Erzählung thematisiert, auch wenn die Pest als der schwarze Tod zur semantischen Chiffrierung der voneinander geschiedenen Räume und ihrer Transgression dient und auch wenn in der Gestalt des Zigeunermädchens Mitidika, die in männlicher Kleidung als Anführerin einer Gruppe von Kordonbrechern auftritt und die kleine Gesellschaft hinübergeleitet bzw. zusammenführt, ein leiser Anklang an den androgynen Hermes als Seelengeleiter über die Styx aufschimmert.<sup>34</sup> Es sind andere Grenzüberschreitungen und Transgressionsgefährdungen, die in dieser durchaus diesseitig gewandten Erzählung zum freilich ebenfalls existenzbedrohenden Problem werden. Konfrontiert damit ist die Hauptfigur, "Herr Wehmüller, ein reisender Maler".

Wehmüller, mit dessen ausführlicher Porträtierung die Erzählung einsetzt, wird dem Leser weniger als Künstler denn als erfolgreich wirtschaftender Unternehmer vorgestellt. Trotz der grotesken Überzeichnung ins Karikaturistische kann nicht übersehen werden, daß seine künstlerischen Fertigungstechniken verblüffend genau "modernen" Produktionsverfahren industrieller Massengüterherstellung entsprechen: Er hat sich auf ein genau ausgewähltes Marktsegment, die Porträtierung von Ungarn, vorzugsweise von Angehörigen ungarischer Regimenter, spezialisiert. Im Winter 'präfabriziert' er die Bilder nach einer Musterpalette von 39 "Nationalgesichtern" und bringt in der "schönen Jahreszeit" sein "reichassortiertes Lager wohlgetroffener Nationalgesichter" in den Städten und Garnisonen zu Markte. Dort fügt er dann jeweils, "durch wenige Meisterstriche, einige persönliche Züge und Ehrennarben oder die Individualität des Schnurrbartes des Käufers unentgeltlich bei; für die Uniform aber, welche er immer ausgelassen hatte, mußte nach Maßgabe ihres Reichtums nachgezahlt werden."<sup>35</sup> Durch Spezialisierung, Serienproduktion, vorgängige Standardisierung und nachträglich ergänzende Individualisierung

---

<sup>33</sup> Wehmüller, S. 697.

<sup>34</sup> Ein im übrigen mehrdeutiger Motivanklang, denn als von einem Husaren des Kordonpiketts vermutete "Pestkranke" tragen sie zwar möglicherweise den Tod in sich, andererseits brechen sie aus der Todeszone aus.

<sup>35</sup> Wehmüller, S. 654.



oder "Customisierung" vor Ort vermag Wehmüller das Spiel von Angebot und Nachfrage im Rahmen eines freien Marktes optimal und effizient zu vermitteln; für ein geschicktes Marketing und für Imagepflege ist seine Frau besorgt, die auf seinen Reisen jeweils vorausseilt und seine Ankunft ankündigt. Als moderner Unternehmer weiß Wehmüller auch die eminente Bedeutung des Zeitfaktors im Produktionsprozeß einzuschätzen; er malt mit Terpentinfirnis, "welcher trocken wird, eh man sich umsieht",<sup>36</sup> er benötigt dank seines Präfabrikationsverfahrens keine langen Zeiten, während derer ihm seine Kunden zu Porträt sitzen müssen.<sup>37</sup> Allerdings steht er auch unter dem für die neuzeitliche Gesellschaft symptomatischen Zeitdruck<sup>38</sup> und dem Fluch des Tempos als Folge der Geldwirtschaft.<sup>39</sup> Bereits der zweite Satz der Erzählung lautet: "Die Zeit, welche ihm seine Geschäfte zu dem Besuche erlaubten, war vorüber. Er hatte von seiner Frau, welche ihm nach Siebenbürgen vorausgereist war, einen Brief [...] erhalten, daß er sie nicht mehr länger allein lassen möge [...]."<sup>40</sup> So steht auch der Duktus des Erzählens unter dem alternierenden Rhythmus eines Wettlaufs um die Zeit mit Momenten des erzwungenen Verweilens, worin sich dann jeweils ein ruhender Raum überzeitlichen Geschichtenerzählens aufbaut.

Mit den Hinweisen auf ein quasi-modernes Wirtschaftsgebaren des Malers Wehmüller ist die Angelegenheit jedoch nicht erschöpft. Denn damit ist die Komik seines Porträtierverfahrens auf der Basis der 39 ungarischen Nationalgesichter noch nicht erklärt. Als komisch erscheint es uns, beziehen wir uns auf Schopenhauers Inkongruenztheorem des Lachens, aus zweierlei Gründen:<sup>41</sup> Erstens erscheint uns Wehmüllers Porträtierverfahren als unangemessen gegenüber seinem Gegenstand, nämlich dem menschlichen Antlitz, das als höchster Ausdruck der Individualität des Menschen schlechthin gilt; zweitens widerspricht es dem neuzeitlich modernen Kunstbegriff, der alles serienmäßig Gefertigte entweder ausschließt oder als Kunsthandwerk diskriminiert. So vermag das Motiv von Wehmüllers Fertigungstechniken denn auch nur unter der Vor-

---

<sup>36</sup> Wehmüller, S. 653.

<sup>37</sup> Wehmüller, S. 654.

<sup>38</sup> Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1988. I. Das Zeitbewußtsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung: "... wird die Zeit als verknappte Ressource für die Bewältigung entstehender Probleme, nämlich als Zeitdruck erfahren. Der Zeitgeist, eines der neuen, Hegel inspirierenden Worte, charakterisiert die Gegenwart als einen Übergang, der sich im Bewußtsein der Beschleunigung und in Erwartung der Andersartigkeit der Zukunft verzehrt." (14/15)

<sup>39</sup> Georg Simmel: Philosophie des Geldes. Hg.v. David P. Frisby und Klaus Ch. Köhnke. Frankfurt am Main 1989 (= G.S.: Gesamtausgabe, Bd.6. Hg.v. Otthein Rammstedt). S. 675f., 695f.

<sup>40</sup> Wehmüller, S. 653.

<sup>41</sup> Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. I.Buch, § 13: "Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung gedacht worden waren, und es ist selbst nur der Ausdruck dieser Inkongruenz [...]."

aussetzung eines *modernen* Kunstverständnisses, das den Individualitätsgedanken bereits hervorgetrieben und die Dichotomisierung von Kunst und Kunsthandwerk weitgehend vollzogen hat, seine komische Wirkung zu entfalten; im Kontext mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Kunstpraxis, die mit ihrer Nicht-Unterscheidung von Kunst und Kunsthandwerk z.T. vergleichbare Serialisierungs- und Standardisierungstechniken kennt, würde Wehmüllers Verfahren keineswegs dermassen verblüffen. Hinter diesen Zusammenhängen stehen wiederum grundlegende Gesetzmäßigkeiten in der Herausbildung der modernen Gesellschaft, wie sie von Max Weber, Georg Simmel, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas und Niklas Luhmann beschrieben worden sind. Eine davon ist die sogähnlich wirkende Subsumtion aller Dinge unter die Abstraktion der modernen Geldwirtschaft, die sowohl die Tauschobjekte wie die wirtschaftenden Subjekte ergreift und zu ihrer Ent-Individualisierung bzw. Standardisierung führt:

So steht das Geld als Maßstab und Tauschmittel über den wertvollen Dingen und, weil diese Dienste ursprünglich einen wertvollen Träger fordern und dann ihrem Träger selbst einen Wert verleihen, reiht es sich zwischen jene Dinge und unter die Normen ein, die von ihm selbst ausgehen. [...] Diese Stellung des Geldes ist offenbar dasselbe, was, als innere Qualität angesehen, seine Qualitätslosigkeit oder Unindividualität genannt wird. Indem es zwischen den individuell bestimmten Dingen, in inhaltlich gleichem Verhältnis zu jedem derselben steht, muß es an sich selbst völlig indifferent sein. [...] Die[se] Individualform des Wertes wird in demselben Maße negiert, in dem die Objekte tauschbar werden, so daß das Geld, der Träger und Ausdruck der Tauschbarkeit als solcher, das unindividuellste Gebilde unserer praktischen Welt ist. Insoweit die Dinge gegen Geld vertauscht werden—nicht ebenso im Naturaltausch!—haben sie an dieser Unindividualität Teil [...]."<sup>42</sup>

Theodor W. Adorno spricht von der "Expansion der Tauschverhältnisse" als einem Grundzug der modernen Gesellschaft, ein Prozeß, der, basierend auf einem "Denken in Äquivalenten", "Kommensurabilität aller Gegenstände, ihre Subsumierbarkeit unter abstrakte Regeln" herstelle.<sup>43</sup> Genau diese Teilhabe an der "Unindividualität" des Tauschmittels Geld, des "Denkens in Äquivalenten" und der Subsumierung der Gegenstände unter abstrakte Regeln reflektieren die standardisierten Nationalgesichter Wehmüllers; dessen Verfahren ist die konsequente Anpassung an eines der Grundgesetze der modernen Geldwirtschaft.

---

<sup>42</sup> Simmel (1989), S. 126f., 128.

<sup>43</sup> Theodor W. Adorno: Kultur und Verwaltung. (1960) In: Th.W. A.: Gesammelte Schriften, Bd.8: Soziologische Schriften I. Hg.v. Rolf Tiedemann. 2.Aufl. Frankfurt am Main 1980. S. 122-146. Hier S. 126.

Die Hinweise auf die entsprechenden Passagen bei Simmel und Adorno verdanke ich dem Buch von Jochen Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt am Main 1983.

Daß auch die Romantiker selber bereits ein Wissen über diese Zusammenhänge hatten, läßt sich bei Manfred Frank nachlesen:<sup>44</sup> "Sobald die Tauschabstraktion ihre Weltherrschaft einmal durchgesetzt hat, ist jede Sache zu dem geworden, was sie >gilt<: sie reduziert sich objektiv auf den Ausdruck, der ihren Wert definiert. An sich ungegenständlicher Natur, erscheinen die Taten der Menschen und ihre Beziehungen untereinander in Waren und in Verhältnissen zwischen Waren >verzaubert<."<sup>45</sup> All das seien "weder Diagnosen im nachhinein noch eigentümlich Marxsche Marotten". Novalis schon habe "die im >Begr[iff] v[om] Geld< besiegelte Verkehrung auf den >Einfall [zurückgeführt], statt würcklicher nahmhafter, individ[ueller] Dinge—allg[emeine] Dinge [einzuführen,] denen jedes Ding substituiert werden kann<."<sup>46</sup> Und Franz Baader habe die Umkehr der Verhältnisse beobachtet: "Wenn sonst das Geld die Funktion in der Sozietät hatte, Personen und Sachen zu repräsentieren, so repräsentieren diese dermalen umgekehrt das Geld."<sup>47</sup>

Wenn Brentano nun seinen Wehmüller die Anpassung von dessen untereinander tausendfach verschiedenen Porträtiersubjekten an die Abstraktions-sphäre tauschbarer Äquivalenzen des Marktes über eine begrenzte Anzahl von "Nationalgesichtern" suchen läßt und nicht über gleicherweise rationalisierbare Typisierungen, wie etwa solche aus der früheren Physiognomik, z.B. jene der Temperamentenlehre oder der Tugend- und Lasterallegorien, so beweist er damit erneut sein feines Sensorium für die kulturgeschichtlichen und sozialen Entwicklungsprozesse der modernen Gesellschaft. Denn anders als Typisierungen der klassischen Physiognomik lassen sich "Nationalgesichter" auch bei einer so hohen Diversität wie der von 39 Grundtypen noch auf ein höheres Gemeinsames, nämlich das der nationalen Identität hin homogenisieren bzw. abstrahieren. Und zugleich wird dadurch die innere Entwicklungsverwandtschaft in der historischen Entstehung des modernen Nationalstaats und der kapitalistischen Markt- und Geldwirtschaft zum Ausdruck gebracht. Es sei hier an Gottfried Kellers berühmten Traum vom "Pferd der Identität" im *Grünen Heinrich* erinnert, wo der "gelehrte Gaul" die Traumvision von der Brücke und dem Gewimmel von Menschen darauf als "die Identität der Nation" deutet.<sup>48</sup> "Denn in der einen Nation werden unterschiedlichste Individuen—Lebende, Verstorbene und Zukünftige ebenso wie etwa auch >Ehrenleute und Lumpen-

---

<sup>44</sup> Manfred Frank: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext. In: M.F. (Hg.): Das kalte Herz und andere Texte der Romantik. Frankfurt am Main 1978. S.233-357.

<sup>45</sup> Frank, S. 288.

<sup>46</sup> Frank, S. 288.

<sup>47</sup> Franz Baader: Schriften zur Gesellschaftsphilosophie. S. 408, Anm.; zitiert bei Frank (1978), S. 319,

<sup>48</sup> Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. G.K.: Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. Hg.v. Clemens Heselhaus. 1.Bd., 2.Aufl., München 1963. S. 994.

hunde<—zu einer identischen Einheit zusammengefaßt."<sup>49</sup> Und auch in Kellers Traum fließen nationale Identität und monetäre Äquivalenz schließlich in Eins zusammen: "So? also das ist die Lösung und das Geheimnis deiner ganzen Identitätsfrage, das gemünzte Gold?"<sup>50</sup>

Soweit ist die vom Gesetz des Geldes gesteuerte Tendenz, die Gegenstände auf substituierbare Äquivalenzqualitäten hin zu homogenisieren, für Wehmüller problemlos bzw. sogar von Vorteil, denn sie betrifft nur seine Malobjekte und verschafft ihm Effizienzgewinne. Aber nun macht freilich die Universalisierungs- und Expansionstendenz des ökonomischen "Denkens in Äquivalenzen" auch nicht vor den wirtschaftenden *Subjekten* Halt. Und da kommen die "mehreren Wehmüller", kommt das Doppelgängermotiv ins Spiel, das Brentano in—soweit ich es sehe—ebenso neuer wie genialer Weise einsetzt und umfunktioniert. Es stellt sich heraus, daß ein zweiter Maler, Froschauer aus Klagenfurt, mit grundsätzlich gleichem Verfahren, wenn auch vertauschten Anpassungstechniken—er präfabriziert die Uniformen und läßt sich für die Gesichter extra bezahlen—unter Wehmüllers Namen als dessen "Antagonist und Nebenbuhler"<sup>51</sup> sein Marktterritorium bereist. Indem Brentano Wehmüllers Konkurrenten als eigentlichen Doppelgänger "aufbaut", bringt er nichts anderes zum Ausdruck, als daß in der auf freier Konkurrenz aufbauenden Marktwirtschaft die konkurrierenden Wirtschaftssubjekte in der Ausgangslage eh und je Doppelgänger sind, die verzweifelt nach jener einen Differenz jagen, die sie aus der vom Äquivalenzsystem des Geldes und des Marktes diktierten Gleichheit mit allen Mitkonkurrenten befreit, ihnen den Distinktionsgewinn des Markterfolgs verschafft und sie so qua Individuum rettet. Brentano stellt den Zusammenhang, der die Wirtschaftssubjekte mit den *Objekten* unter dem gleichen Gesetz der Äquivalenz des Geldes bindet, ausdrücklich her: Nachdem Wehmüller erkannt hat, daß sein Doppelgänger und Konkurrent (durchaus im wörtlichen Sinn zu nehmen) auf dem Weg nach Stuhlweissenburg und zu seiner Frau ihm vorausseilt, jagt er ihm unter schrecklichen Ängsten und Befürchtungen nach, gefolgt vom Grafen Giulowitsch, der sich für den ganzen Handel aus Neugierde interessiert und sich anbietet, ihn zum Grenzdorf bis an den Pestkordon heran zu fahren:

Wehmüller [...] nahm den Vorschlag mit untertänigstem Dank an. Er mußte einige Züge alten Slibowitz aus des Grafen Jagdflasche tun und fand dadurch schon etwas mehr Mut, sich selbst auf der eignen Fährte zu seiner Frau nachzueilen. Der Graf fragte ihn, ob er denn niemand kenne, der ihm so ähnlich sei und so malen könne wie er. Wehmüller sagte nein, und das Porträt ängstigte ihn am meisten, denn dadurch zeige sich eine Beziehung des falschen Wehmüllers auf seine Frau, welche ihm besonders fatal werden könne. Der Graf

---

<sup>49</sup> Hörisch (1983), S. 119.

<sup>50</sup> Keller (1963), S. 997.

<sup>51</sup> Wehmüller, S. 654.

sagte ihm, der falsche Wehmüller sei wohl nur eine Strafe Gottes für den echten Wehmüller, *weil dieser alle Ungarn über einen Leisten male; so gäbe es jetzt auch mehrere Wehmüller über einen Leisten* [kurs. vom Verf.]. Wehmüller meinte, alles sei ihm einerlei, aber seine Frau, seine Frau, wenn die sich nur nicht irre. 52

Von "fatalen Beziehungen" ist da die Rede, die sich aus der Doppelgängersituation der Maler-Konkurrenten auf Wehmüllers Frau ergeben können, und diese Sachlage wiederum wird vom Grafen in eine ursächliche Beziehung—als Strafe Gottes—zu Wehmüllers künstlerischem Verfahren und seinem Geschäftsgebaren gebracht. Die "Fatalität" ist evident: Dem echten Wehmüller könnte das Schicksal Amphitryons blühen, wenn sein "Kon-Kurrent" und "Antagonist", der schon bei der ersten Erwähnung, wenn auch damals noch lediglich figurativ "Nebenbuhler" genannt worden war, vor ihm in Stuhlweißenburg einträfe. Ein "fatales" Beziehungsnetz ist es, was sich hier zwischen Kunst, Kommerz und Liebe spinnt und als Nexus der Gesamterzählung andeutet. Das Stichwort für den ganzen Nexus liefert die Abwandlung der bekannten phraseologischen Wendung durch den Grafen Giulowitsch für die Sünde des Wehmüller; sein Vergehen ist das "Über-einen-Leisten-Malen" aller Ungarn, die künstlerisch-ökonomische Standardisierung und Typisierung von Individuen aus Gründen der Effizienz- und Nutzensteigerung. 'Über einen Leisten schlagen' meint die systematische Überführung von Nicht-Identischem in Identitäten bzw. Äquivalenzen, ein Verfahren, das im Zusammenhang der Erzählung nun aber weniger mit frühromantisch identitätsphilosophischen Grundsätzen fichtescher Observanz zu tun hat, als daß es—wie sich schon zeigte—in einen ganz konkreten Bezug zur modernen Geldwirtschaft gestellt wird.

Hier drängt sich nun eine weitere Zwischenüberlegung zu den großräumigen Entwicklungsprozessen der modernen Gesellschaft auf. Dies im Anschluß an Max Webers Theorie der sozialen Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Sphären als Merkmal neuzeitlicher Gesellschaftsentwicklung:<sup>53</sup> Weber hat in seinen berühmten Untersuchungen zur protestantischen Ethik und dem Geist des Kapitalismus gezeigt, wie die Ausdifferenzierung der kapitalistischen Wirtschaft und jene des modernen Staates der eigentliche Motor der modernen Gesellschaftsbildung waren.<sup>54</sup> Darüberhinaus deutet er ganz allgemein die "Herauspräparierung der spezifischen Eigenart jeder in der Welt vorkommenden Sondersphäre"<sup>55</sup> als typisch für die moderne Gesellschaft an. Dazu

---

<sup>52</sup> Wehmüller, S. 657.

<sup>53</sup> Max Weber: Vorbemerkung zu den gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie. 1.Bd., Tübingen 1920/21. S.1-16.

<sup>54</sup> Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd.1, Tübingen 1920/21. S.17, 236.

<sup>55</sup> Max Weber: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. In: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Bd.1, Tübingen 1920/21. S.571.

gehört die Ausdifferenzierung kultureller Wertesphären und hier u.a. die Ver- selbständigung der Kunstsphäre und des "ästhetischen Bewußtseins"<sup>56</sup> zur Au- tonomie der Kunst.<sup>57</sup> Ebenso gehört zu diesen epochalen Wandlungsprozessen die Herausbildung der neuzeitlichen Familienstruktur, ihrer Privatisierung und der Individualisierung von Liebe und Sexualität durch deren hohe Personalisie- rung und Affektbesetzung.<sup>58</sup> Diese Ausdifferenzierungsprozesse gesonderter Sphären unter eigenen Ordnungsprinzipien stehen nun in einem strukturellen Widerspruch zur oben skizzierten Universalisierungs- und Expansionstendenz der Geldwirtschaft und des Äquivalenzprinzips und eröffnen damit ein Feld latenter Dauerkonflikte zwischen ihnen. Dabei kann insbesondere der Autono- mieanspruch der Kunst als Widerstand gegen die totale Vereinnahmung des Menschen durch das Geld verstanden werden:

Kunstwerke sind die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis der entwürdigten Menschheit Zugerichteten. [...] Der Hohn von Marx über den Schandpreis, den Milton fürs Verlorene Paradies erhielt, das ja nicht auf dem Markt als ge- sellschaftlich nützliche Arbeit sich ausweist, ist als deren Denunziation die stärkste Verteidigung der Kunst gegen ihre bürgerliche Funktionalisierung, die in ihrer undialektisch gesellschaftlichen Verdammung sich fortsetzt. Eine befreite Gesellschaft wäre jenseits der Irrationalität ihrer faux frais und jen- seits der Zweck-Mittel-Rationalität des Nutzens. Das chiffriert sich in der Kunst und ist ihr gesellschaftlicher Sprengkopf. 59

Die "Versündigung" des Wehmüller gegenüber der Kunst und gegenüber der Individualität der von ihm porträtierten Menschen, die Tatsache, daß er beide ohne Hemmungen zu seinem Eigennutz unter das ökonomische Gesetz der Zweckrationalität stellt bzw. das "Denken in Äquivalenzen" auf den Kunstbe- reich übergreifen und darin sich ausbreiten läßt, das rächt sich—wie der Graf Giulowitsch suggeriert und Wehmüller selbst mit Schrecken realisiert—im drohenden Sprengsatz einer andern Transgression des Prinzips des Äquivalen- tentausches in eine systemfremde Sphäre, nämlich in dessen möglichem Über- tritt in das Territorium der familialen Liebe in Form eines Se- xualpartnertausches, konkret: Wehmüllers Befürchtung, seine "Tonerl" könnte seinen Konkurrenten und Doppelgänger, den falschen Wehmüller Froschauer, mit ihm selbst verwechseln. An dieser Stelle zeigt sich der in der Einleitung erwähnte neuralgische Punkt in der Organisationsstruktur der modernen Ge-

---

<sup>56</sup> Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2.Aufl. Tübingen 1965.

<sup>57</sup> vgl. dazu auch Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Bd.1. Hand- lungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. 3.Aufl. Frankfurt 1985. S.225-365.

<sup>58</sup> Siegfried J.Schmidt: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18.Jahrhundert. Frankfurt am Main 1989. S. 77-131.

<sup>59</sup> Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd.7: Ästhetische Theorie. Hg.v. Gretel Ador- no und Rolf Tiedemann. 1.Aufl. Frankfurt am Main 1970. S. 337f.

sellschaft in aller Deutlichkeit. Als Frage formuliert lautet das Dilemma: Wie kann eine Gesellschaft, deren epochales Erfolgsprinzip auf der sukzessiven Expansion und Universalisierung des Äquivalententausches auf der Basis der Geldwirtschaft beruht,—wie kann diese Gesellschaft die sich im gleichen historischen Entwicklungsprozeß herausbildenden Sphären der auf Privatheit, Individualität und Emotionalität aufgebauten bürgerlichen Familie wie jene der ähnlich strukturierten Kunst vor einer Unterwanderung durch die erstere bewahren? Im Sinne einer Beschränkungsbedingung hat Niklas Luhmann das Problem formuliert:

Die[se] Universalisierung des Geldes erfordert ihrerseits im Kontext funktionaler Differenzierung die Ausklammerung von externfunktionalen, nicht ökonomisierbaren Relevanzen—sehr im Unterschied zu Gesellschaften mit nicht voll ausdifferenzierter Ökonomie, wo man für Geld so gut wie alles kaufen kann: auch Freunde und Frauen, auch Seelenheil und politischen Einfluß und sogar Staaten, auch Steuereinnahmen, Kanzleitägen, Adelstitel usw. [...] Die Beschränkung der Käuflichkeit ist die Bedingung ihrer moralischen Freistellung als einer rein wirtschaftlichen Angelegenheit. 60

Ebenfalls in diesem Zusammenhang gewinnt der Pestkordon und das Pestmotiv seine tiefensymbolische Virulenz. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Pestkordon das den Erzählraum wie die Erzählhandlung beherrschende Leitmotiv sei und daß er für Grenzlagen, für Grenzüberschreitung und damit verbundene Bedrohungs- und Gefährdungssituationen stehe. Im Horizont der Erzählung nimmt dieser 'schwarze Faden' nun eine ganz besondere Dynamik an: Einerseits behindert er den freien Personen- und Warenverkehr einer ganz der Mobilität verschriebenen Gesellschaft und verhindert das Zusammenkommen von Liebenden und Ehegatten; er wird daher auch als überflüssiges und lästiges Relikt, als Archaismus gleichsam einer überwundenen Zivilisationsstufe empfunden—ökonomiegeschichtlich ließe er sich wegen der durch ihn bewirkten starken Territorialisierungsbeschränkung des Handels dem Merkantilismus zuordnen.<sup>61</sup> Andererseits übt der Pestkordon eine Schutz- und Eindämmungsfunktion gegenüber der Ausbreitung der Pest aus. Die Pest wiederum hat insofern eine Bezüglichkeit zur modernen Geldwirtschaft und zum Äquivalententausch, als sie als schwer faßbare Seuche expandierend alles durchdringt und als der schwarze Tod, dieser radikale Gleichmacher, Arm und Reich, Alt und Jung, Schön und Häßlich "über einen Leisten schlägt". Die hier wirksamen, eigentümlichen Ambiguitäten des Pestkordons als erzählstrukturierenden 'schwarzen Fadens' lassen sich nun ebenfalls noch im Lichte wirtschafts- und

---

<sup>60</sup> Niklas Luhmann: Die Wirtschaft der Gesellschaft. 2.Aufl. Frankfurt am Main 1989. Kapitel 7: Geld als Kommunikationsmedium: Über symbolische und diabolische Generalisierungen. S. 230-271. Zitat S. 239.

<sup>61</sup> Fernand Braudel: Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts. Band 3: Aufbruch zur Weltwirtschaft. München 1986, S. 53f., 324f.

geldtheoretischer Überlegungen erfassen, wie sie Niklas Luhmann in *Die Wirtschaft der Gesellschaft* anstellt,<sup>62</sup> und zugleich können wir in einem letzten Schritt die in den drei Binnenerzählungen mit den Katzen- und Hexengeschichten thematisierten Elemente einer schwarzen Magie in unsere Gesamtdeutung der *Mehreren Wehmüller* miteinbeziehen. Dabei erschließt sich des weiteren die Sinndimension der in der Erzählung angelegten temporalen Oppositionsstruktur von Rahmenerzählung und Binnenerzählungen, deren erstere eine zeitgenössisch aufgeklärte Gegenwartskultur repräsentiert, die dann ihrerseits in den Binnenerzählungen eine überwundene Stufe mythischen Denkens und magischen Hexenglaubens heraufbeschwört.

### III.

Niklas Luhmann entwickelt in seinem Buch *Die Wirtschaft der Gesellschaft* u.a. eine Geldtheorie, worin er Geld als generalisiertes Kommunikationsmedium begreift.<sup>63</sup> Dabei stützt er sich auf den Begriff der "symbolically generalized media of interchange" von Talcott Parsons.<sup>64</sup> Wichtig an diesem Konzept von Geld als einem 'Medium' ist nach Luhmann, daß "in der funktionalen Abstraktheit dieses Begriffs Vergleichsmöglichkeiten stecken: daß es [...] für verschiedene Konstellationen verschiedene Medien" gebe. Ferner sei wichtig das Merkmal der Generalisierung: "Als generalisiertes Medium kann Geld die Verschiedenheit des Verschiedenen überbrücken, und zwar ohne dies Verschiedene als etwas anderes, Medienfremdes auszuschließen. Das Medium bleibt dem Vermittelten inhärent."<sup>65</sup> Die Verschiedenheit, die im Medium überbrückt werde, sei ganz allgemein ausgedrückt "die Differenz von Ego und Alter". Das gelte für alle symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien und in besonderer Weise auch für Geld.<sup>66</sup> Als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium lasse sich das Geld unter Rückgriff auf den griechisch neutesta-

---

<sup>62</sup> Luhmann (1989).

<sup>63</sup> Luhmann (1989).

<sup>64</sup> Talcott Parsons: *Action Theory and the Human Condition*. New York 1978. S. 395: "The concept of a medium to us implies that it establishes relations between or among diverse and variant phenomena, tendencies, and so on. If this is the case, media must be able to relate to these entities beyond simply dissolving into their diversity. This property of a medium, namely, its capacity to transcend and thereby relate, diverse things, may be called its *generality*, which varies by levels of generalization. Logical generalization is one primary mode of this. At the symbolic level, a sum of money can be said to stand for and hence mean a variety of more concrete things in terms of their economic value. Money can thus serve as a medium of integration of a market nexus in which a variety of specific goods and services is integrated by being made comparable through money prices and therefore exchangeable. Hence, it can be said that a medium is general and can serve to facilitate interchanges. Indeed, interchanges are in a sense the mechanisms by which a medium can perform its integrative functions."

<sup>65</sup> Luhmann (1989), S. 233.

<sup>66</sup> Luhmann (1989), S. 236f.



mentarischen Sinn des Wortes 'symbolon' verstehen:<sup>67</sup>

Symbole fügen Getrenntes zur Einheit zusammen, und zwar so, daß auf beiden Seiten die Zusammengehörigkeit erkennbar wird, ohne daß eine Verschmelzung, eine Aufhebung der Differenz stattfindet.

[...] In Kommunikationszusammenhängen fungieren Symbole als Medien, die es dem Mitteilenden (Alter) und dem Verstehenden (Ego) ermöglichen, Einheit anzustreben und bei Verschiedenheit zu bleiben. In einer Tauschbeziehung müssen zum Beispiel die Interessen verschieden sein und bleiben; sie müssen aber trotzdem auf Konvergenz gebracht werden können in der Annahme einer Wertäquivalenz. Diese ist das ad hoc fungierende Symbol, die zur Konvergenz gebrachte Absicht zu tauschen. Geld ist, in seiner Tauschfunktion gesehen, eine Generalisierung dieses Symbols, eine Kondensierung der Wertäquivalenz zur Wiederverwendung in anderen Tauschzusammenhängen. 68

Soweit ist Luhmanns Bestimmung des Geldes in den für uns wichtigen Punkten die auf eine umfassende Kommunikationstheorie erweiterte Reformulierung von Georg Simmels Geldtheorie. Darüber hinaus geht sie in der Postulierung einer unauflöselichen Dialektik von *symbolischer* und *diabolischer* Generalisierung—und genau an dieser Stelle wird sie im Zusammenhang unserer Erzählung auch ungemein fruchtbar:

Eine Einsicht, die weithin verlorengegangen zu sein scheint, ist jedoch: daß mit dem Symbolon zugleich das Diabolon gesetzt ist. Die Einheit der Differenz kann in Richtung auf das Zusammen des Unterschiedenen, aber auch in Richtung auf das Auseinander artikuliert werden. Man kann sich (zum Beispiel aus Not) zum Tausch gezwungen sehen oder aus Unwissenheit übervorteilt fühlen. [...] In solchen Situationen wird mehr Divergenz als Konvergenz bewußt—aber Divergenz natürlich nur auf der Basis eines Konvergenzversuchs. 69

Dieses Verhältnis von Divergenz und Konvergenz sei derart unauflöslich ineinander verwoben, daß sich kurzschließen lasse:

Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien sind diabolisch generalisierte Kommunikationsmedien. Das, was verbindet, und das, was trennt, wird

---

<sup>67</sup> Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. München 1979. Band 5, Sp. 443, 2.: "S. bezeichnete zuerst die unter Gastfreunden ausgetauschten zerbrochenen Kennzeichen, die durch Zusammenfügen (symbollo) als Beweis früherer Beziehungen dienten [tessera hospitalis] (Plat.symp. 191d. Sch.Eur.Med.613). Dann heißen S. (lat. tessera, spinthria) die runden oder eckigen, manchmal münzähnlichen Marken aus Bronze, Blei, Bein oder Ton. Diese dienten als Erkennungs-, Eintritts-, Berechtigungszeichen für den Besuch der Volksversammlung, der Gerichtssitzung, des Theaters, Circus, Bades oder Bordells, bei Getreide usw. -Spenden, als Spiel- und Rechenmarken, in Äg. auch als Steuerzahlungsbeleg, endlich auch als eine Art privates Ersatzgeld. [...] Frühchristlich: S. als Erkennungszeichen der Christen; ferner als Bekenntnisschrift, z.B. Symbolon Athanasianum."

<sup>68</sup> Luhmann (1989), S.257f.

<sup>69</sup> Luhmann (1989), S.258.

aneinander bewußt. Zunächst bilden Symbolik und Diabolik eine unlösbare Einheit, das eine ist ohne das andere nicht möglich. Jeder Versuch, zwischen diesen Prinzipien des Miteinander und des Auseinander zu entscheiden, zieht das jeweils andere wie einen Schatten mit sich. 70

Der 'Schatten' als das diabolische Moment im symbolisch generalisierten Medium des Geldes und der Geldwirtschaft: Unter diesem Begriff böte sich ein Ansatz, das Doppelgängermotiv in den *Mehreren Wehmüllern* schon jetzt über den früher herausgearbeiteten Aspekt der Konkurrenzidentität von Wirtschaftssubjekten im Markt hinaus zu vertiefen, indem diese Konkurrenzidentität der Wirtschaftssubjekte als das diabolische Moment gedeutet würde, das als Kehrseite des symbolischen Moments, dessen Synergie die Ökonomie als Ganzes vorantreibt, die einzelnen Individuen in einem erbarmungslosen Machtkampf aneinander aufreibt. Die Ambivalenz von Symbolik und Diabolik ließe sich auch in der Zahlensymbolik der 39 ungarischen Nationalgesichter als dem Produkt aus der Glückszahl 3 und der Unglückszahl 13 angedeutet finden.<sup>71</sup> Besonders akut greifbar werden Symbolik und Diabolik, die nach Luhmann, "wie einst Gott und Teufel, im System als verschiedene Kräfte erscheinen und lokalisierbar sind",<sup>72</sup> indessen vor allem unter Knappheitsaspekten, denn da entwickeln sie die ganze Schärfe ihre Dialektik:

Für die Theorie der Wirtschaft und des Geldes heißt dies: daß man neben (und zugleich mit) der Tauschfunktion des Geldes, die verbindet, ihre Funktion als Knappheitsregulativ sieht, die trennt. Wer zahlt, bekommt, was er wünscht. Wer nicht zahlt, muß dies beobachten. [...] Die Wirtschaft reguliert das, was sie an Umwelt einbezieht und als Bedürfnis erkennt und befriedigt, am Zahlungsvorgang. Sie kann sowohl Zahlungen als auch Nichtzahlungen vollziehen und die Effekte beider am Markt beobachten. Ihre symbolische Kosmologie mag dann suggerieren, daß dies, diese Einheit aus Zahlung und Nichtzahlung, das Ganze, das Eine, das Gute sei. Wie der Teufel will, ist dies jedoch nicht der Fall. Es gibt Leute, die nicht zahlen können. Und wie bei allen Funktionssystemen gilt auch hier: Die Inklusion ist zugleich Exklusion. 73

Es ist diese Dynamik von Inklusion und Exklusion, die in den *Mehreren Wehmüllern* ein entscheidendes Handlungsmotiv abgibt; allerdings nicht im Konkurrenzkampf um knappe Sachgüter und—überraschenderweise—nicht einmal so sehr im Kampf der beiden Konkurrenten um den beschränkten Markt an

---

<sup>70</sup> Luhmann (1989), S.258f.

<sup>71</sup> Nach Wolfgang Frühwald sind die 39 Nationalgesichter eine "Anspielung auf jene berüchtigten 39 Vaterländer der Deutschen, die aus der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongreß hervorgegangen waren." (Zit. nach: FA, 19, S. 660 und 673f.). Die historische und die zahlensymbolische Deutung schließen sich indessen gegenseitig nicht aus.

<sup>72</sup> Luhmann, S. 264.

Vgl. dazu auch Manfred Frank (1978), S. 307, der u.a. Baudelaire zitiert: "Der Handel (commerce) ist von seinem Wesen her satanisch" (Oeuvres, 639).

<sup>73</sup> Luhmann, S. 267.

ungarischen Nationalgesichtern. Vielmehr spitzt sich die symbolisch-diabolische Dialektik auf das freilich knappste aller "Güter"—da ein Unikat—, nämlich auf die Ehefrau Wehmüllers zu, deren Liebesverrat mit seinem Doppelgänger-Wehmüller der echte Wehmüller befürchtet.

Und hier verbindet sich die Dialektik von Symbolik und Diabolik des Geldes nun auch noch mit einer beinahe deckungsgleichen von Liebe und Sexualität. Denn die Geschlechterliebe läßt sich ohne weiteres ebenfalls unter die Begriffsbestimmungen eines "generalisierten Kommunikationsmediums" im Sinne Luhmanns bzw. Parsons' subsumieren, wenn wir sie nur erst in ihrer allgemeinsten Abstraktion und Reduktion auf das Geschlechtliche denken: Auch die Sexualität überbrückt als generalisiertes Medium wie das Geld die "Verschiedenheit des Verschiedenen", nur ist die Verschiedenheit, die in diesem Medium überbrückt wird, nicht mehr ganz allgemein "die Differenz von Ego und Alter" schlechthin, sondern es ist jene der biologischen Geschlechtsdifferenz von Mann und Frau. Daß sich nun Geld und Sexus als je in ihren eigenen Sphären von materieller Reproduktion (= Wirtschaft) und biologischer Reproduktion (= Sexualität) generalisierte Kommunikationsmedien ihrerseits wieder als Äquivalente auf einer weitem Abstraktionsebene tauschen lassen, ist nirgends besser und bündiger formuliert als in jenen Versen Goethes, die Teil seiner ursprünglichen Pläne eines eigentlichen Hexensabbats und einer Satansmesse in der Walpurgisnacht bildeten und die er später zusammen mit der Figur Satans eliminierte:<sup>74</sup>

SATAN.  
*rechts gewendet [zu den Männern].*

Euch gibt es zwei Dinge  
So herrlich und groß:  
Das glänzende Gold  
Und der weibliche Schoß.  
Das eine verschaffet,  
Das andre verschlingt;  
Drum glücklich, wer beide  
Zusammen erringt! [...]

SATAN  
*links gewendet [zu den Weibern].*

Für euch sind zwei Dinge  
Von köstlichem Glanz:  
Das leuchtende Gold  
Und ein glänzender Schwanz.  
Drum wißt euch, ihr Weiber,  
Am Gold zu ergötzen  
Und mehr als das Gold  
Noch die Schwänze zu schätzen! 75

Diese "satanischen" Zusammenhänge eines "Hexensabbats" zwischen den symbolisch-diabolisch generalisierten Kommunikationsmedien 'Geld / Gold' und promiskuer 'Sexualität' erscheinen in den *Mehreren Wehmüllern* auf der Ebene der Rahmenhandlung nicht explizit faßbar. Einzig in Wehmüllers Hinweis auf eine mögliche "fatale Beziehung" des falschen Wehmüllers auf seine

<sup>74</sup> vgl. dazu: Albrecht Schöne: Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte. München 1982.

<sup>75</sup> Johann Wolfgang Goethe: Die Faustdichtungen. Hg.v. Ernst Beutler. Sonderausgabe. Zürich / München 1989. (= Artemis Gedenkausgabe, Bd.5), S. 552-554.

Frau und in seinem ahnungsvollen Satz, "alles sei ihm einerlei, aber seine Frau, seine Frau, wenn die sich nur nicht irre", deutet sich seine tiefe Angst vor einer Ausdehnung des Prinzips monetären Äquivalententausches bis in die Privatsphäre familialer Liebe hinein an.<sup>76</sup> Symbolisch verschlüsselt dagegen finden sie sich unter dem Deckmantel schon beinahe folkloristischen Erzählens in den Binnenerzählungen, die damit nach bekanntem psychologischem Muster zum Artikulationsort des Verdrängten werden. Es sind drei solche Erzählungen, wovon zwei isoliert und in sich abgeschlossen in einem Vergangenheitshorizont des "Es war einmal" stehen, die dritte markiert insofern ebenfalls—wie so manches in der Erzählung—eine Grenzüberschreitung, als sich in ihr ein Übergang aus dem Fiktionshorizont des Geschichtenerzählens in die Erzählgegenwart der Rahmenhandlung vollzieht. Alle drei thematisieren das Motiv von Katzen und Hexen und bewegen sich im Nachtbereich von schwarzer Magie und mythischem Denken.<sup>77</sup> Kulturhistorisch markieren sie—wie bereits angedeutet—im Rahmen der in der Erzählung angelegten temporalen Oppositionsstruktur von Rahmenhandlung und Binnenerzählungen gegenüber der dominierenden aufgeklärten Gegenwartskultur der Rahmenerzählung eine überwundene Stufe mythisch zeitloser Vergangenheit. Für die leitmotivische Bedeutung der Geld- und Wirtschaftsthematik in enger Parallelführung mit der Liebes- und Sexualthematik in den *Mehreren Wehmüllern*—sie erscheint erneut in den wortspielerischen Scherzreden zwischen Mitidika und Martino in der dritten Binnenerzählung *Baciochis Erzählung vom wilden Jäger*—spricht dabei die Tatsache, daß auch in der ersten Erzählung vom Pickenick des Katers Mores vor der Entwicklung des Hauptthemas der sexualsymbolisch enkodierten Hexengeschichte das Thema des 'homo oeconomicus' anklingt, indem der Erzähler, der kroatische Landedelmann, gleich zu Beginn über seine ganz eigene Art von geldfreier Naturalwirtschaft berichtet. Damit entsteht in der Motivstruktur der *Mehreren Wehmüller* eine Quadranten-Schematik von neuzeitlicher Geldwirtschaft vs. frühere Naturalwirtschaft und domestizierter Liebe vs. archaisch-animalische Triebhaftigkeit:

Ich habe immer [so erzählt der kroatische Edelmann] so eine lebendige Wintergarderobe im Sommer in meinem Revier, ich brauche darum kein Geld zum

---

<sup>76</sup> vgl. dagegen Janz (1986), S. 115f., mit Bezug zum *Schiffbrüchigen Galeerensklaven vom Toten Meer* und der Beziehung des Erzählers zu Topina d'Avorio: "Die >Etikette<, an die sich der >moderne Amor< zu halten hat, besteht demnach darin, daß er Liebe nur für Geld oder Gold bekommt; daß die Liebe >in diesen Tagen< nur als freiwilliger oder unfreiwilliger Äquivalententausch funktioniert."

<sup>77</sup> In Anbetracht der Bedeutung eines sprachspielerischen Imaginierens von Zusammenhängen bei Brentano ließe sich vermuten, daß das Konstrukt der ganzen Erzählung auf der Kombination der beiden Phraseologismen 'Über einen Leisten schlagen' und 'Nachts sind alle Katzen schwarz' beruht. Vgl. Geoffrey H. Hartman: *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago / London 1975. S. 266: "Hidden wordplay is common enough in fiction and easily overvalued. It shows the condensing power or contaminating energy of the creative mind. Yet, however common, is it not also a fearful feature, a matter for woe and wonder?"

Kürschner zu tragen, es kommen mir auch keine Motten in mein Pelzwerk. Vier Paar tüchtige lederne Hosen laufen immer als lebendige Böcke auf meinem Hofe, und mitten unter ihnen ein herrlicher Dudelsack, der sich jetzt als lebendiger Bock schon so musikalisch zeigt, daß die zu einzelnen Hosenbeinen bestimmten Kandidaten, sobald er meckernd unter sie tritt, zu tanzen und gegeneinander zu stutzen anfangen, als fühlten sie jetzt schon ihre Bestimmung, einst mit meinen Beinen nach diesem Dudelsack ungarisch zu tanzen. So habe ich auch einen neuen Reisekoffer als Wildsau in meinem Forste herumlaufen [...]. 78

In konsequenter Parallelführung der Geld- und Sexualmotivik verbindet sich dann schließlich in der Auflösung der Hexengeschichte die—wenn auch nicht restlose—Entzauberung der Welt des kroatischen Edelmanns mit der Aufnahme geldwirtschaftlicher Praktiken, indem dieser den frühern Ort des Geschehens sexualmagischer Rituale zur kostenpflichtigen Touristenattraktion "ummünzt":

[...] um aber in etwas auf meine Kosten zu kommen, legte ich eine Schenke unter der Eiche auf der Insel in dem Teiche an, wo seither die Bauern und Grenznachbarn aus der Gegend sich sonntags im Sommer viel einstellen und den ledernen Stuhl, worauf Mores geschlafen, und an den ich ein Stück seines Schweifs, das ihm die Knechte in der Nacht abgehauen, genagelt habe, besehen; den Dudelsack habe ich flicken lassen, und mein Knecht [...] pflegt oben in der Eiche, wo Mores gegessen, darauf den Gästen, die um den Baum tanzen, vorzuspielen. Ich habe schon ein schönes Geld da eingenommen [...]. 79

Individualpsychologisch betrachtet ist in den Hexen- / Katzensgeschichten der Albtraum Wehmüllers vor einem Einbrechen des Diabolischen promiskarchaischer Sexualität in sein bürgerlich wohlstandiges Liebes- und Eheverhältnis zu seiner "Tonerl" durch die drohende Verwechslung mit seinem Doppelgänger verschlüsselt. Auffallend ist dabei die strenge Komplementarität der beiden geschlossenen Erzählungen des *Pickenick des Katers Mores* und von *Devilliers Erzählung von den Hexen auf dem Austernfelsen* hinsichtlich der in ihnen angelegten Sexuelsymbolik: Steht die Kater-Mores-Geschichte mit dem Eichbaum "voll schrecklich heulender Katzen", in dessen "Krone [...] mein Herr Mores mit krummem Buckel [thronte] und [...] ganz erbärmlich auf einem Dudelsack [blies], wozu die Katzen unter gewaltigem Geschrei um ihn her durch die Zweige tanzten",<sup>80</sup> deren eine dann, in die Magd Mladka zurückverwandelt, am Morgen verwundet im Baum hängt und stirbt, ganz im Zeichen des Phallos, so steht die Austern-Geschichte, wo eine Schar Katzen auf dem Austernfelsen heulend vor Schmerz "mit einer oder mehrerer Pfoten, manche auch mit dem Schwanz in die fest geschlossenen Austern eingeklemmt

---

<sup>78</sup> Wehmüller, S. 666.

<sup>79</sup> Wehmüller, S. 671.

<sup>80</sup> Wehmüller, S. 668.

waren"<sup>81</sup> ebenso deutlich im Zeichen der *Vagina dentata*; womit zugleich auch angedeutet ist, daß im generalisierten Kommunikationsmedium der Geschlechtervereinigung nicht Exklusion / Inklusion bzw. Haben / Nicht-Haben das Scheidungskriterium symbolischer oder diabolischer Differenzüberbrückung ist, sondern Lust oder Schmerz.

Schauen wir uns abschließend noch die Lösung der symbolisch-diabolischen Verstrickung von Kunst, Kommerz und Liebe etwas genauer an! Sie vollzieht sich auf zwei Ebenen und in zwei grundsätzlich verschiedenen Formen: Einerseits geschieht sie auf der Real-Ebene der bürgerlichen Sozialordnung durch eine Neutralisierung jenes Sprengpotentials einer unkontrollierten Ausdehnung des Prinzips monetären Äquivalententausches bis hinein in die Privatsphäre familialer Liebe. Andererseits deutet sich auf figurativer Ebene eine Konfliktlösung durch ästhetische Sublimation in der mythischen Vermittlerfigur eines ästhetischen Idols an, das in sich das Moment des ästhetischen Spiels wie der psychischen Regression in einen praesexuellen Kindheitszustand verbindet. Auf der Ebene der bürgerlichen Sozialordnung führt Brentano das Happy End durch Neutralisierung derart herbei, daß er Kommerz und Liebe in eine parallele Engführung von Sexualpartnerschaft und Geschäftspartnerschaft bringt:

Da umarmte er [Wehmüller] Tonerl herzlich und ward mit Froschauer eins: daß er ihm, wenn er seine Arbeiten untersucht, ein eigenhändiges Attest schreiben wolle: daß er ihn in allem sich gleich achte; gewänne er dann seine Wette, so könne er sein Mädchen heiraten und sich mit ihm auf gleichem Vorteil vereinigen. >Ja<, sagte Tonerl, >da habe ich doch eine Gesellschaft an der Frau Froschauer, wenn ihr herumzieht.< So ward der Friede gestiftet [...]. 82

Begriffe des Identitätsstiftenden dominieren den ganzen Passus und deuten eine endlich glückende Überbrückung von Differenz ganz ohne Diabolik und die definitive Überwindung von Konkurrenz an: "*ihn in allem sich gleich achten*", "*sich mit ihm auf gleichem Vorteil vereinigen*". Einzig im verräterisch ambigen Auftaktsatz: "*Da umarmte er Tonerl herzlich und ward mit Froschauer eins*", der in seiner Doppelung an formelhafte Besiegelungen des Liebes- und Eheglücks erinnert, worin jeweils im zweiten Teil der Formel die Einswerdung des Fleisches festgehalten wird,<sup>83</sup> flackert noch einmal die Erinnerung an die keineswegs gesicherte Grenze zwischen symbolischen und diabolischen Generalisierungen in den Kommunikationsmedien 'Liebe' und 'Geld' auf. In der skandalösen Homonymie der 'Einswerdung' synkretisiert sich zeichenhaft in dieser Dreiecksbeziehung einer unheiligen Trinität von Wehmüller, Tonerl und Froschauer die Vereinigung des Fleisches und des Kapitals zugleich—eine

---

<sup>81</sup> Wehmüller, S. 676.

<sup>82</sup> Wehmüller, S. 703.

<sup>83</sup> vgl. Grimmsches Wörterbuch, Band 3, Sp. 254.

Firmen-Fusion und eine Geschlechter-Fusion in einem. Immerhin steht auch da eine definitive Stabilisierung der gruppenspezifisch gefährdeten Dreieckskonstellation durch die möglich gewordene Heirat des falschen Wehmüller mit seiner geliebten Fleischerstochter in Aussicht, nachdem Wehmüller zum letztenmal und im Spaß eine diabolische Äquivalenzherstellung im Zeichen doppelgängerischer Marktkonkurrenz angedeutet hat: ">[...] und wenn ich meine Tonerl nicht so lieb hätte, so möchte ich, um es Ihnen wettzumachen, nach Klagenfurt reisen und Ihre Fleischerstochter und die fünfundzwanzig Dukaten Ihnen wegschnappen, aber so geht es nicht.<"<sup>84</sup>

Doch das bürgerliche Happy End ist nicht zugleich das Ende der Erzählung. Der letzte Auftritt gehört dem Zigeunermädchen Mitidika, einem schildernd reizenden Wesen mit hermaphroditischen Zügen, von dem eine offenkundige Erinnerungsspur zu Goethes Mignon-Gestalt hinüberführt. Auf jene andere Reminiszenz, den Anklang an den androgynen Hermes als Seelengeleiter, der im Zusammenhang mit Mitidikas Auftreten in männlicher Kleidung als Anführerin einer Gruppe von Kordonbrechern aufscheint, wurde schon hingewiesen. Bei der ersten Begegnung des Mädchens in der dritten Binnenerzählung, *Baciochis Erzählung vom wilden Jäger*, erscheint sie als "schwarzbraunes, zerlumptes, sonst glattes und hübsches Mägdlein, glänzend und schlank wie ein brauner Aal";<sup>85</sup> als sie sich in der dunkeln Waldhütte beim Leuchten von Blitzen und unter Donnern für den Besuch des Wilden Jägers schmückt, ist sie "ein wunderschönes, frei, kühn, scheu und züchtig bewegtes Menschenbild [kurs. vom Verf.]".<sup>86</sup> Das Zigeunermädchen, von dem es einmal heißt, sie sei "kirre wie ein Zeisig, und wenn wir wollen, läßt sie die Großmutter und den Goldtopf im Stich, läuft morgen mit uns und verdient uns das Brot mit Burzelbäumen [...]",<sup>87</sup> schwört Devillier—wie er erzählt—zuerst "ewige Treue"; aber: "als ich sie umarmen wollte, schlug sie mich ins Gesicht und floh zur Höhle hinaus".<sup>88</sup> Der Wahlspruch des bindungsscheuen Mädchens—">Der Himmel ist mein Hut; die Erde ist mein Schuh; das heilige Kreuz ist mein Schwert; wer mich sieht, hat mich lieb und wert<"<sup>89</sup>—taucht wiederholt in Brentanos Werk auf, so unter den *Kinderliedern* im Zweiten Teil von *Des Knaben Wunderhorn* (unter dem Titel *Wer bist du, armer Mann*), dann als Motto zur Nr. 23 vom 18. Juni 1808 der *Zeitung für Einsiedler* und schließlich in der 2. Fassung der *Chronica eines Fahrenden Schülers*.<sup>90</sup> Steht er in *Des Knaben Wunderhorn* noch ganz in der Volkslied- und Volksspruchtradition und wird da meist auf

---

<sup>84</sup> Wehmüller, S. 702f.

<sup>85</sup> Wehmüller, S. 680.

<sup>86</sup> Wehmüller, S. 690.

<sup>87</sup> Wehmüller, S. 682.

<sup>88</sup> Wehmüller, S. 695.

<sup>89</sup> Wehmüller, S. 696.

<sup>90</sup> FA, 19, S. 198, 611 und 695.

die christliche Armuts- und Demutsformel von fahrenden Rittern oder Pilgern bezogen,<sup>91</sup> so gewinnt er schon in der *Chronica* eine besondere Färbung ins Poetologische, die in der weitverzweigten Tradition des Spruchs fehlt, wie sie in der Frankfurter Ausgabe von Brentanos Werk zusammengetragen ist. Nachdem ihn der fahrende Schüler Johannes Laurenburger als seinen "Schildspruch" zitiert hat—"denn ich bin eines Ritters Sohn"—zieht dieser im Gespräch mit dem Ritter Veltlin ein Buch mit den Aufzeichnungen seines Herkommens hervor, wo nun gleich im Titel die aufschlußreiche Variante erscheint: "Chronicka des fahrenden Schülers / Johannes Laurenburger. / Von Polseich an der Lahn. / Dies Buch ist mir werth und lieb, / Wer es mir stiehlt, der ist ein Dieb [kurs. vom Verf.]." Damit nimmt der Spruch Züge einer Bannformel gegen unerlaubten Zugriff an, womit aber nicht nur das Buch selbst unter einen magischen Schutz gestellt, sondern auch die darin aufgehobene Lebensgeschichte gleichsam gegen außen abgeschirmt und immunisiert wird. So sagt denn auch der Ritter Veltlin: "[...] denn da die Schrift als etwas Künstlicheres und dem Menschen Merkwürdigeres gegeben wird, als gewöhnliche Rede, die schnell dahin fliegt, so soll sie auch des Aufbehaltens würdiger dem Menschen dargereicht werden, und also wohlgesetzt und deutlich seyn [...]"<sup>92</sup> Ähnliches spielt sich mit dem Spruch in den *Wehmüllern* ab: Entblößt von den bürgerlich-zivilisatorischen Schutzmitteln Hut und Schuh als Emblemen physischer Integrationswahrung entzieht sich Mitidika mit dem Satz "wer mich sieht, hat mich lieb und wert" in eine Sphäre der Unversehrbarkeit und Unantastbarkeit, die sich dem Bann-Zauber des schönen Anblicks, dem "Menschenbild" (s. oben) verdankt, entzieht sie sich mithin ins ästhetische Gebilde der wirklichkeitsthobenen 'Schau-Figur' einer Natur-Skulptur. Analog zum ästhetischen Entzug ins Schaubild sind Mitidikas Reden ein ebenso ästhetischer Entzug aus der Verbindlichkeit kommunikativen Handelns ins reine Sprachspiel. Am deutlichsten tritt dies in den "Scherzreden" zwischen ihr und Martino zutage, einer Konversation, die im übrigen in geradezu verblüffender Mimikry den gesamten "Diskurs" der symbolisch-diabolisch generalisierten Kommunikationsmedien 'Geld' und 'Liebe' aufnimmt, aber nun eben ins Wortspielerische kindlichen Scheinredens umbiegt und in der Farbsymbolik von schwarz und weiß figurenrhetorisch ruhigstellt:

Mitidika sagte: >Ich habe Dir Deine Vögel trefflich gekocht und dir auch Kräuter an die Suppe getan; was giebst du mir nun?< — >Geben?< sagte Martino, >ich will dich mit der Münze bezahlen, welche hier zu gelten scheint, und in der mich deine Großmutter zahlte; einen Kuß will ich dir geben.< — >Das läßt sich hören<, erwiderte sie; >aber die Großmutter gab dir ein altes Schaustück, das kann ich nicht brauchen, die Münze ist verschlagen.< — >Auch du bist verschlagen, Schelm!< erwiderte Martino, >ich will dir kleine

---

<sup>91</sup> FA, 9/3, S. 617-620.

<sup>92</sup> FA, 19, S. 198f.



Münze geben, wenn du herausgeben und wechseln kannst; wärest du nur nicht so schwarz!< — >Und du nicht so weiß<, sagte sie; >ich werde dir einen Schein geben, einen Wechsel schwarz auf weiß, aber gib mir keine Scheidemünze!< sagte sie. >Die kriegst du morgen früh beim Abschied<, erwiderte Martino, faßte sie beim Kopf, küßte sie herzlich und sagte: >Ich hab dich lieb und bleibe dir treu.< — >Ei so lüge, daß du schwarz wirst!< sprach sie. >Dann wäre ich deinesgleichen, und es könnte etwas daraus werden<, sprach Martino und schenkte ihr eine Nadelbüchse von Elfenbein und Ebenholz, die er bei sich trug. Das Mädchen dankte und sprach: >Sieh, wie artig schwarz und weiß zusammen aussehn; bleib bei uns; wenn die Alte stirbt, finden wir den Goldtopf und contrebandieren.< 93

Eine eigentliche ästhetische Apotheose Mitidikas findet indessen in ihrem letzten Tanz statt, der das Happy End der wiederhergestellten bürgerlichen Ordnung feiert und zugleich die Erzählung abschließt. Damit, und in Verbindung mit ihrem androgynen Charakter,<sup>94</sup> entrückt Mitidika vollends ins ästhetische Idol:

[...] nach dem Abendessen mußte die schöne Mitidika all ihren Schmuck [...] anlegen; die Edeldame half ihr selbst bei ihrer Toilette [...]. So geschmückt trat das braune Mädchen wie eine Zauberin vor die Gesellschaft; der Tiroler breitete seine Teppiche aus, und das reizende Geschöpf tanzte, schlug das Tambourin und sang [...] so ganz wunderbar hinreißend, daß alles vor Erstaunen versteinert war. Sie schloß ihren Tanz damit, daß sie den Teppich plötzlich erfaßte, sich schnell in ihn einpuppte und an die Erde niederstreckte wie damals in der Hütte. Ein lebhaftes Beifallklatschen rauschte durch den Saal; Devillier aber kniete vor ihr, weinte wie ein Kind und wurde ausgelacht; so schied die Gesellschaft für diesen Abend auseinander." 95

Wie der Hinweis: "[...] wie damals in der Hütte" erinnert, ist es das zweitemal, daß Mitidika ihre absonderliche Einpuppungsfigur ausführt; das erstemal geschah es als Abschluß der vom Erzähler Baciochi heimlich beobachteten nächtlichen Schmück-, Putz- und Einkleidungszone des Zigeunermädchens während des bereits erwähnten Gewitters in der Waldhütte vor der Ankunft des Wilden Jägers. Aber in den beiden Schilderungen zeigt sich eine auffallende Differenz. Damals in der Hütte faßte Mitidika "den Teppich mit beiden Händen über die Schultern, stieß mit dem Fuß die Kienfackel aus, wickelte sich schnell ein wie eine Schmetterlingslarve, ein heller Blitz erleuchtete die Kammer, sie schoß wie eine Schlange an die Erde nieder und krümmte sich zusammen."<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Wehmüller, S. 687f.

<sup>94</sup> Nach Achim Aurnhammer: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. (= Literatur und Leben, N.F., Bd.30) Köln / Wien 1986, in seiner Analyse von Winkelmanns Deutung des Hermaphroditen in den antiken Plastiken, erhebt "die Tauschbarkeit von >männlich< und >weiblich< [...] den Hermaphroditen, in dem beide Geschlechter einander zum Verwechseln ähnlich integriert sind, zum ästhetischen Idol." (S. 162)

<sup>95</sup> Wehmüller, S. 704.

<sup>96</sup> Wehmüller, S. 690.

Aus diesem Finale werden im Schlußanz der Erzählung die Blitz-Figur und der Schlangen-Vergleich ausgeblendet; übrig bleibt nur noch die Einpuppungsgebärde. Deren Suggestivkraft ist indessen derart stark, daß Devillier, der ja selbst jener "wilde Jäger" in der Erzählung Baciochis gewesen war und in dieser Verkleidung die Gunst der Mitidika gesucht hatte und sie zu seiner Frau gewinnen wollte, nun in religiöser Anbetungspose vor ihr niederfällt und "weint wie ein Kind". Der Befund ist aufschlußreich: Schwankte das Bild Mitidikas im ersten Tanz noch in der Ambivalenz des Schmetterlingssymbols kindlicher Erotik<sup>97</sup> und des Schlangensymbols verführerischer Sexualität,<sup>98</sup> ist davon beim zweiten Mal nur noch die regressiv kindliche Einpuppungsvariante geblieben. So schließt die Erzählung mit der Stilllegung der diabolischen Dialektik von Geld und Liebe in der bürgerlich modernen Gesellschaft: Schließt in der Versteinerung des Begehrens zum ästhetischen Idol des hermaphroditischen Kindmädchens Mitidika im Zeichen von Psyche und im Gestus der verabschiedenden Ausblendung von Sexualität.

---

<sup>97</sup> Der Schmetterling steht in der griechischen Tradition für Psyche, u.a. auch in ihrer Verbindung zu Eros; vgl. Herder-Lexikon: Symbole. 5.Aufl. Freiburg i.Brsg. 1978. S. 146.

<sup>98</sup> Der Kommentar der Historisch-kritischen Frankfurter Ausgabe macht auf den Parallelismus zwischen Mitidika und Perdita im *Schiffbrüchigen Galeerensklaven vom Toten Meer* aufmerksam, wo die Verbindung von Schlangenmetapher und Sexualität explizit erscheint: "[...] als ich mich niederlegte, waß fand ich, wer umarmte mich—und erstickte mich mit Küssen—Perdita, die Verrätherin, die schöne, falsche, nackt und glatt wie eine Schlange, umwand mich, wie einen Laokoon [...]" (FA, 19, S. 231 und 692)