This is the peer reviewd version of the followng article:

Liebeserklärungen. Poetik und Ästhetik / Giacobazzi, Cesare. - (2019).

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Terms of use:
The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

12/10/2024 09:18

(Article begins on next page)

Cesare Giacobazzi

—

Liebeserklärungen

Der Autor: Cesare Giacobazzi, Studium der Germanistik und Romanistik (1976–1980); Laurea Germanistik 1980; DAAD Stipendium in Konstanz 1982–1984; Lehrbeauftragter der Universität Konstanz/ Saarbrücken 1983–1985; Promotion (Dottorato di Ricerca) 1986–1990: *La Trilogia di Danzica di G. Grass* (Patron, Bologna, 1993); Wiss. Mitarbeiter (Ricercatore) an der Universität Bologna 1993–2001; seit 2001 Professore associato Università di Modena e Reggio Emilia.

Cesare Giacobazzi

Liebeserklärungen

Poetik und Ästhetik einer pragmatischen Rede

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2019
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: ??

Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-6759-4
www.koenigshausen-neumann.de
www.libri.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung:
Liebe als säkularisiertes Himmelreich 7

Torquato Tasso von Wolfgang Goethe:
Die missratene Liebeserklärung 14

Heinrich von Ofterdigen von Novalis:
eine über Das Leben hinaus geltende Liebeserklärung 25

Brigitta von Adalbert Stifter:
Liebeserklärung als Lebensweise 36

Immensee von Theodor Storm:
Anstatt einer Liebeserklärung 48

Die Marquise von O... von Heinrich von Kleist:
Liebeserklärung als Aufwertung des Wertwidrigen 59

Irrungen, Wirrungen von Theodor Fontane:
Liebeserklärung als Heitere Abschiednahme 69

Tonio Kröger von Thomas Mann:
Eine zweideutige Liebeserklärung 82

Der Schwierige von Hugo von Hofmannstahl:
Liebeserklärung als Geschehen 93

Undine Geht von Ingeborg Bachmann:
Die paradoxe Liebeserklärung 109

Montauk von Max Frisch:
Die abwesende Anwesenheit einer Liebeserklärung 122

Ein Liebender Mann von Martin Walser:
Die Prosa eines poetischen Liebestraums 134

Die Dialektik von Himmel und Erde:

Die *Wahlverwandtschaften* von Wolfgang Goethe

Liebe als säkularisiertes Himmelreich

Es gibt keinen Liebesbegriff, der nicht vor dem Hintergrund seiner Epoche zu verstehen ist. So sind Liebeserklärungen – seien sie fiktiv in einem literarischen Werk oder im realen Leben vorgetragen – immer nur vor dem Hintergrund ihrer Zeit aufzufassen, denn Liebeserklärungen zielen auf etwas ab, das nur in diesem Zusammenhang zu verstehen ist. In dem, was der Liebende unter Liebe versteht, und in der Art, wie er seine Liebe bekennt, fließen zwangsläufig die Erfahrungen mit ein, die in seiner Zeit möglich sind. Allerdings gründet der einer Liebeserklärung zugrunde liegende Liebesbegriff auch z.T. in einer epochenüberschreitenden Vorstellung: Liebe wird prinzipiell als Übergangsmöglichkeit zu einer anderen Wirklichkeit, als Schwelle zu einer anderen Welt aufgefasst. Derjenige, der an einen geliebten Menschen denkt, denkt auch immer die Welt mit, in der sich die Liebe entfalten kann. Die liebeserklärende Sprachhandlung ist von dem Glauben des Vortragenden beseelt. Wird seiner Liebe entsprochen, so kommen die Liebenden in eine Welt, die ganz anders ist als jene, in der sie bis dahin ohne Liebe lebten. Der epochale Unterschied zeigt sich erst, wenn wir uns die Frage stellen, *wie* diese Andersartigkeit aufgefasst wird. Sie konkretisiert sich sozusagen ex negativo aus der Welt, in der das Liebesgefühl entstanden ist. Dadurch wird die neue Welt von der alten abhängig gemacht, denn in einer Existenz, in der Liebe erfahren wird, gibt es genau das, was in einer Existenz ohne Liebe entbehrt wird. Es ist also kaum überraschend, wenn die Welt in den Diskursformen der Liebeserklärung auf eine Weise konzipiert wird, die uns nicht an das Diesseits, sondern an das Jenseits denken lässt. Der Himmel wird somit von den Menschen prinzipiell als jene Welt betrachtet, in der möglich ist, was im irdischen Leben nicht vorgesehen ist. Das Gefühl dessen, was die Erde verweigert, hängt seinerseits damit zusam-

men, was sich der Mensch mit seinem ihm eigenen Horizont zu wünschen fähig ist.

Da sich die Menschen in der Vormoderne bzw. im Mittelalter ein Paradies auf Erden nicht vorstellen konnten, stellten sie sich den Himmel anhand rein irdischer Kategorien vor. So z.B. dachten die Menschen an das Paradies als freudige Variante des irdischen Lebens ohne Leiden.[1] Die diesseitigen Freuden wurden auf den Himmel projiziert und mit den jenseitigen Prädikaten der Vollkommenheit und der Unendlichkeit versehen. Die Anwesenheit des Himmelsvaters hatte jedoch niemand jemals real erlebt. Im Gegensatz dazu wird Gott in der Moderne – besser gesagt: in jener Moderne, die in der deutschen Klassik gründet – nicht mehr als eine dem Menschen verwehrte Präsenz gedacht. Der moderne Mensch kann wohl die göttliche Wirkung auf der Erde erkennen, indem er z.B. die Sprache Gottes in der Natur als göttliche Offenbarung deutet. Alles Irdische kann grundsätzlich zum Zeichen des Göttlichen aufgewertet werden.

Eine privilegierte Erfahrung des Göttlichen auf Erden ist für den modernen Menschen die menschliche Liebe, die sogar Merkmale einer zwar säkularisierten, aber auch himmlischen Erfahrung besitzt. Durch die Liebe meint der moderne Mensch in der Tat das zu erkennen, was die Anwesenheit Gottes am unmittelbarsten in dieser Welt offenbart. Die Liebe zeichnet sich eben als jene irdische Wirklichkeit aus, die die Menschen unvermittelt als Gottes Wirkung empfinden und erfahren können. Liebe ist somit identisch mit der universalen „Würckungskrafft", wie sie in Goethes *Urfaust* bezeichnet wird,[2] und wo „Würckungskrafft" erlebt wird, wird auch „Liebe" erlebt.[3] Es ist

---

[1] Wie kaum ein anderer Autor seiner Zeit drückte Lorenzo Valla (1405–1457) diese Auffassung aus, wie Bernhard Lang zusammenfasst: „Unser ganzer Körper wird von einem süßen Wohlbehagen erfüllt werden, ‚das bis ins Mark hinein erbeben lässt, so dass kein Liebesgenuss damit vergleichbar ist'". Die Mutter Gottes „wird dich an ihre jungfräuliche Brust drücken, an der sie Gott selbst gestillt hat"; „Was mich betrifft, so bedrückt und verzehrt mich meine tägliche Sehnsucht, einige Menschen wiederzusehen ...". Bernhard Lang, *Himmel und Hölle: Jenseitsglaube von der Antike bis heute*, Verlag C.H. Beck, München 2003, S. 73 und S. 75

[2] Johann Wolfgang Goethe, *Urfaust*, in: „Sämtliche Werke", Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 5 dtv, Zürich, 1977, S. 10

[3] Vgl. Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, dtv, Zürich, 2008 (1991), S. 213

nicht mehr die Erde, die – wie im Mittelalter – ins Himmelreich verlegt wird. Vielmehr wird das Himmelreich auf die Erde herabgeholt. Folglich ist es keine fremde Wirklichkeit mehr, die von menschlichen Denkkategorien nicht erfasst werden kann. Die in ihm erfahrene Glückseligkeit ist daher auch nicht so geartet, dass die Menschen sie nicht nachvollziehen können, wie es sich z.B. der puritanische Theologe Richard Baxter vorstellte.[4] Da der Himmel, d.h. Gott und sein Raum, auf die Erde verlagert werden, sind sie menschlich erfahrbar und deshalb dem Menschen weder fern noch einer ihm unbekannten Welt angehörend. Jener Gott, dem der Glaube gilt, wird aus diesem Grund nicht nur als transzendentes Wesen gedacht, sondern als immanente Präsenz, dessen Wirkung die Menschen wahrnehmen und genießen können. Die bis dahin nur als himmlisch gedachte Freude wird tatsächlich auch als Möglichkeit des Irdischen gedacht. Die Liebe als transzendente Erfahrung auf der Erde zu betrachten und der Erde göttliche Prädikate zuzuschreiben, diese beiden Vorstellungen gehen dann ineinander über, ja beide Ansichten sind zirkulär begründet.

Da der Mensch in der Begegnung der Liebenden Gott findet, frevelt derjenige, der sie trennt, gegen die Gottheit selbst.

---

[4] Eine asketische bzw. völlig weltferne Möglichkeit, Gott und seinen Himmel zu denken, lieferte der puritanische Theologe Richard Baxter im 17. Jahrhundert in seinem klassischen Werk über den Himmel. Unter dem Titel *The Saint's Everlasting Rest* (Der Heiligen ewige Ruhe, 1649) beschreibt er so detailliert wie möglich einen theozentrischen Himmel, d.h. einen Himmel der Seligen, die den Herrn ohne Unterlass lobpreisen. Da es für dieses himmlische Paradies keine Vorstellung geben kann, bedarf es des Glaubens, also eines Wissens ohne direkte Erfahrung, damit es für die Menschen überhaupt vorstellbar wird. Geglaubt werden muss, dass ein Paradies ohne die Freude, die man auf Erden erfahren kann, also im leeren ewigen Raum des Himmels, eine andere Art Freude möglich macht und zwar jene der reinen Kontemplation. Weder der menschliche Verstand und wahrscheinlich noch weniger die menschliche Erfahrung könnten einen solchen Zustand als glücklich auffassen. Denn so ein Himmelreich als belohnende, rettende, andere Welt ist untauglich, einem Bewusstsein gerecht zu werden, das nach Anerkennung und Aufwertung menschlicher Fähigkeiten strebt. Zwar bleibt dieses Bild des Himmels das ganze 18. Jahrhundert hindurch lebendig, doch wird es allmählich durch ein anderes, den Menschen in den Mittelpunkt rückendes Bild verdrängt. Vgl. Bernhard Lang, Ebenda, S. 80

Keine andere, keine geringere Einstellung steht hinter Hölderlins kleinem Gedicht *Das Unverzeihliche*:

> Wenn ihr Freunde vergeßt, wenn ihr den Künstler höhnt,
> Und den tieferen Geist klein und gemein versteht,
> Gott vergibt es, doch stört nur
> Nie den Frieden der Liebenden.[5]

Man darf die Freuden der Liebenden nicht vereiteln, weil ihr Glück direkt von Gott kommt. In den Liebenden und um sie herum ist das Paradies vorverwirklicht, denn sie haben sich bereits einen Weg in den neuen, kommenden Zustand der Welt gebahnt. Sie empfinden jenes Himmelreich als real, für das die Freunde Hegel und Hölderlin den Begriff vom „Reich Gottes" prägten.[6] Diese Anschauung kann als eine der wichtigsten Konsequenzen des deutschen Pantheismus betrachtet werden und als ein Beispiel für die Vorstellung von Liebe in der deutschen Klassik.

Die Wahlverwandtschaften: Der Himmel auf Erden

Goethes *Wahlverwandtschaften* bezeugen am deutlichsten, wie der Mensch den leergewordenen Himmel des Jenseits im Diesseits plant und zu realisieren versucht, damit er darin sein Liebesglück finden und bewahren kann. Dieser Plan erweist sich allerdings als Traum, der bald ausgeträumt ist und das, was ein Paradies hätte sein sollen, entpuppt sich eher als Hölle. So zeigen die *Wahlverwandtschaften*, wie sich der Anspruch des modernen rationalen Menschen verflüchtigen muss, den Himmel auf die Erde zu holen. Gleichzeitig wird deutlich, wie die als Tat artikulierte Liebeserklärung – die Schaffung einer glückseligen Welt, die als Folge einer perfekten Liebe gedacht ist und die dieser angemessen sein soll – kein Versprechen ist, das der Mensch halten kann.

Die Antwort auf die Frage, warum das diesem Liebesbekenntnis innewohnende Versprechen nicht eingelöst werden

---

5 Friedrich Hölderlin, *Werke und Briefe*, Hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1969, S. 32

6 „... so hat Hölderlin beim Abschied von Tübingen 1793 mit Hegel einen ‚Bund', dem er die Losung ‚Reich Gottes' gegeben hatte". Michael Franz, *Tübinger Platonismus: die gemeinsamen philosophischen Anfangsgründe von Hölderlin, Schelling und Hegel*, Francke Verlag, Tübingen, 2012, S. 128

kann, lässt sich mit dem Paradoxon erklären, das es gründet: auf der einen Seite wird es als Angebot einer Lebenswelt mit himmlischen bzw. nach Vollkommenheit strebenden Eigenschaften artikuliert, etwa ungetrübte Harmonie, ungestörte Geschlossenheit und makellose Schönheit; auf der anderen Seite basiert dieses Vorhaben auf rationaler Vernunft, die zwar den Menschen auszeichnet, die aber auch auf dessen Grenzen verweist.[7] Diese Art Liebeserklärung zeichnet sich also durch eine rationale Pragmatik aus, die aber durch Vorstellungen eines überirdischen Glückes kontaminiert wird. Sie demaskiert sich als Erbe einer transzendenten Idee, denn sie strebt nach einem vollkommenen Zustand, d.h. nach einem Paradies in irdischem Gewand. In diesem Paradoxon wirkt anscheinend eine epochale „Determination", die eine kontingente, auf den Horizont der klassischen Epoche hinweisende Beschaffenheit erkennbar werden lässt.

Im Narrativen finden wir schon einen Hinweis auf diese „Determination": Die *Wahlverwandtschaften* scheinen aus der taghellen Vision eines Landvermessers entstanden zu sein, denn bis auf das tragische Ende zeichnet sich die Erzählung durch eine geradezu epische Anschaulichkeit und Gelassenheit aus, die zwangsläufig einen wachen und beherrschenden Verstand voraussetzt. Allerdings ist die Sprache des Romans doppelt konnotiert: Sie präsentiert sich zwar in einem abgeklärten und geselligen Ton, doch ist in ihr ein rätselhafter furchterregender Einschlag nicht zu überhören. Besonders bei einer zweiten Lektüre werden zahlreiche Anspielungen auf das tragische Ende der Geschichte erkennbar. Darüber hinaus ist selbst einzelnen Dingen eine doppelte Natur eigen. So tritt der Kahn zuerst als ein fröhliches Lustgefährt ins Bild, doch am Ende erscheint er finster wie Charons Nachen.

Die bedrohliche Präsenz des Unheilvollen in jeder Äußerung, die Nachtseite jedes kleinen Wortes: Alles deutet unmissverständlich auf den Widerspruch zwischen der beherrschten

---

[7] „Werden uns nicht die ersten und wesentlichsten Grundansichten unserer selbst und aller Dinge verschroben und verfälscht, wenn wir mit der Voraussetzung daran gehen, daß Alles von außen, nach Begriffen und durchdachten Absichten, durch ein persönliches, mithin individuelles Wesen hervorgebracht und eingerichtet sei?"
Arthur Schopenhauer, *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*. In: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, Hrsg. von Julius Frauenstädt. Leipzig 1888 (5. Aufl.), S. 105

Form des Romans und seiner unabwendbaren Tragik. Das zur göttlichen Perfektion neigende Vorhaben des Landvermessers erweckt ahnungslos dunkle Mächte, die dann zum tragischen Ende führen. Seine kultivatorischen Bemühungen, die dem irdischen Garten für die nach Vollkommenheit strebenden Menschen gelten, erscheinen als Freveltat, die erbarmungslos bestraft wird. Die menschliche Schuld liegt demzufolge in der Anmaßung, eigenhändig zu schaffen, was Gott dem Menschen verwehrt hat: das Paradies. Anstatt eines Paradieses entsteht daher die Hölle. Somit wiederholt sich, was in der Genesis erzählt wird: Derjenige, der sein will wie Gott, wird verdammt.

Die Vorstellung des auf das irdische Glück übertragenen Himmelreichs sitzt aber tiefer als jede Vernunft, und der vernünftige Mensch der Klassik – so wie er in den *Wahlverwandtschaften* zum Ausdruck kommt – glaubt das Paradies zu finden, auch wenn er das rationale Denken beiseitelässt. Das Streben nach Vollkommenheit charakterisiert nicht nur den Menschen, wenn er rational handelt oder – besser gesagt – wenn er glaubt, entsprechend der gängigen Rationalität zu handeln. Die Anmaßung, Gott auf Erden zu begegnen, beseelt den Menschen, auch wenn er dem Rausch einer kompromisslosen Liebe verfällt, so dass er alles vergisst, was er bis dahin war und hatte. Die ungehemmte vernunftwidrige Liebe Eduards zu Ottilie gründet in derselben Vermessenheit wie den Himmel auf Erden zu wollen. Sein begeisterter Zustand bringt ihn dazu, seinen ganzen mit Verstand und Engagement entworfenen Lebensplan über den Haufen zu werfen. Denn die im Liebesrausch vergötternde Idealisierung der Geliebten lässt einerseits die alte Welt – den ausgeträumten Traum – als eine Täuschung erscheinen, andererseits offenbart sich eine perfekte neue Welt durch diese Idealisierung. Ottilie erlöst Eduard aus einem ihm erst jetzt bewusst gewordenen unerfüllten Leben, ja sie führt ihn in die ihm vermeintlich bestimmte Welt. Sie ist aber als Rettende – also als göttliche Erscheinung – von einem von Eduard freilich nicht erkannten Paradoxon geprägt: Die rettende Geliebte beweist Eduard ihre Liebe, indem sie sich durch die Liebe ihm gleichmacht. Die von ihm angehimmelte Gestalt ist auch diejenige, die seine eigene Gestalt übernimmt.

Wir könnten in diesem Falle sogar eine Art der frevelhaften Säkularisierung der christlichen Lehre der Menschwerdung Gottes erkennen, denn sie wird in einer irdischen Form ge-

dacht: Die Liebende rettet den Geliebten und führt ihn in eine heile Welt, indem sie in ihm verwandelt. Hier wirkt offenbar die Vorstellung des modernen Menschen, das Göttliche auf Erden nachzuahmen, indem man sich Gott ähnlich macht.

Eduards ‚Sünde' besteht aber nicht nur in der Vorstellung, göttliche Eigenschaften zu besitzen. Seine Schuld ist nicht nur jene der Selbsttäuschung, der er dann selbst zum Opfer fällt. Die Selbsttäuschung geschieht aufgrund einer Selbsteinschätzung, die in eine Liebesbeziehung führt, welche von Beherrschung geprägt ist. Aus diesem Grund bekommt sie eine ethische Relevanz, denn derjenige, der dank der Liebe wie Gott sein will, verrät das Menschliche in der Liebeserfahrung und missbraucht sie dadurch. Denn die Liebe gründet im Endeffekt in einem Willen zur Macht, der sich dadurch zeigt, dass die Liebe von Ottilie zu Eduard die Aufhebung dessen voraussetzt, was sie ist, und zwingt sie, ein Abbild seiner selbst zu werden. Eduard findet also in Ottilie den Menschen, der sich selbst vergessend sich nach seinem Ebenbild formen lässt. Das Ergebnis ist eine Liebe, die in eine allzu menschliche Abhängigkeit mündet.

Ein irdisches Paradies schaffen zu wollen und der Wille zur Macht, Menschen nach seinem Ebenbild zu schaffen: beides gründet in derselben Machtvorstellung, und beides geht ineinander über. Allerdings ist der Gegenmacht, die der Erfüllung der beiden Möglichkeiten im Wege steht, schon deren Wirkungslosigkeit inhärent: der Mensch kann weder den Himmel auf die Erde bringen noch kann er andere Menschen in ein Ebenbild seiner selbst verwandeln. Dieses Scheitern führt zu einer unabwendbaren Tragödie, die die Menschen ihre Grenzen schmerzlich, ja tödlich erfahren lässt.

Tassos missratene Liebeserklärung

Erscheinung als rein subjektive Wirklichkeit

Der Liebeserklärung Tassos an Prinzessin Leonore war der Misserfolg leicht vorauszusagen. Abgesehen von der unpassenden Formulierung und dem peinlichen Versuch einer Umarmung waren die Bedingungen für einen Erfolg äußerst ungünstig. Schon der Standesunterschied wäre ein ausreichender Grund gewesen, sich der Unmöglichkeit seines Antrags an die schöne Leonore bewusst zu werden. Angesichts dieses Umstandes sind weitere Ungeschicklichkeiten von geringerer Bedeutung, doch sind diese ein deutliches Zeichen dafür, wie wirklichkeitsfremd und lächerlich sich Tasso verhalten hat.[8] Als Gast bei Hofe hat er durch die hemmungslose Äußerung seiner Leidenschaft für Leonore gegenüber seinem wohlwollenden und großzügigen Gastgeber nicht den diesem gebührenden Respekt gezeigt. Darüber hinaus können wir vermuten, er habe von seiner Stellung als Dichter und Künstler profitieren wollen, um das ihm sonst Unerreichbare zu erreichen.

Wenn man eine heiklere Sprachhandlung wie etwa eine Liebeserklärung vollziehen will, sollte man von vornherein sicherstellen, dass diese beim Gegenüber Gehör findet, indem man ein günstiges Umfeld schafft. Die gute Vorbereitung einer Liebeserklärung ist zum einen ein Zeichen von Charakter, Zielstrebigkeit und Realitätssinn. Zum anderen trägt sie wesentlich dazu bei, sich der umworbenen Frau souverän zu nähern. Tasso stellt sich im Gegensatz dazu verwirrt, ja völlig konfus an, denn er erklärt zuerst, er wolle verreisen, behauptet dann aber das

---

[8] Der Standesunterschied zwischen den Liebenden, wie er sich z.B. in der Tradition der *Tristan*-Romane ausdrückt, gilt als Inbegriff eines äußeren Hindernisses, das die Liebe noch stärker und leidenschaftlicher macht. Was in Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* noch eine tragende Funktion in der Beziehung zwischen Julie und Saint-Preux ausübt, charakterisiert in Goethes Drama einen gestörten Helden, der literarische Fiktion und lebensweltliche Wirklichkeit durcheinanderbringt.

Gegenteil: Er würde gerne in einem der Landhäuser des Fürsten wohnen und sich dem praktischen Leben auf dem Lande widmen. Einmal behauptet er, er wolle ganz aus dem Leben der Prinzessin verschwinden, ein anderes Mal gesteht er, er könne ohne Leonore nicht mehr leben.[9] Nach der verwirrten, ja lächerlichen und peinlichen Liebeserklärung, auf die Leonore verständlicherweise entsetzt reagiert, ist alle Gunst verflogen, in der sich Tasso anfangs sonnte.

In seiner Liebeserklärung sind alle Symptome seines prekären geistigen Zustands deutlich zu erkennen: unbeständige Stimmung, extreme Schwankungen zwischen depressiver und exaltierter Gemütsverfassung sowie deutlicher Realitätsverlust. Das zeigt sich trotz der unverkennbaren dichterischen Qualität seines Antrages, der seine Verwirrung hätte wettmachen sollen:

> Du bist es selbst, wie du zum erstenmal,
> Ein heil'ger Engel, mir entgegen kamst!
> Verzeih' dem trüben Blick des Sterblichen,
> Wenn er auf Augenblicke dich verkannt.
> Er kennt dich wieder! Ganz eröffnet sich
> Die Seele, nur dich ewig zu verehren.[10]

Der Wortlaut dieser Liebeserklärung kann trotz der sprachlichen Eleganz – oder vielmehr gerade deswegen – keinesfalls die pragmatische Funktion ausüben, die Prinzessin für sich zu gewinnen. So wie Tasso sie vorträgt, ist diese Liebeserklärung nicht einmal eine Geste der zwischenmenschlichen Kommunikation. Gerade ihre ästhetische Beschaffenheit schließt von vornherein jegliche direkte Anwendung auf die Lebenspraxis aus. Die Geliebte, die Tasso umwirbt, erscheint in seiner dichterischen Rede nicht mit den Eigenschaften eines Menschen, der in der wirklichen Welt lebt. Sie wird von Tasso vielmehr als äs-

---

[9] Die von Tasso genannten unterschiedlichen Möglichkeiten, sein Leben mit der Prinzessin zu gestalten, greifen auf in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gängige literarische Motive zurück. So erinnert seine Vorstellung eines Lebens auf dem Lande an Madame de La Fayettes Roman *La princesse de Clève*, in dem ein aktives Leben in der Natur eine affektiv erfüllte Existenz begünstigt. Den heroischen Liebesverzicht à la Werther sowie den unkontrollierbaren Ausbruch der Leidenschaft spricht Tasso ebenfalls an.

[10] Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso*, in: J.W.G. „Goethe Dramen", Bd. 5, „Sämtliche Werke" in 40 Bde, Deutsche Klassiker Verlag, Frankfurt/M, 1988, S. 828.

thetisches Objekt betrachtet und entsprechend behandelt.[11] Leonore erscheint ihm als ein Engel, den der „trübe Blick des Sterblichen“ nicht erkennen kann. Ihre Nähe ist freilich eine illusorische, denn sie ähnelt einer Erscheinung. Erscheinungen sind – ähnlich wie ästhetische Objekte – das, als was sie dem Betrachter erscheinen und nicht das, was sie tatsächlich sind. Sie können zwar als verinnerlichtes Bild beständig bleiben und als solches dürfen wir sie „ewig verehren“. Somit haben sie aber eine Geltung und eine Funktion, die sie zwar für die Kunst geeignet machen, nicht aber für das reale Leben. Erscheinungen können wir z.B. weder als Begriff fassen noch praktischen Funktionen zuordnen. Sie lassen sich lediglich von außen beobachten, wir können sie nicht fassen oder uns ihnen auf andere Weise nähern. In der Nachfolge von Kant haben die Romantiker diese für die Kunst typische Betrachtungsweise als interesselos bezeichnet.[12] Was in der Kunst existiert und was wir durch die Kunst erfahren, hat daher nicht den Ernst des Lebens. Der Ernst des Lebens passt seinerseits nicht zum heiteren und

---

[11] Im Sinne einer Überlegung Foucaults zum Diskurs der Klassik, dessen „tâche fondamentale“ es sei „d'attribuer un nom aux choses, et en ce nom de nommer leur être“, können wir bei der als verklärende Repräsentation artikulierten Liebeserklärung Tassos eine Widerlegung der klassischen Utopie feststellen, wonach der klassische Diskurs wäre „un language parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage“.
Michel Foucault, *Les mots e les choses. Une archéologie des sciences humaines, Gallimard*, Paris, 1966, S. 136 und 133.
Darüber hinaus fehlen die „stilistischen Merkmale der Distanzierung, der Entindividualisierung und der Abstraktion“, die L. Spitzer mit Blick auf Racine unter dem Begriff der „klassischen Dämpfung“ gefasst hat. Im gesellschaftlichen Verkehr besteht die Funktion dieser „klassischen Dämpfung“ darin, „die subjektiven und affektiven Komponenten der Rede zu reduzieren und damit eine scheinbar vom ‚amour-propre‘ freie Kommunikation zu garantieren“.
Wolfgang Matzat, *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1990, S. 29.

[12] „[Kant] spricht von einer Gegenwärtigkeit, die weder begrifflich fixiert noch praktisch verwendet ... Kant nennt diese Betrachtung auch interesselos. Wozu immer wir uns ästhetisch verhalten, meint Kant, das nehmen wir in seinem jeweiligen Erscheinen ernst und somit in einer Gegenwärtigkeit, die aus theoretischer oder praktischer Warte als Unernst erscheinen kann und nicht selten erscheinen muß“.
Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 224.

schönen Schein der Dichtung. Zwar können wir Kunstwerke, etwa Tragödien, sehr ernst rezipieren. Doch hat dieser Ernst eine Dauer und eine Beschaffenheit, die es uns freistellt, diese Erfahrung in unserem Leben so anzuwenden, wie wir es für richtig halten. Wir können sie zur Belehrung oder zum Genuss betrachten oder sie auch wieder vergessen, ohne unbedingt praktische Schlussfolgerungen daraus ziehen zu müssen.

In einem gewissen Sinn ‚unernst' werden unser Leben und unsere ästhetische Erfahrung, wenn wir uns von der interesselosen Betrachtung abwenden und dabei die Grenzen zwischen der Welt der Kunst und der Welt der Lebenspraxis verwischen. Tasso wirkt also nicht ernst und wird auch nicht ernst genommen, wenn er seine Liebeserklärung vorträgt. Denn er berücksichtigt die konkreten Lebensbedingungen nicht, in denen seine Worte völlig deplatziert wirken. Eigensinnig besteht er darauf, die Prinzessin als ein Kunstobjekt bzw. als eine Figur der poetischen Fiktion zu idealisieren. Somit verwandelt er Leonore in seiner Einbildung von einem wirklichen Menschen zu einer idealen Erscheinung.

Der Verrat an der Dichtung

Die Weigerung Tassos, die Prinzessin so wahrzunehmen, wie sie ist, indem er an seinem von ihr geschaffenen Bild festhält, gründet in seiner Freude am Gestalten und Verwandeln, die die produktive Ausübung der Kunst kennzeichnet. Er genießt zwar Leonores Anwesenheit, aber mehr als ein Produkt seiner eigenen sprachlichen und imaginativen Gestaltungskraft denn als eigenständige Partnerin in einer realen Beziehung. Er will das schöne Bild nicht zerstören, das er sich von ihr geschaffen hat. Er entzieht sich also jener Erfahrung, die ihn an der Konsistenz dessen hätte zweifeln lassen können, was ihm als Bild der Prinzessin erscheint. Indem er innerhalb der Grenzen seiner poetischen bzw. intimen Wirklichkeit bleibt, weigert er sich, jenen Zustand der Desorientierung zu erreichen, den Nietzsche als eine Notwendigkeit für eine ästhetische Erfahrung betrachtet.[13] Tasso gilt also am Hof von Ferrara nicht deswegen als verrückt, weil er die Prinzessin idealisiert, sondern weil er die Erscheinungsformen der Dichtung beibehält, wenn er sich mit ihr und

[13] Vgl. ebd., S. 225.

ihrer Lebenswelt auseinandersetzt. Im Gegenteil: er verabsolutiert Leonore, ohne sie mit jener der Lebenspraxis zu vermitteln bzw. zu vergleichen und zu unterscheiden. Er beabsichtigt wohl dadurch, jenem Grauen zu entkommen, das Nietzsche als erste Folge der Desorientierung in einer fremdgewordenen und nicht mehr als zusammenhängend erscheinenden Welt diagnostiziert.[14]

Wenn wir aber in poetischen Werken die alltägliche Wirklichkeit neu bzw. anders erfahren und wenn uns diese Erfahrung zu einer neuen Erkenntnis führen kann, so bedingt die Verwischung der Grenzen zwischen ästhetischer und alltäglicher Praxis einen Verlust der Bestimmtheit des Wirklichen. Leonore ist für Tasso bloß ein verschwommenes Bild, ähnlich wie der Klang ihrer Stimme nicht mehr als ein Geräusch ist. Unübersehbar ist seine Unfähigkeit, einen ernsthaften Dialog mit ihr zu führen. Um sie im realen Leben erkennen und mit ihr kommunizieren zu können, dürfte Tasso sich nicht von ihrem poetischen Gebilde blenden und berauschen lassen. Seine Liebeserklärung wird deswegen als formlose Übertreibung und Wahnsinn wahrgenommen, weil sie aus dem subjektiven Zustand einer Verblendung, einer Ekstase entsteht. Tasso ist unfähig, sich mitzuteilen, weil er den dionysischen Rausch als Hingabe an die poetische Erscheinung und nicht als dessen Transzendierung erfährt. Eine ästhetische Funktion ausüben bzw. uns faszinieren statt missfallen kann der Rausch nur, solange wir uns davon auch bewusst abkehren können, solange wir die ästhetische Freiheit des Spielers bewahren.[15] Der Rausch kann nur genossen werden, wenn sich der Berauschte von allen teleologischen Orientierungen

---

[14] Die direkte Anwendung von Tassos Liebeserklärung auf die Lebenswirklichkeit widerspricht der für die höfische Gesellschaft typischen „Modellierung der Affekte“, deren soziologische Gründe Norbert Elias eingehend untersucht hat. Insofern bietet die Ästhetisierung der Liebesgefühle Tasso wohl keine Möglichkeit, seine Affekte zu mäßigen. Im Gegenteil: Sie bedrohen die als vernünftiges Modell organisierte höfische Gesellschaft.
Vgl. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand Verlag GmbH, Darmstadt, 1975.

[15] Vgl. Martin Seel, ebd., S. 232.

freimacht: Er sollte wie die Wirklichkeit, die er wahrnimmt, nicht auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet sein.[16]

Tasso trägt seine Liebeserklärung in der Absicht vor, die eigene Zukunft und jene der Prinzessin zu gestalten. Die Offenheit einer in einem poetischen Objekt gestalteten Zukunft wird in eine feste Richtung bzw. in eine Form gepresst, die richtungsweisend für die Lebenspraxis beider wird. Kühn stiftet Tasso dadurch zwar eine neue Ordnung der Dinge: Bestehende gesellschaftliche Regeln werden verworfen und neue gegründet, indem soziale Unterschiede aufgehoben und Normen negiert werden. Doch das Neue gründet in der Verschwommenheit eines poetischen Entwurfs, der es untauglich für das reale Leben macht. Aber auch das Poetische wird verraten und zunichte gemacht, indem Tasso darauf verzichtet, das ins Leben zu rufen, was in seiner Macht steht: eine Welt, die sich in seiner Verschwommenheit als Andersartigkeit, als Gegenpol des weltlichen Lebens, d.h. als offene Möglichkeit und nicht als zwingende Notwendigkeit versteht. Er verzichtet darauf, sich auf die ästhetische Erfahrung einzulassen, die ihm die Begegnung mit einer verschwommenen Wirklichkeit bzw. den Grenzen der Gestaltbarkeit, der Verständlichkeit und – mit Heidegger gesprochen – der „Zuhandenheit" hätte verschaffen können. Stattdessen überträgt er sein von ihm geschaffenes Bild der Prinzessin, d.h. ein erdichtetes ästhetisches Objekt in die konkrete und zweckmäßig geregelte Welt der Praxis. Wir können uns einer verschwommenen Erscheinung aber nur dann widmen, wenn wir den sicheren Boden verlassen, der uns zu einem Ziel führt, d.h. wenn wir uns von jeglichen teleologischen Ausrichtungen freimachen. Notwendig ist also der Verzicht darauf, mehr bzw. anderes zu erfahren als das, was uns die Kunst bieten kann.

Die Auseinandersetzung mit Antonio oder die existenziellen Folgen der missglückten Liebeserklärung

Tassos missglückte Liebeserklärung können wir als Symptom menschlichen Scheiterns betrachten, das dadurch bedingt ist, dass er sich auch in der Poesie am in der Lebenspraxis geltenden

---

[16] So werden Betrunkene erst dann lästig, wenn sie versuchen, aus ihrem Zustand Gewinn zu ziehen, indem sie sich etwa in Szene setzen, um Vorteile zu erlangen.
Vgl. ebd., S. 234–235.

Leistungsprinzip orientiert.[17] Anstatt Sinn und Funktion der Poesie vorübergehend aufzugeben, verlangt er, sie zum festen Fundament einer Sprachhandlung zu machen, die eigenes und fremdes Leben bestimmt. Anstatt sich in einer dichterischen Gegenwart zu verlieren, die weder gültiges Erkennen und noch praktisches Handeln anbietet, macht er gerade die Dichtung zum Mittel von Erkenntnis und Handlung. Dieser Grundfehler, den wir als eine unangemessene Funktionsbestimmung des Poetischen bezeichnen können, verursacht jene existenziellen Folgen, die sowohl zu der missglückten Liebeserklärung als auch zu der für Tasso verheerenden Auseinandersetzung mit Antonio führt. Diese hatte schon auf höchst peinliche Weise in einem gewalttätigen Akt Tassos geendet.

Tasso strebt nach gesellschaftlicher Anerkennung und buhlt mit dem politisch mächtigen Antonio um die Gunst der Prinzessin und auch des Prinzen.[18] Antonio kann aber nicht Tassos Nebenbuhler und gleichzeitig sein Gegner sein, denn der Dichter und der Staatssekretär üben am Hof ganz unterschiedliche, ja geradezu komplementäre Funktionen aus: Der eine bietet das, was der andere nicht besitzen kann. Anstatt anzuerkennen, dass Antonio gerade aufgrund seines Tatendrangs den Dichter als reflektierenden, erhabenen Menschen notwendig macht, ist Tasso auf diesen neidisch. Dadurch vergisst Tasso, was seine Rolle am Hof, ja im Leben ist und verlässt jenen Bereich, in dem er auf seine besondere bzw. autonome Weise Anerkennung finden kann. Gründet Antonio seine herausgehobene Position darauf, dass er der Vertreter und Verteidiger des Status quo ist, so ist Tasso für den Hof gerade deshalb wichtig, weil er eine der Wirklichkeit entgegengesetzte Welt vertritt und diese verteidigt. Wo Interessen, Regeln, Teleologie und Zwänge gelten, gibt es auch eine Sehnsucht nach dem genauen Gegenteil:

---

[17] Statt einer Auseinandersetzung mit der Affektrhetorik der Klassik im Sinne Rousseaus, d.h. die Befürwortung einer natürlichen gemäßigten Affektdarstellung, ist hier vielmehr eine Widerlegung des Kriteriums einer gesellschaftlichen, d.h. kommunikativen Angemessenheit erkennbar.

[18] Franz Kern formulierte diesbezüglich schon 1884: „Die Gedankenwelt, die dichterischen Träume genügen ihm nicht ... er verlangt aber auch von der wirklichen Welt das Unmögliche oder wenigstens ihm ganz Unerreichbare“.
Franz Kern, *Goethes Torquato Tasso. Beiträge zur Erklärung des Dramas*, Berlin, Nicolai, 1884, S. 22

Interesselosigkeit, Unbestimmtheit, das Fehlen fester Regeln und Idealität.[19] Somit eröffnet sich ein Spielraum für den Dichter: Er soll aussprechen, was sonst verschwiegen werden muss.

Insofern vertritt Tasso etwa im Vergleich mit Iphigenie einen abgeschwächten Humanismus: Sowohl seine Liebeserklärung an Leonore als auch die Feindschaft mit Antonio belegen, dass er seine idealistisch konzipierte Welt der Dichtung nicht als Utopie des Menschlichen versteht, sondern als menschlichen Plan, der nach Umsetzung in der Lebenspraxis strebt.[20] Die Dichtung verfehlt somit ihre humanistische Aufgabe, das ideale Menschliche zu bewahren, weil es vom zweckmäßigen Handeln überdeckt wird. Sie kontaminiert sich mit dem Bedingten, dem Beschränkten, dem Unsicheren und Verbesserungsbedürftigen. So lässt die Dichtung vergessen, was das Ideal-Menschliche ist, indem sie sich Fremdes unterordnet. Der Wille Tassos, das Ideale zu funktionalisieren, schwächt dieses so sehr, dass es sich in sein Gegenteil verkehrt: Das Ideal wird zur affirmativen Kraft des Gegebenen. Die Wirklichkeit aber kann keiner Idealität entsprechen. Idealität, etwa eine Utopie, übt ihre Funktion aus, indem sie eine Reflexion des Wirklichen fordert. So braucht der Mensch dann ein Ideal, wenn er mit den gegebenen Umständen unzufrieden ist. Utopischer Idealismus, sogar Liebesillusion kann somit als ein Bedürfnis gesehen werden, das den Menschen nach etwas anderem, etwas Besserem streben lässt. Den

---

[19] Tasso widerlegt in diesem Zusammenhang das Bild des Dichters als Genie, das Goethe in seiner früheren Schrift *Von deutscher Baukunst* gezeichnet hatte. Dort sah er das Genie von einer Aura umgeben, die sonst den Heiligen zukommt. Tasso ist ein menschlicher Dichter, kein Heiliger also, der Objekt einer religiösen Verehrung werden kann. Insofern deutet er auf die Überwindung der Genieästhetik bei Goethe hin, indem der Dichter sich als Mensch zeigt, der bürgerliche Interessen verfolgt und bereit ist, u.U. seine Kunst für weltliche Zwecke einzusetzen und sie als Mittel zum Zweck zu degradieren.
Johann Wolfgang Goethe, in: Hamburger Ausgabe, *Schriften zur Literatur usw.*, Hamburg 1953, Bd. 12, S. 7–12

[20] „… Er mißt die Gesellschaft gleichzeitig an seinem dichterischen Ideal der Einheit von Gedanken und Tat“.
Gerhard Kaiser, *Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes „Torquato Tasso“*, in G.K., Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, S. 196

Weg dorthin muss er sich aber durch die gegebenen Bedingungen bahnen.

Die poetische Notwendigkeit des Scheiterns

Es scheint, als ob Goethe mit seinem Tasso ein schlechtes Beispiel eines Dichters vorzuführen beabsichtigt. Tasso erscheint als Dichter, der seine autonome, vom realen Leben distanzierte Position des Künstlers verlässt und eine Rolle in der Gesellschaft einnehmen will. Sobald er das tut, ist er nicht mehr jener, der er als Dichter war. Er muss die gesellschaftlichen Regeln befolgen und sollte kompromissfähig sein, um die Kluft zwischen seiner Welt und jener der anderen überwinden zu können. Denn er ist nicht mehr der autarke Autor einer idealen Welt, die die Menschen eben als solche nicht unbedingt brauchen. Sie erfahren durch die poetische Idealität die Vorstellung von einem besseren Ich und einer besseren Gesellschaft. Als Exempel für ihr praktisches Leben ist poetische Idealität aber nicht geeignet, weil sie eine Absolutheit beansprucht, die es im realen Leben nicht gibt. Der Versuch, sie zu realisieren, würde zwangsläufig in Gewalt münden.

So wie die Liebesdichtung auf ein ideales Bild der Liebe abzielt, ohne diesem tatsächlich zu begegnen, so kann poetische Idealität wohl zur Tat inspirieren, nicht aber das Tun selbst vorschreiben. Vom Dichter wird erwartet, dass er den Traum von jener höheren Harmonie anbietet, der in der Lebenspraxis nicht zu erfahren ist. Idealität ist aber deswegen nicht gesellschaftlich funktionslos, denn sie vermittelt dem Menschen das Bedürfnis, besser zu werden bzw. menschliche Mängel und Unvollkommenheiten zu akzeptieren und Kompromisse zu schließen. Der Dichter erfährt wegen dieser Art der Funktionalisierung des Ästhetischen allgemein Anerkennung. Tasso kann indes von Antonio gesellschaftliche Anerkennung und weltlichen Erfolg nicht erwarten. Er muss vielmehr lernen, Weltliches zu verachten, um die Distanz zwischen Realität und Idealität wahrzunehmen. In diesem Sinne können wir folgern, dass das gesellschaftliche Scheitern die gewünschte praktische Erfahrung des Dichters ist, denn sie lässt sich am besten zur Grundlage seiner poetischen Aufgabe machen. Er muss sich von der Welt der anderen ausgestoßen fühlen; eine Identifizierung mit der Welt, die er poetisch zu verklären trachtet, um sie aufzuheben, wäre für

ihn als Dichter tödlich. So können wir die begründete Vermutung hegen, dass Tasso mehr oder weniger absichtlich seine Liebeserklärung auf poetische Weise formuliert und vorgetragen hat, damit ein Scheitern unvermeidlich wird. Insofern können wir entgegen dem Anschein feststellen, dass ihr poetisches Gewand nicht eine ästhetische, sondern primär eine praktische Funktion hatte: Durch das kommunikative Scheitern, das den Dichter für das gesellschaftliche Leben untauglich macht, entsteht jener Abstand zwischen ihm und der Gesellschaft, der erst dann seine poetische Aufhebung fördert, um einen zentralen Begriff Hegels aufzugreifen.

Wider alle gesellschaftlichen Regeln, die ein Scheitern als eine zur Lähmung zwingende Niederlage auffassen, wirkt Tassos missglückte Liebeserklärung für ihn als Dichter fruchtbringend. Sie ist für ihn die Voraussetzung, um auf die ihm eigene poetische Weise handeln und wirken zu können. Allerdings wird das erst möglich, wenn er dank seiner Dichtung in der Lage ist, die schmerzliche Erfahrung sprachlich zu gestalten.[21] Nach der niederschmetternden Erfahrung der Absage auf seine Liebeserklärung soll er in der Lage sein, als Dichter sich selbst zu finden und das zu leisten, wofür er anerkannt und geschätzt wird: Er soll nicht nur eine ideale Welt fiktiv ins Leben rufen, sondern auch den Schmerz der menschlichen Niederlage in eine produktive Erfahrung verwandeln. Der lächerliche Liebhaber Tasso, der peinliche Herausforderer Antonios hat die Möglichkeit, als erhabener Dichter zu wirken, indem er sich vom leidenden Opfer einer ihm fremden Lebenswelt zum herrschenden Subjekt einer poetischen Darstellung wandelt. Und das geschieht gerade indem er seine schmerzliche Niederlage in der Dichtung aufarbeitet, d. h. in einer Form, die Trost, ja sogar Freude spendet. Und sogar mehr als Trost und Freude: Der Dichter hat eine Fähigkeit, die weder der einflussreiche Antonio noch der mächtige Prinz haben: von sich selbst als Mensch Abstand zu nehmen, indem er das eigene Scheitern im

---

[21] „Der blinde wütende Hass in Tasso ist verflogen, und das Gefühl der eigenen Nichtigkeit wandelt sich ihm in die Erkenntnis dessen, was bleibt in der Tiefe des Selbst: es ist der Drang und die Kraft, zu sagen, was er leidet“.
Kurt May, *Einführung*, in: Johann Wolfgang Goethe, Die Weimarer Dramen, Sämtliche Werke, Bd. 6, Artemis-Gedenkausgabe, Zürich, 1977, S. 1182.

Kunstwerk objektiviert. Als Dichter ist Tasso Herr und künstlerischer Gestalter dessen, was er als Mensch erleiden musste. Somit bietet er das Beispiel für eine Rettung, wenn alles verloren ist: die Erfahrung einer Welt, die wir gestalten können, eine Erfahrung also, die Mut macht, die zum Lernen anspornt und einen neuen Anfang ermöglicht. Weltliches Scheitern braucht die Dichtung, und Dichtung braucht lebensweltliches Scheitern. Das ist die Lehre, die wir aus Tassos alles andere als idealer Liebeserklärung ziehen können.

Heinrich von Ofterdingen:

Eine über das Leben hinaus geltende Liebeserklärung

Die Aufgabe des poetischen Wortes

Es ist kein Zufall, dass Heinrich Mathilde erst begegnet, nachdem er ihren Vater, den Dichter Klingsohr, kennengelernt hat. Das, was dem Jungen an dem Dichter zuerst auffällt, sind dessen äußere Merkmale:

> Ein heitrer Ernst war der Geist seines Gesichts; eine offene schön gewölbte Stirn, große, schwarze, durchdringende und feste Augen, ein schalkhafter Zug um den fröhlichen Mund und durchaus klare, männliche Verhältnisse machten es bedeutend und anziehend. Er war stark gebaut, seine Bewegungen waren ruhig und ausdrucksvoll, und wo er stand, schien er ewig stehen zu wollen[22]

Diese Beschreibung, die wahrscheinlich an ein Bild Goethes erinnert,[23] ist deutlicher Ausdruck eines Wiedererkennens: Wir können davon ausgehen, das Heinrich in Klingsohr die Physiognomie eines Dichters erkennt, weil er das Bild eines großen deutschen Dichters im Gedächtnis hat. Diese Beschreibung spielt darauf an, dass jedes Erkennen zirkulär in einem Wiedererkennen gründet. Sie lässt aber auch an das romantische Motiv der Untrennbarkeit zwischen Dichtung und Liebe denken, zwischen der Begegnung mit der Poesie und jener mit der Liebe. Ähnlich wie es ohne Klingsohr keine Mathilde gäbe, gibt es keine

---

[22] Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*“, hg. von R. Samuel, B I, S. 317, in: „*Werke, Tagebücher und Briefe Frierich von Hardenbergs*“, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, III Bd., Carl Hanser Verlag, München Wien, 1978

[23] Die Tatsache, dass der Name und einige Eigenschaften dieser Dichterfigur an den Zauberer in Wolframs von Eschenbach *Parzival* denken lassen, schließt den Bezug auf Goethe nicht aus, denn in der den *Ofterdingen* prägenden romantischen Poetik gilt das Prinzip der sich immer wieder neu bildenden Verschmelzung von Identitäten.

Liebe ohne Poesie. Für die Troubadoure des Mittelalters ist die Poesie der Grund, aus dem die Liebe entsteht, und gleichzeitig die Substanz, von der sie zehrt. Die Poesie macht die Liebe möglich, und die Liebe ist die Quelle der Poesie.

So geht eine Erfahrung wie selbstverständlich in die andere über: Heinrich fühlt sich zwar von dem Dichter Klingsohr angezogen, aber er öffnet sich zugleich für die Begegnung mit der Geliebten. Was diese Offenheit für das eine wie für das andere ermöglicht hat, ist eine der Dichtung verwandte Erfahrung: jene des Traums. Gerade im Traum hatte Heinrich die unwiderstehliche Anziehungskraft der Liebe gespürt. Im Traum hatte er das verschwommene Bild dessen entdeckt, das ihn mit unergründlicher Sehnsucht anzog und das weder Namen noch Gesicht hatte. Im Haus des Großvaters trifft er schließlich auf eine Situation, in der ihm das geträumte Bild vor seinen Augen erscheint. Diese Situation wird wiederum durch eine der Dichtung verwandte Erfahrung zusätzlich begünstigt: jene des Festes.

Das Fest ist ein Ereignis, bei dem Heinrich und Mathilde zwar die agierenden Gestalten sind, doch sie erscheinen gleichzeitig als passive Figuren einer Inszenierung, die sie selbst wie im Traum erleben und bei der sie wie ferngesteuert erscheinen. Auch wenn die Protagonisten selbst es nicht bemerken – die umstehenden Festteilnehmer beobachten mit vergnügter Heiterkeit, wie Heinrich und Mathilde zum ersten Mal der Liebe begegnen. Der leichte Scherz und die spielerisch freundliche Redensart, mit der Großvater Schwannig Mathilde Heinrich vorgestellt hatte,[24] deuten darauf hin, wie die Anwesenden die erste Begegnung der jungen Leute und die Entdeckung der Liebe miterleben. Sie beobachten den Tanz des verliebten Paars mit abgeklärter bzw. bedachter Gelassenheit. Diese Gelassenheit ist typisch für jene ironische Haltung, die wir einnehmen, wenn wir aus distanzierter Perspektive jemanden in seinem glücklichen Rausch beobachten. Während die Zuschauer die Szene mit dem tanzenden Paar mit heiterem Vergnügen ausführlich kommentieren, bleibt das verliebte Paar selbst praktisch stumm.

---

[24] „Nehmt Euch meines schüchternen Enkels freundlich an, und verzeiht es ihm, daß er eher Euren Vater als Euch gesehn hat. Eure glänzenden Augen werden schon die schlummernde Jugend in ihm wecken. In seinem Vaterlande kommt der Frühling spät"; ebd., S. 318.

Mathilde spricht zwar anfangs einmal, bleibt dabei aber so leise, dass Heinrich kaum verstehen kann, was sie sagt.[25] Ihr Einverständnis ist völlig stumm. Sie brauchen dem Anschein nach keine Sprache, die sie verbindet: Sie sind bereits innerlich miteinander verbunden, als sie sich zum ersten Mal begegnen. Worte sind überflüssig, denn in ihrem Tanz zeigt sich deutlich genug, dass sie verliebt sind. In diesem Sinne können wir behaupten, die Liebenden entdecken ihre Liebe, indem sie tanzen und im Tanz wird deutlich, dass sie verliebt sind. Die Liebeserklärung findet also ihren Vollzug in einer Handlung, die ohne Worte geschieht. In diesem Geschehen ist alles enthalten, was Liebe verspricht und die Liebenden verbindet. Worte, die aus dem Willen eines Sprechers gesprochen wären, würden die Liebe eher entwerten als besiegeln, denn das Liebesglück ist in jenem sprachlosen Moment schon in sich vollkommen. Die geistige Einheit, die die Liebenden eins macht, findet darin seine Vervollkommnung.

Die Sprache könnte höchstens versuchen, die Liebeserfahrung zu reproduzieren, d. h. sie nachahmend zur Darstellung zu bringen. Dadurch wäre aber ihre Ursprünglichkeit aufgehoben. Eine mit Worten explizit artikulierte Liebeserklärung wäre höchstens eine verstellende, verräterische Nachahmung dessen, was gerade geschah. Denn das Wort übt in der Romantik seine poetische Funktion nur dann aus, wenn es Abwesendes auf die ihm eigentümliche Weise ins Leben ruft, nicht aber als Reproduktion von etwas Anwesendem. Die durch die Sprache lebendig gemachte Wirklichkeit setzt also die Abwesenheit dessen voraus, was sie benennt. Erst wenn der Rausch der Liebeserfahrung verflogen ist, übernimmt das poetische Wort die Aufgabe, sie in Gestalt der Poesie aufzubewahren.

Die Wahrheit in der berauschten Einbildung Heinrichs

Anhand dieser Überlegungen wird deutlich, warum das Poetische im Tanz des jungen Paars nur von jenen angesprochen und kommentiert wird, die derzeit keine unmittelbare Liebeserfahrung machen, sondern die Position distanzierter Beobachter einnehmen. Diejenigen, die die Liebe gegenwärtig nicht erfah-

---

[25] „Sie fragte ihn mit kaum hörbaren leisen Worten: ob er gern tanzte. Eben als er die Frage bejahte, fing eine fröhliche Tanzmusik an“, ebd., S. 318.

ren, benötigen die Sprache als Brücke, um das zu erreichen, was noch nicht ist bzw. was war und nicht mehr ist: Sie werden sich durch den Tanz des verliebten Paars dessen bewusst, was sie erst in Zukunft erfahren können bzw. was sie in der Vergangenheit erleben durften. In beiden Fällen greifen sie auf die Sprache zurück, um anwesend zu machen, was abwesend ist. Dank der aus distanzierter Perspektive möglichen sprachlichen Gestaltung der Liebeserfahrung kommt man zur Bewusstwerdung und zur sprachlichen Entfaltung der poetischen Leistung Heinrichs. Die Beobachter dieser Szene sind die eigentlichen Urheber dessen, was zur Sprache kommt und daher auch dessen, was das Poetische überhaupt erst erkennbar macht und zum Bewusstsein bringt. Ohne die Zuschauer wären Heinrich und Mathilde einfach ein junges Paar, das zwar ein einmaliges Liebesglück erfährt, doch kann die Art dieser Erfahrung freilich nicht alle Menschen beglücken: Diese Erfahrung gehört noch dem an, was Novalis das „Gemeine" nennt.[26]

Daher ist das ironische Spiel des Werkes in der Kluft zwischen der Normalität jenes Glücks und der von den Festgästen wahrgenommenen Besonderheit der Szene leicht zu erkennen. Die ironische Brechung läuft aber auf eine typisch romantische Ironie hinaus, d. h. auf eine Ironie zweiten Grades: Ironisch wirkt nicht nur die Zuschreibung einer poetischen Leistung dessen, was bloß als ein erstes naives Liebesglück erscheint. Diese erste Ironieebene wird um eine zweite ergänzt, in der die Naivität jener aufs Korn genommen wird, die glauben, Poesie müsse eine poetische Wirklichkeit nachahmen: Die eigentliche poetische Leistung besteht in der Poetisierung dessen, was an sich nicht poetisch ist.

Diese poetische Leistung der Zuschauer gründet in der Erkenntnis der Einmaligkeit bzw. der zeitlichen Grenzen, die die Art von Heinrichs Liebesglück prägt: Zeitlich begrenzt wie der Tanz ist die Begegnung mit der Geliebten. Solange aber Hein-

---

[26] „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Aussehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es." Friedrich von Hardenberg (Novalis): *Fragment Nr. 105*. aus: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentensammlungen 1798. In: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk. München: Hanser, 1978, S. 334.

richs Liebesrausch andauert, bleibt ihm die Erkenntnis der Vergänglichkeit dieses Glückes vorenthalten. Die Verklärung der Geliebten als ein Wunder der Schöpfung, das dieselbe Substanz und dieselbe Dauer wie die Gestirne des Universums hat, ist in diesem Moment für Heinrich die einzige Wirklichkeit.[27] Seine betäubte Urteilskraft ist aber notwendig, damit er den Rausch des Liebesglückes als einen in sich vollkommenen Moment erleben darf. Das Ausklammern seiner Urteilskraft ist auch deswegen poetisch notwendig, denn nur so können die anderen Festteilnehmer an ihm das Liebesglück beobachten: Aus der Distanz nehmen sie wahr, wie sie sich von denjenigen unterscheiden, die sich im Liebesrausch befinden.

Sie wohnen einem Ereignis bei, das sie sonst nur durch die Liebe bzw. die Dichtung erfahren können. In der Dichtung ist in der Tat etwas erfahrbar, dem das Leben widerspricht und das nur im Liebesrausch möglich wird. So gilt die folgende Beschreibung des Erzählers als perspektivische Darstellung dessen, was nur der verliebte Heinrich empfinden kann: „Sie schien der Geist ihres Vaters in der lieblichsten Verkleidung. Aus ihren großen ruhigen Augen sprach ewige Jugend".[28] Die Materialisierung des in der Dichtung wirkenden Geists durch die Geliebte ist eine subjektive poetische Leistung Heinrichs, die die Wahrheit seiner berauschten Einbildung ausdrückt, auch wenn die Sprache der Augen aus der Perspektive der heiter-besonnenen Beobachter Zeitlosigkeit nur vortäuschen kann. Für diejenigen, die nicht im Liebesrausch sind, ist sie eins mit der Materie, ihre Vergänglichkeit unterbindet die Vorstellung von Ewigkeit. Eine Sprache der „ewigen Jugend" gilt daher als poetische Einbildung, die jeder nüchternen Lebenserfahrung widerspricht. Aber gerade durch diese Täuschung kann Heinrich etwas in Erfahrung bringen, das ihm sonst vorenthalten bleibt: ein Gefühl des Ewigen. Um etwas von diesem Gefühl zurückzugewinnen, wenn der Liebesrausch in den Morgenstunden verflogen ist und dem Bewusstsein des Dichters nur als etwas Vergangenes zugänglich wird, kann er sich genauso wie die Beobachter seines

---

[27] „Auf einem lichthimmelblauen Grunde lag der milde Glanz der braunen Sterne. Stirn und Nase senkten sich zierlich um sie her. Eine nach der aufgehenden Sonne geneigte Lilie war ihr Gesicht", Novalis, *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hg. von R. Samuel, B I, S. 318, in: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, ebd.

[28] Ebd.

Tanzes mit Mathilde mit Abstand betrachten und eine eigene poetische Leistung hervorbringen. Erst in diesem Moment kann er auf seine poetische Schöpferkraft zurückgreifen, um die Liebeserfahrung in eine poetische Erfahrung zu verwandeln. Hat ihn der Liebesrausch zum passiven Helden gemacht, so wird er aktiver Urheber einer poetischen Wirklichkeit, die ihn auf die ihr eigentümliche Weise das Verlorene zurückgewinnen lässt.

Das Poetische kommt also ins Spiel, wenn es darum geht, einen Verlust zu kompensieren. Schon wenn der Tanz zu Ende geht und die Liebenden beginnen, miteinander zu sprechen, genügt die Liebe sich nicht mehr selbst: Was sie jetzt verbindet ist eine Stimmung, die erst durch die Vermittlung von Geschichten entsteht. Mathildes Rührung erwächst nicht daraus, was sie mit Heinrich direkt erlebt, sondern weil Heinrich ihr die Geschichte der *Morgenländerin* erzählt. Obwohl ihr Weinen eine nicht kontrollierbare Handlung ist – ähnlich wie das Lachen, das Einschlafen, das Frieren usw. und insofern dem Rausch, dem Traum oder dem Wahnsinn vergleichbar –, entsteht ihre Stimmung nicht aus selbst erlebten Begebenheiten, sondern aus einer künstlich hervorgebrachten bzw. gespiegelten Erfahrung. Mathilde gerät in eine gerührte Stimmung, indem sie sich in eine fremde Welt und eine fremde Figur einfühlt und sich darin wiedererkennt.

Die Vergänglichkeit des Liebesrausches

Ähnlich wie der Tanz gleichen die Geschichten, die Heinrich Mathilde erzählt, einer Liebeserklärung, die die Liebenden zusammenführt. Diese Liebeserklärung kommt aber nicht ohne Worte aus: In einer erzählten Wirklichkeit erkennen sich Heinrich und Mathilde wieder und bringen ihre gegenseitige Zuneigung zum Ausdruck. Die Erzählung, die sie in einer von Liebesglück berauschten Stimmung eint, gründet in einer auf Vermittlung angelegten Rede, die jede Kommunikation prägt. Was zunächst eine spontane Begegnung der Liebenden war, wird nun künstlich bzw. vermittelt herbeigeführt. Auch wenn es in Heinrichs Geschichten um die magische Kraft der Liebe geht, erfordert das Erzählen ein gewisses Maß an Selbstkontrolle und den Wunsch, sich zu verständigen, was die Unmittelbarkeit einer Liebesekstase ausschließt. Zwar hält der Liebesrausch an, doch ist er nun nicht mehr einmalig und ursprünglich. Der

Moment der ersten bezaubernden Begegnung ist unwiederbringlich vergangen. Jetzt ist die Vermittlung durch Sprache bzw. Poesie auch für die Liebenden notwendig, wenn sie ihre Liebe über den Liebesrausch hinaus weiterleben lassen wollen.

Die ganze Situation, ihr gegenseitiges Erkennen, ihre Entdeckung der Liebe und die entsprechende Liebeserklärung war von anderen für sie geschaffen, ja inszeniert worden. Die festliche Stimmung war daraufhin angelegt, um vielfältige anregende Eindrücke zu bewirken: Tanz, Musik und Blumenduft entfesseln sinnliche bzw. auditive und olfaktorische Empfindungen. Der Wein macht die Menschen dann schließlich für eine gemeinschaftliche berauschende Erfahrung empfänglich. Das Fest im Hause von Heinrichs Großvater ist im Grunde darauf angelegt, das Dionysische zur Entfaltung zu bringen. Das sich verliebende Paar ist dabei das wichtigste Element dieser nur darauf abzielenden Inszenierung. Während die Urheber dieser Inszenierung über eine Gelassenheit verfügen, die ihnen Scherze und ein abgeklärtes Lachen erlaubt, sind Heinrich und Mathilde so tief in die Inszenierung involviert, dass sie sich mit romantischen Helden identifizieren und tief gerührt ihre Geschichten erzählen bzw. zuhören.[29]

Ihnen fehlt zwar ein klares Bewusstsein über die Natur ihres momentanen Liebesrausches, doch genau dieser Rausch macht sie auch restlos glücklich. Was sie gerade erleben, nehmen sie so einseitig und absolut wahr, dass sie wähnen, jedes Übel der Lebensrealität sei verschwunden und es gäbe für sie nur das Glück, verliebt zu sein.[30] Bei dieser absoluten Hingabe an den Augenblick verkennen sie, was sie bisher an Erfahrung und Wissen gewonnen haben. Sie sind in eine regelrechte Betäubung verfallen und haben jede kritische und sachliche Einstellung aufgegeben. Obwohl die Liebenden aber keine Einsicht in ihre Illusion haben, ist ihre Entscheidung, sich der Erregung des Festes ganz hinzugeben, nicht ohne triftigen Grund. Ähnlich wie die dionysische Stimmung im Hause des Großvaters geplant und vorbereitet wurde, damit sich die Verliebten der Liebe und die Zu-

---

[29] Vgl. ebd., S. 319.

[30] „Der Lebensgenuß stand wie ein klingender Baum voll goldener Früchte vor ihm. Das Übel ließ sich nicht sehen, und es dünkte ihm unmöglich, daß je die menschliche Neigung von diesem Baume zu der gefährlichen Frucht des Erkenntnisses, zu dem Baume des Krieges sich gewendet haben sollte“, ebd., S. 320.

schauer dem Poetischen öffnen, so hat die Illusion die Aufgabe, die Poesie notwendig zu machen: Wenn der Liebesrausch verflogen ist, kommt Poesie ins Spiel, um diesen Rausch zurückzugewinnen, d.h. damit die Liebenden ihn in der eigentümlichen Form des Poetischen erleben können.

Das Wissen um die vergängliche Natur des Rausches, die dem von ihm versprochenen Absoluten entgegengesetzt ist, macht ihn somit ausgerechnet zur Voraussetzung der poetischen Erfahrung: Ohne die Vergänglichkeit des Rausches hätte die Poesie keine Funktion. Die Ernüchterung ist demzufolge für den Dichter ebenso unentbehrlich wie die Begeisterung, denn aus dem Abklingen des Rausches entsteht für den Dichter die Aufgabe, Poesie zu schaffen. Indem er die Vergänglichkeit der Liebe zum Thema seines Gelegenheitsgedichtes macht, gibt der Dichter Klingsohr bereits einen Hinweis darauf, wie die Flüchtigkeit des Liebesrausches und Dichtung zusammengehören:

> Sind wir nicht geplagte Wesen?
> Ist nicht unser Los betrübt?
> Nur zu Zwang und Not erlesen
> In Verstellung nur geübt,
> Dürfen selbst nicht unsre Klagen
> Sich aus unserm Busen wagen.[31]

Das düstere Thema des Gedichtes verstört die Festteilnehmer nicht. Vielmehr wirkt es erheiternd auf sie, denn gerade die Flüchtigkeit des Liebesrausches gibt Anlass zur Heiterkeit: Der Dichter ermutigt die Anwesenden, sorglos die vergnügte Zeit der Liebe zu genießen, gerade weil sie von so kurzer Dauer ist. Der leicht scherzhafte Ton, der auf anakreontische Weise die Freuden des Lebens bejaht, zeigt Heinrich, wie für einen Dichter scheinbar Gegensätzliches zusammengehört: Bewusstsein des Vergänglichen und Lebensfreude; die Prosa des Lebens und das Spiel der Dichtung; ein schwieriges Thema und eine leichte lustbringende Darbietungsform.

Diese Lehre Klingsohrs enthält Wesentliches für den jungen Dichter Heinrich: Freuen sich die anderen des Lebens und unternehmen sie etwas, um es zu genießen, so soll der Dichter die Freude als vergängliche Illusion erfahren, denn das Bewusstwerden des das Leben begleitenden Leidens bzw. der Ver-

---

[31] Ebd., S. 322.

gänglichkeit des Liebesglückes ist gerade das, was Poesie ermöglicht. Poesie entsteht in der Tat aus dem Bewusstsein, dass etwas endgültig verloren gegangen ist. Insofern können wir dieses Gedicht als Fortsetzung der poetischen Praxis der sogenannten Dichterlehre verstehen, mit der Novalis dieses Kapitel des Romans eröffnet. Nach dieser Lehre zeichnet sich ein Dichter nicht durch die aktive Teilnahme am Leben aus, sondern durch dessen distanzierte, nachdenkliche Betrachtung. Durch diese Art der Betrachtung erkennt er, was er mit den Mitteln der Poesie bewahren kann, wenn er die Vergänglichkeit des Lebens und dessen Freuden selbst erlebt.

„Ein stiller Besitz"

Was Heinrich bleibt und was er durch seine Dichtung vermitteln kann, ist also das stille Glück, durch die Poesie erfahrbar zu machen, was wir sonst im Leben entbehren müssen: ein Gefühl der Ewigkeit, des Absoluten, des Bleibenden. Will Heinrich die Entscheidung treffen, ein Dichter zu werden bzw. seiner Veranlagung zu folgen, dann muss er den Weg der Erfahrung und des Bewusstseins gehen, auf dem der Liebesrausch vergeht und mit ihm alles, was Gegenstand unserer Sehnsucht zu werden verdient.

Schon in Heinrichs morgendlichem bangem Traum, in dem Mathildes Tod vorweggenommen wird,[32] zeichnet sich der harte Weg ab, den er gehen soll: Mit der Ankündigung des frühen Todes der Geliebten wird ihm die Aufgabe als Dichter gestellt. Den frühen Tod der Geliebten kann er nur als Dichter überwinden, in jener erdichteten Welt, die er in sich selbst finden muss und die allein die Sprache bzw. die Poesie zutage bringen kann.

---

[32] „Auf der glatten Fläche schwamm ein Kahn. Mathilde saß und ruderte. Sie war mit Kränzen geschmückt, sang ein einfaches Lied, und sah nach ihm mit süßer Wehmut herüber. Seine Brust war beklommen. Er wußte nicht warum. Der Himmel war heiter, die Flut ruhig. Ihr himmlisches Gesicht spiegelte sich in den Wellen. Auf einmal fing der Kahn an sich umzudrehen. Er rief ihr ängstlich zu. Sie lächelte und legte das Ruder in den Kahn, der sich immerwährend drehte. Eine ungeheure Bangigkeit ergriff ihn. Er stürzte sich in den Strom; aber er konnte nicht fort, das Wasser trug ihn. Sie winkte, sie schien ihm etwas sagen zu wollen, der Kahn schöpfte schon Wasser; doch lächelte sie mit einer unsäglichen Innigkeit, und sah heiter in den Wirbel hinein. Auf einmal zog es sie hinunter", ebd., S. 225–326.

Daher kann die poetische Begegnung mit Mathilde nicht zu einer Aneignung und Besitznahme dessen führen, was ihm nicht mehr gehören kann. Will er nach der Trennung wieder eins mit ihr werden, so kann er sie nicht dadurch gewinnen, dass er ihre Fremdheit überwindend von ihr Besitz ergreift. Da die Liebenden durch Mathildes leiblichen Tod für immer getrennt werden, kann sie ihm nicht mehr wie damals im Tanzrausch gegenüberstehen: Er kann sie nicht mehr als die andere von sich selbst an sich ziehen, damit sie ein Paar werden. Er kann sie bloß durch die Vermittlung der Dichtung suchen und sie in dieser verschwommenen, allein aus Worten bestehenden Welt leben lassen. Können wir aber die Verschwommenheit als Kennzeichen der poetischen Welt gelten lassen, so hat diese einen Vorzug gegenüber der Konkretheit einer im realen Leben verankerten Liebeserfahrung.

In der Poesie geht es um den verinnerlichten Besitz der Geliebten, die Heinrich nicht mehr verlieren kann: Sie lebt in ihm, und sie wird auch dank seiner Dichtung nach ihm weiterleben. Daraus entsteht sein Gefühl, ihre Liebe transzendiere die zeitliche Grenze des menschlichen Lebens.

Eine Liebeserklärung, für die es im Leben keine Worte gab, findet endlich nach ihrem irdischen Ende die günstigsten Bedingungen, um sie auszusprechen. Im irdischen Leben hatte sich für Heinrich die Begegnung mit Mathilde in verschwommenen Vorstellungen aufgelöst, denen das menschliche Wort nicht genügte. Die Worte einer Liebeserklärung verlangen eine verbindliche Genauigkeit, die als in der Lebenspraxis verankerter Sprechakt darauf angelegt ist, bestimmte Erwartungen bei der Geliebten zu schaffen. Die Liebeserklärung hat gewissermaßen die Eigenschaft eines Vertragsangebots, dessen funktionale Dimension die ausschlaggebende Rolle spielt. Die auf einem romantischen Wort gegründete Liebeserklärung ist dagegen frei von der Aufgabe, etwas Verbindliches für das reale Leben zu statuieren. Das ausgesprochene Wort gründet nicht in der Absicht einer Mitteilung für die Geliebte, sie ähnelt hingegen einer Taste, die im Herzen des liebenden Dichters eine Melodie erklingen lässt.[33] Es handelt sich also um eine verinnerlichte

[33] Da die Dinge der Natur primär als Träger der absoluten Poesie gelten, verlieren sie an eigenständigem oder gegenständlichem Wert. Dinge und Worte, ihres Realgehaltes beraubt, sind lediglich „Tasten“, die zum Klingen gebracht werden, sobald der Dichter sie berührt. „Der Poet

Liebeserklärung, die nicht darauf angelegt ist, direkten Zugang zu der Geliebten zu finden. Allerdings leistet die Dichtung das, was sonst nur der Geist leisten kann: den Tod zu überwinden und die Liebe ewig machen. Diese reine Vollkommenheit der Liebe in der Poesie kann eine im realen Leben ausgesprochene Liebeserklärung niemals erreichen. Die Liebeserklärung übernimmt eher die Funktion, die Vergänglichkeit des Liebespaktes zu kompensieren, indem sie Sicheres und Geltendes für das Leben festsetzt. Die Liebeserklärung wird in einer instabilen Welt ausgesprochen, daher soll sie etwas anbieten, dessen der Mensch sich sicher sein soll. Anders ist es für die Dichter,

> deren Welt ihr Gemüt, deren Tätigkeit die Betrachtung, deren Leben ein leises Bilden ihrer innern Kräfte ist. Keine Unruhe treibt sie nach außen. Ein stiller Besitz genügt ihnen und das unermeßliche Schauspiel außer ihnen reizt sie nicht selbst, darin aufzutreten, sondern kommt ihnen bedeutend und wunderbar genug vor, um seiner Betrachtung ihre Muße zu widmen.[34]himmlisches tolles, glühendes Räthsel neben ihm her flog. Er scherzte mit, und ließ sie meistens siegen[35].

---

braucht Dinge und Worte wie Tasten," heißt es bei Novalis, „... bloß wohlklingend und voll schöner Worte – aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang – höchstens einzelne Strophen verständlich – es muß wie Bruchstücke aus den verschiedensten Dingen sein."
Novalis: Schriften Bd. 3, hrsg. von Richard Samuel, Darmstadt 1969, S. 451 und 572.

[34] Ebd., S. 314.

[35] Ebd., S. 458.

Brigitta von Adalbert Stifter

Liebeserklärung als Lebensweise

Die dunkle Welt

Die theoretische Prämisse in Stifters *Brigitta*, die die Novelle auf eine ganz unübliche Weise einleitet,[36] bietet dem Leser wichtige Hinweise für das Verständnis der Geschichte: Er wird schon im ersten Satz[37] aufgefordert, über die in der Novelle dargestellte Wirklichkeit hinaus nach einem Hinweis zu suchen, der sich nicht direkt zeigt. Wenn wir uns auf die Liebeserklärung und die Liebeserfahrung konzentrieren, finden wir gerade in dieser die novellistischen Begebenheiten einleitenden Reflektion ein Hauptmerkmal, das auch einige der anderen untersuchten Liebeserklärungen charakterisiert: Die Liebeserklärung wird nicht direkt vorgetragen, sondern sie artikuliert sich versteckt als Handlung bzw. als inszenierte Lebensweise, denn diese sind sowohl als Ausdruck als auch als Mitteilung zu verstehen.

Die Bemerkung des Erzählers „Die Seelenkunde hat manches beleuchtet und erklärt, aber vieles ist ihr dunkel und in großer Entfernung geblieben",[38] können wir also sowohl auf die Wirklichkeit beziehen, die sich hinter der Handlung der Novelle verbirgt, als auch auf die Art, wie das Liebespaar Brigitta und der Major mit ihrer Liebe umgehen und sie zum Ausdruck

---

[36] Gehen wir vom klassischen Muster der Novelle aus, steht am Anfang stets eine Art Rahmenerzählung, in der sich dem Erzähler eine Aufgabe stellt: Eine Geschichte zu erzählen, die zeigt, dass die menschliche Seele so tief und dunkel ist, dass man sie nie vollkommen erforschen kann.

[37] „Es gibt oft Dinge und Beziehungen in dem menschlichen Leben, die uns nicht sogleich klar sind, und deren Grund wir nicht in Schnelligkeit hervor zu ziehen vermögen."
Adalbert Stifter, *Brigitta*, in: „Studien. Buchfassungen, II Bd. hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann, S. 411, in: „Adalbert Stifter Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe", Bd. 1,5, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz, 1982.

[38] Ebd., S. 411.

bringen: Ihr Verzicht auf leidenschaftliche Gemütsbewegung setzt eine Distanz zwischen den Liebenden voraus, die sie daran hindert, ihrer Liebe sprachlich Ausdruck zu verleihen, also sie zum Gegenstand eines expliziten Einverständnisses zu machen. Es kommt also bei ihrer Liebeserklärung prinzipiell nicht darauf an, was zwischen ihnen ausgesprochen wird oder was in ihrem Inneren geschieht. Ausschlaggebend sind vielmehr die Fähigkeit und die Bereitschaft der beiden Liebenden, ihre gegenseitige Zuneigung und Liebe zu erkennen, obwohl sie diese nicht direkt und offen zeigen. Insofern können wir eine Parallele zwischen der andeutenden Art der Darstellung und der Mittelbarkeit der vorgetragenen Liebeserklärung erkennen: In beiden Fällen birgt das, was als Wirklichkeit dargestellt wird, eine versteckte Welt, die sich erst konstituiert, wenn der Leser bzw. der Partner bereit ist, diese als indirekte Mitteilung zu erkennen und entsprechend zu deuten. Ähnlich wie der Erzähler statuiert Brigitta gewissermaßen eine Art ästhetischer Kommunikation in ihrer Beziehung zum Major: Sie drückt sich indirekt aus und zwar in der Art und Weise, wie sie denkt, lebt und handelt.

Dieses Verweben von ästhetischen und thematischen Aspekten verleiht den Figuren in Stifters Novelle eine auktoriale Beschaffenheit: Sie führen durch ihre Handlungen und ihre Lebensweise ein Leben, das Ausdruck und Mitteilung ist, d. h. es enthält Formen und Funktionen, die dem Bereich des Ästhetischen angehören. Die Liebespartner können wir daher also selbst als Künstler und Rezipienten betrachten, weil sie ihr Leben in einem gewissen Sinne selbst poetisch gestalten und ästhetisch auffassen: Sie vollziehen nicht bloß pragmatisch funktionalisierte Handlungen, sondern diese Handlungen sind darüber hinaus Ausdruck einer Welt, deren kommunikative Funktion verstanden werden soll, denn unter ihrer sichtbaren Oberfläche verbirgt sich eine „dunkle“ Seite. Das Dunkel in ihrer Liebesbeziehung resultiert aus der großen Entfernung, in der sich die Liebenden physisch, vor allem aber geistig befinden, denn ihre Seelen haben eine schwer zugängliche Tiefe.

Während die Protagonisten damit beschäftigt sind, ihre Lebenswirklichkeit „poetisch“ zu gestalten, bleibt der allwissende Erzähler der novellistischen Tradition verpflichtet: Er berichtet distanziert über die inszenierte Welt der beiden Liebenden und erzählt ihre Geschichte in derselben umgekehrten Reihenfolge, mit der er diese selbst in Erfahrung bringt. Seine

Kommentare erschöpfen sich meist in Lobpreisungen ihres Verhaltens und ihrer Werke, ohne dass der Erzähler den Versuch unternimmt, sich verbindlich zu ihren verborgenen Implikationen zu äußern. Allerdings scheint die Art, wie die Liebenden dargestellt werden, einer fiktiven Konstruktion dienlich zu sein, die die Intention des Erzählers erkennbar macht: eine Begegnung zu inszenieren, die zu einer novellistischen Begebenheit wird. In der Tat werden hier Liebende zusammengeführt, die durch einander radikal entgegengesetzte Lebens- und Liebeserfahrungen geprägt sind. Das, was sie einander näherbringt, ist auch das, was sie bisher geprägt hat.

Die versteckte Spur der Schönheit

Schon als kleines Kind sah Brigitta unschön aus, so dass sogar ihre Mutter von ihr „das Auge [abwandte]", und im Jungfrauenalter „stand sie wie eine fremde Pflanze … Die Schwestern waren weich und schön geworden, sie blos schlank und stark. In ihrem Körper war fast Manneskraft". „So ward die Wüste immer größer",[39] die um sie herum wuchs, berichtet der Erzähler.

Das Schicksal des Majors verlief gänzlich anders, so dass er als Gegenbild von Brigitta gilt, denn „er war damals in allen Gesellschaften gefeiert, und obwohl schon fast fünfzig Jahre alt, doch noch das Ziel von manchen schönen Augen; denn nie hat man einen Mann gesehen, dessen Bau und Antlitz schöner genannt werden konnte, noch einen, der dieses Äußere edler zu tragen verstand".[40] Der Major war also bei allen Menschen beliebt, ihm blieb keine Freude des sinnlichen Lebens verwehrt:

> „Auf Frauenherzen aber, ging die Sage, soll er einst wahrhaft sinnverwirrend gewirkt haben. Man trug sich mit Geschichten von Siegen und Eroberungen, die er gemacht haben soll, und die wunderbar genug waren". Allerdings sei es „noch niemanden, selbst der größten Schönheit, die diese Erde trage, nicht, gelungen[sic], ihn länger zu fesseln, als es ihm eben beliebte".[41]

Obwohl der Major also sein Leben recht angenehm zu führen wusste, spürte er, dass ihm etwas fehlte, um es als vollkommen

---

39 Ebd., Zitate S. 446–447.
40 Ebd., S. 413.
41 Ebd., S. 413–414.

zu betrachten. In der sinnlichen Erfahrung der Schönheit fand er nicht, wonach er eigentlich suchte. Dies machte ihn unruhig und unzufrieden, obwohl er scheinbar alles hatte, was Menschen begehren.

Erst durch die Begegnung mit Brigitta beginnt er, sich darüber bewusst zu werden, was ihm fehlt und er bekommt eine Vorstellung davon, was sein Leben vollkommener machen kann. Brigitta eröffnet ihm gerade jene Welt, die ihm trotz seiner reichen gesellschaftlichen und sinnlichen Erfahrungen fehlt. Ihn beeindruckt an ihr also genau das, was er bisher nicht gefunden hatte und auch nicht suchen konnte. Das erste Bild von Brigitta, das der Erzähler schildert, steht deutlich dem Bild jener Frauen entgegen, von denen der Major sich angezogen fühlte: Sie „aber war nichts anderes, als ein Weib, etwa vierzig Jahre alt, welches sonderbar genug die weiten landesmäßigen Beinkleider anhatte, und auch wie ein Mann zu Pferde saß".[42]

Das Fehlen der typischen Attribute weiblicher Schönheit an dieser Frau gilt als Manko. Allerdings findet der Erzähler in ihr auch das, was der Major scheinbar noch nie bei einer Frau bzw. überhaupt bei einem Menschen fand: die Ausstrahlung einer Kraft und eines Willens, die eine positive und lebensbejahende Wirkung auf die Mitmenschen hatten. Erst nachdem der Erzähler Brigitta persönlich kennenlernt und ihre Geschichte in Erfahrung bringt, weißt er, woher ihre energische und tätige Lebensweise stammt: Es ist die tatkräftige, ja rigorose Reaktion auf eine Welt, die ihr Schönheit, Harmonie und menschliche Wärme vorenthielt.[43]

Sie reagiert somit auf die „Wüste", die sie seit ihrer Kindheit um sich herum vorfand und in der sie heranwuchs. Den anderen Frauen, etwa ihren Schwestern, waren Schönheit und weibliche Grazie gegeben. Brigitta dagegen muss selbst die

---

42 Ebd., S. 418.

43 „So war es mit dem Kinde Brigitta geschehen. Als es geboren ward, zeigte es sich nicht als der schöne Engel, als der das Kind gewöhnlich der Mutter erschien ...". „Die Mutter aber wurde dadurch noch mehr zugleich liebend und erbittert, weil sie nicht wußte, daß die kleinen Würzlein, als sie einst den warmen Boden der Mutterliebe suchten und nicht fanden, in den Fels des eigenen Herzens schlagen mußten, und da trotzen. So ward die Wüste immer größer".
Ebd., S. 446–447.

Schönheit des Lebens in die kahle Landschaft ihres Daseins bringen.

Die Landschaft gilt also hier sowohl als plastisches Element, das die dargestellte Wirklichkeit und die erzählten Begebenheiten der Novelle prägt, als auch als metaphorisches Bild der existenziellen Lage Brigittas und auch des Majors. Die Landschaft ist eine „Wüste", die dank Brigittas aktiver, nach Ordnung und Schönheit strebender Lebensweise harmonisch und fruchtbar gemacht wurde.[44] Ihre Lebensaufgabe, d.h. das, was ihrer beider Leben sinnvoll macht, ist es, zum Gestalter jener Wirklichkeit zu werden, die sie vermissten bzw. die sie nicht vollkommen vorfanden.

Brigittas Schönheit, die niemand sonst wahrgenommenen hat, entdeckt der Major nur im Rahmen einer Lebenseinstellung, die er gerade bei ihr zu schätzen gelernt hat. Sie drückt sich in Brigittas Neigung aus, dort, wo Disharmonie und Tristesse herrschen, Harmonie und Lebensfreude zu bringen. Daher fühlt er sich nicht von der unmittelbaren Anziehungskraft des Schönen angezogen, sondern von der Schönheit, die sich bloß als in der „Wüste" versteckte Spur zeigt, bloß als Potenzialität, die zur Entfaltung gebracht werden muss. Dazu gehören der Wille und die Fähigkeit des tätigen Wartens, des kontrollierten und vernünftigen Umgangs mit der Geliebten. Das zu erkennen, was nicht unmittelbar erkennbar ist, verlangt eine Anstrengung der Wahrnehmung, eine Schärfung der Sehfähigkeit und die Begabung, das zu spüren, was nur versteckt in Erscheinung tritt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn die Gefühle des Majors gegenüber Brigitta sich erst ganz allmählich und zaghaft zeigen.

---

[44] „In der That war es eine Wüste, in die wir jenseits der Weinberge geriethen, und die Ansiedlung war wie eine Fabel darinnen"; „... Diese Worte waren die einzigen, die wir auf dem langen Wege wechselten, den wir meiner Meinung nach eher durch einen Urwald, als durch einen Garten machten". Die Tatsache, dass der Erzähler von Liebenden berichtet, die damit beschäftigt sind, durch Arbeit, Disziplin und Ordnungssinn eine Wüste in eine schöne, ja fast märchenhafte Landschaft umzugestalten, bevor er erzählt, wie es zu dieser Umgestaltung gekommen ist, gehört zur fiktionalen Beschaffenheit der novellistischen Prosa: Der Erzähler teilt objektiv mit, was er selbst erst allmählich in Erfahrung bringt.
Ebd., S. 420 und S. 423.

Die Wüste des sinnlichen Lebens und das Gedeihen der Landschaft

Brigittas Ablehnung, mit dem Major zu tanzen, können wir als einen ‚negativen' Bezug auf den Tanz der beiden Liebenden in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* deuten. Diese Unterschiede werden besonders deutlich in der Art der beiden Paare, sich zu verlieben, die Liebe aufzufassen und sie zu erleben. Offenbarte sich die Liebe bei den romantischen Figuren plötzlich im Rausch des Tanzes, so lehnt Brigitta jene berauschte Verliebtheit für sich radikal ab. Die natürliche Leichtigkeit der Bewegungen, die spontane Harmonie in den Gebärden und ihre Ziellosigkeit sind Erfahrungen, denen sie sich offensichtlich nicht gewachsen fühlt. Die Annäherung an den Major versteht Brigitta hingegen als kontrollierten langfristigen Prozess. Zeigt sich die Verliebtheit von Heinrich und Mathilde als plötzliches Ereignis, das den Liebenden geschieht und sich nicht kontrollieren lässt, so zeichnet sich die Verliebtheit des Majors durch eine allmählich wachsende Zuneigung aus. Gerade diese Langsamkeit im Wachsen und Werden der Liebesgefühle ist die unumgängliche Eigenschaft einer Liebeserklärung, die auf die Spontaneität des Erlebnisses zu verzichten trachtet. Die Bereitschaft zum Warten darauf, dass sich die versteckte Schönheit vor den eigenen Augen auftut, gilt für Brigitta als Geste einer ihrer Liebe angemessenen Liebeserklärung.

Auch das romantische Motiv der Nacht wird in dieser Novelle aufgegriffen und dabei grundlegend umgedeutet. Die Vorstellung der Nacht ist hier deutlich unromantisch geprägt, denn sie gilt nicht als Ort, an dem sich eine dem Tag entgegengesetzte Wirklichkeit zeigt. Sie wirkt auch nicht berauschend und verwirrend, weil sie ins Reich des Traumes und der Freiheit des Geistes führt. Vielmehr werden ihre Eigenschaften Milde und Schönheit gepriesen, gerade weil sie beruhigend und ernüchternd wirke. So dient die Nacht in Stifters Novelle als metaphorisches Bild einer Dunkelheit, die die Schönheit umhüllt, damit sie sich nur denjenigen offenbaren kann, die sich bemühen, sie zu suchen bzw. die bereit sind zu lernen, wie man sie erkennt. Sie stellt sozusagen eine Aufgabe, indem sie verlangt, nach einer Art des Erkennens zu streben, die sich nicht mit dem hellen Schein begnügt, sondern die weiß, wie mühsam die Suche nach Erkenntnis ist und die daher auf Klarheit und Eindeutigkeit

verzichtet. Es geht um jene Gelassenheit, die nicht auf deutlichen Worten, Beschreibungen und Erklärungen basiert. Das Schweigen, das das Paar von den ersten Augenblicken seiner Liebesbeziehung begleitet,[45] deutet auf eine Art Beziehung, die jede Selbstgefälligkeit vermeiden will. Eine gemeinsame tätige Lebensweise, die nach Harmonie mit der ganzen Umwelt strebt, ist ihre indirekte Art, ihre Liebe darzustellen und zu leben. Die Liebeserklärung des Majors findet dementsprechend eine indirekte Formulierung durch die stillschweigende Annahme dieser „schwierigen Liebe", die den unmittelbaren Genuss des faszinierenden und berauschenden Schönen verhindert.

Auf die Landschaft übertragen die Liebenden die Funktion, indirekt sich selbst darzustellen und ihre Liebe zu offenbaren. Die Landschaft trägt symbolisch die Züge ihres kahlen vergangenen Lebens und dessen, was durch tägliche liebevolle, aber nüchterne und leidenschaftslose Arbeit entstehen kann.[46] Zum einen spiegelt sich das Leben Brigittas zunächst in der „Wüste" bzw. im „Urwald" wider: Durch die tagtägliche fleißige Tätigkeit und ihren Ordnungssinn verwandelt Brigitta die Wüste in eine idyllische Landschaft. Auch der Major mit seinen vielen leidenschaftlichen, aber leichten und kurzfristigen Liebschaften hatte nie jene Liebe gefunden, die die „Wüste" seines Gefühlslebens in eine prächtige Landschaft hätte verwandeln können. Diese zwar unterschiedliche, doch das Paar einende Erfahrung

---

45 Nach einem ersten gefühlvollen Moment mit Tränen ist ihr gegenseitiger Umgang miteinander „scheu fast zaghaft" und vor allem wortkarg und distanziert.
Ebd., 453.

46 „Ich glaube, sagte er einmal, daß man es so mit dem Boden eines Landes beginnen müsse. Unsere Verfassung, unsere Geschichte ist sehr alt, aber noch vieles ist zu thun; wir sind in ihr, gleichsam wie eine Blume in einem Gedenkbuche aufgehoben worden. Dieses weite Land ist ein größeres Kleinod, als man denken mag, aber es muß noch immer mehr gefaßt werden. Die ganze Welt kömmt in ein Ringen sich nutzbar zu machen, und wir müssen mit. Welcher Blüthe und Schönheit ist vorerst noch der Körper dieses Landes fähig, und beide müssen hervorgezogen werden. Ihr müßt es ja gesehen haben, da ihr zu mir kamt. Diese Haiden sind der feinste schwarze Ackergrund, in diesen Anhöhen voll glitzernden Gesteins bis zu jenen blauen Bergen hin, die ihr im Norden sehet, schläft der feurige Fluß des Weines, und dämmert von Erde umflort der Glanzblick des Metalles".
Ebd., S. 436.

mit der Wüste des Lebens stellt ihnen eine gemeinsame Lebensaufgabe: Ordnung, System und sinnvolle Zweckmäßigkeit in ihrer Umgebung in Existenz zu bringen. Betrachten wir diese Aufgabe aus einer ästhetischen Perspektive, dann erkennen wir darin die Entfaltung klassizistischer und rationaler Formprinzipien, die auf eine apollinische Neigung hindeuten.

Die Macht des Abwesenden

Der erste Wendepunkt der Novelle ist die von Brigitta verlangte Trennung, weil sich der Major mehrmals mit der schönen Gabriele traf, allerdings ohne dass ihre gegenseitige Zuneigung zu einem körperlichen Kontakt führte, obwohl sie nahe davor waren: Er „preßte sie an sein Herz, und ehe er sehen konnte, ob sie zürne oder frohlocke, sprang er auf sein Pferd und jagte davon".[47] Übrigens kann sich die Trennung auch als unerhörte Begebenheit erweisen, denn darin zeigt sich die Haltung Brigittas in ihrer bedingungslosen Strenge kaum fassbar. Betrachten wir aber die Liebesbeziehung, die von Brigitta verlangt und vom Major dankbar angenommen wurde, dann erkennen wir, dass Brigitta in der Tat gute Gründe hat, sich verraten zu fühlen. Der Major wird nämlich durch Gabriele von einer Art Liebe angezogen, die zu seiner „kahlen" Vergangenheit gehört und die er im Bunde mit Brigitta verkannt hatte: eine auf bloßer Leidenschaft basierende Zuneigung, die auf den unmittelbaren sinnlichen Genuss von Grazie und Schönheit gründet und sich lediglich interesselosen, spielerischen Tätigkeiten widmet:

> Nach mehreren Tagen trafen die Beiden schier auf derselben Stelle wieder zusammen, und dann öfter und öfter. Sie fragten nicht, wer und woher sie seien, sondern das Mädchen, gleichsam ein Abgrund von Unbefangenheit, scherzte, lachte, neckte ihn, und trieb ihn meistens zu kühnen übermüthigen Wettreiten an, wo sie, wie ein himmlisches tolles, glühendes Räthsel neben ihm her flog. Er scherzte mit, und ließ sie meistens siegen[48].

Der Major verletzt nach Brigittas Ansicht ihren gemeinsamen Liebespakt bzw. die durch ihre Lebensweise zum Ausdruck gebrachte Liebeserklärung, indem er sich von einer Schönheit fas-

---

[47] Ebd., S. 459.
[48] Ebd., S. 458.

zinieren lässt, die nicht gesucht, geplant und durch Fleiß und Arbeit realisiert wird. Er erliegt der Versuchung einer instinktiven Macht, die ihn zu rationaler Selbstkontrolle unfähig macht. Brigitta sieht darin einen grundlegenden Bruch seines indirekten Liebesbekenntnisses, denn er zeigt sich für eine Leidenschaft empfänglich, die nicht mit ihrem Willen harmoniert, eine sachliche und vernunftgerechte Verschönerung der Welt zu erreichen und dadurch die Bedingungen ihres Liebesglücks zu schaffen. Sie verliert also das Vertrauen, dass Murai der Partner ist, der mit ihr an jener Welt arbeiten kann, die sie braucht, um die Wüste ihres Lebens in eine schöne Landschaft umzugestalten.

Der emotionale Abstand von der Geliebten – also die Art der Liebeserfahrung im von Nietzsche gelobten *Nachsommer* so wie in *Brigitta* – gilt nicht einfach als Neigung zu einem über das Sinnliche hinausgehenden Idealismus. Er ist vielmehr ein Mittel, um die idealistische Gefahr zu bannen, vom Liebesbekenntnis und im Liebesbund eine endgültige und restlose Überwindung der menschlichen Einsamkeit bzw. des Menschlichen überhaupt zu erwarten. Die von Brigitta verlangte Rationalität in der Liebe hat in diesem Sinne die Funktion, vor der Gefahr des Sensualismus zu schützen, denn die bloß sinnliche Erfahrung bzw. die körperliche Vereinigung birgt die Gefahr, sich mit der Geliebten eins zu wähnen, sie sich vollkommen vertraut machen zu können, ihre Andersartigkeit restlos aufzuheben und sie im Endeffekt als Teil von sich selbst zu betrachten.

Eine leidenschaftliche Liebe, die sich dieser idealisierenden Gefahr hingibt, bedeutet also für Brigitta die Grenze, die sie nicht überwinden kann, wenn sie lieben will. Ihre einsame Kindheit, ihre lieblose Jugend haben ihren Körper und ihre Seele so geformt, dass sie dauerhaft auf jenen Rausch verzichten muss, in dem sie sich hemmungslos einem idealistischen Liebesglück öffnen kann. In den Grenzen der ihr gebotenen Möglichkeiten findet sie einen Ersatz für das, was ihr Körper und Seele verwehren: die Idee einer harmonischen und restlos glücklichen Welt, die sie zwar nicht in sich selbst, aber in der von ihr gestalteten Umgebung realisieren kann. Was sie als Subjekt nicht erfahren darf, gestaltet sie in der realen Welt, damit sie ihrem Ideal zumindest in ihrer Umgebung begegnen kann. Das Ideal gehört der Welt der Dinge an, ebenso die Landschaft um sie herum.

Die Idee einer harmonischen und glückbringenden Landschaft gründet also gerade in einer entgegengesetzten Erfahrung, denn sie entsteht aus der Disharmonie und dem Unglück ihres vergangenen Lebens. Daher hat Brigitta mit zwei widerstreitenden Vorstellungen und Empfindungen zu tun: Obwohl sie einen Ersatz für das Verlorene im gelebten Leben findet, kann sie nicht vergessen, was verlorengegangen ist. Denn sie findet zwar in der harmonischen, ja apollinischen Landschaft ihrer Felder das, was sie in sich nicht haben kann. Das Fehlende ist eben als Ersatz anwesend, als Abbild einer Harmonie, das seine Entstehung gerade der Tatsache verdankt, dass das Abgebildete fehlt. Die üppige Landschaft um sie herum bestätigt letztlich die Dominanz der Wüste in Brigittas Leben. Sie kann nicht endgültig überwunden, sondern höchstens vergessen werden. In diesem Sinne können wir feststellen: Je größer die innere Wüste in ihr wird, desto stärker kompensiert sie diesen Mangel mit der Pflege der Landschaft. Je ärmer ihr sinnliches Leben wird, desto reicher wird ihre Umgebung – und diese führt ihr wiederum ihre innere Wüste vor Augen. Brigittas Kampf, etwas gegen die Wüste ihres Lebens zu unternehmen, mündet letztendlich in der Erfahrung, wie gewaltig ihre eigene Macht sein kann, denn ihre Stärke wächst parallel mit ihrem Gegenmittel. Je mehr Brigitta die äußere gegenständliche Welt apollinisch gestaltet, desto stärker spürt sie, wie groß die Wüste ihrer eigenen subjektiven Welt geblieben ist.

Die Grenzen des Willens zum Glück

Die landwirtschaftliche Tätigkeit, die im apollinischen Sinn eine harmonische Lebensform und ein sinnvolles Gedeihen des kahlen Bodens zur Folge hat, dient nur sehr bedingt als Ersatz für ein Leben ohne die vitale Kraft der Leidenschaft, der Sinne und der Erotik. Und dies erinnert Brigitta auch daran, was sie in ihrem Leben eigentlich vermisst. Je üppiger und befriedigender ihr die von ihr bebaute Landschaft erscheint, desto stärker wächst in ihr das Gefühl dessen, was in ihrem Inneren fehlt. Denn die Wüste ihres Lebens wird ihr erst dann bewusst, als etwas geschieht, das ihre bisherigen Erfolge zunichte zu machen droht.

Der Glaube an die eigene Fähigkeit, Schönheit und Harmonie zu schaffen, sollte mit dem Vergessen dessen einhergehen, was man verloren hat. Doch ein solches Vergessen ist dem

Menschen nicht vergönnt. Gerade Brigittas Heilswelt symbolisiert die Abwesenheit von Ordnung, Sinn, Beständigkeit, Schönheit und Gemeinsamkeit in ihrem vergangenen Leben. Das, was Brigitta geschaffen hat, erinnert sie unvermeidlich auch daran, was in ihrem Leben stets gefehlt hat. Das von ihr Geschaffene enthält stets auch die Erinnerung an den Mangel und die Unvollkommenheit, aus dem es entstanden ist. Der Kampf gegen die Macht der Erinnerung ist also aussichtslos, denn ihre Stärke wächst mit den Mitteln zusammen, die sie bekämpfen. Die Erinnerung an das Verlorene ist immer die Macht, die die Menschen in ihren Bann zieht.

Ihre eigene Ohnmacht wird Brigitta erst durch ein tragisches Ereignis bewusst: Ihr Sohn Gustav schwebt in Lebensgefahr, nachdem er von einer Meute hungriger Wölfe angegriffen wurde. Durch dieses unvorhergesehene Ereignis, das ihr gegenwärtiges Lebensglück zunichte zu machen droht, begreift sie, dass sich die Welt nur bedingt nach dem menschlichen Willen gestalten lässt. Die Menschen müssen eher die eigene Ohnmacht als die eigene Macht erfahren, wenn sie darauf bestehen, ihr eigenes Leben vollkommen unter ihre Kontrolle zu bringen.

In diesem Ereignis können wir den zweiten Wendepunkt der Novelle erkennen: Brigitta nimmt aufgrund dieser Erfahrung ihre Entscheidung zurück, sich von Murai zu trennen. Ihre Lebenseinstellung, sich durch tatkräftiges Tun einen Lebensinhalt und damit persönliches Glück zu schaffen, das ihr das Leben verwehrt hatte, erweist sich plötzlich als nichtig: Ein Zufall kann alles zerstören, was sie geschaffen hatte. Zwar betrifft die Zerstörung nicht unbedingt das, was sie geschaffen hat, doch es nimmt ihr die Möglichkeit, das Geschaffene als Rettung und Wiedergutmachung zu betrachten. Was sie durch ihren Willen zur Harmonie und zum Glück erreicht hat, wird für sie bedeutungslos, wenn sie ihr Kind verliert. Die vollkommenste äußere Wirklichkeit bedeutet ihr nichts, wenn sie in ihrem Innern Schmerzen erleiden muss. Sie muss erkennen, dass ihr Glück von ihren Empfindungen abhängt. Nicht allein das materielle Produkt ihrer Arbeit ist von Bedeutung, sondern vor allem das, was in ihrem Inneren geschieht. Der zweite Wendepunkt bedeutet daher nicht nur eine Negierung des ersten, der Trennung von Murai. Es handelt sich um eine Rückkehr zu einem Anfang, der wesentlich radikaler ist. Brigitta kehrt in einen ähnlich existenziellen Zustand zurück, unter dem sie in ihrer Kindheit und

Jugend gelitten hatte: in einer ihr unverständlichen und leeren Welt leben zu müssen. Das von ihr harmonisch und sinnvoll bebaute Stück Erde kann plötzlich wieder zur Wüste werden, wenn sie innerlich nicht mehr in der Lage ist, sich dem Reichtum des Lebens zu öffnen und diesen als solchen zu empfinden.

Brigitta kehrt zwar zu einem früheren Stadium ihrer Existenz zurück, aber ihre Erfahrung mit der Macht dessen, was in ihrem Inneren lebt, hat sie dauerhaft verändert. Durch die Abkehr von ihrem Ideal, allein durch Tatkraft und Strenge die Wüste in ihrem Inneren auf Dauer zu bewältigen, gelangt sie zu einer gemäßigteren Haltung. Sie erfährt, wie ihre Suche nach Harmonie und Sinn eine Absolutheit verlangt, die dem heiteren vernünftigen Gleichgewicht zuwiderläuft, nach dem sie strebt. Ihr Wille zur Ordnung und zum Gleichgewicht scheint eher das Gegenteil dessen in sich zu tragen, was er bekämpft: sich ahnungslos und unvorbereitet auch den tragischen Geschehnissen des Lebens zu stellen. Der zweite Wendepunkt basiert also auf der Einschätzung, dass die unbedingte Suche nach Harmonie, Sinn und Glück in einer unbewusst vorrationalen Einstellung gründet. Brigittas Neigung, sich ihr Glück selbst zu schaffen und Herrin ihrer eigenen vollkommenen Welt zu werden, entpuppt sich also als allzu menschlich, denn diese setzt eine Illusion voraus, die allein auf der Furcht vor der Rückkehr der Wüste basiert. Durch den zweiten Wendepunkt ändert sich Grundsätzliches in Brigittas Bewusstsein, denn sie versteht sich nun nicht mehr allein daraus, wie ihr bisheriges Leben verlaufen ist. Sie lässt sich ihre Lebensweise nicht mehr davon diktieren, was ihr das Leben verwehrt hatte. Indem sie von sich und ihrer Vergangenheit loskommt, gewinnt sie ein neues Verhältnis zu sich selbst und zu Murai. Somit öffnet sie sich einer zwar unvollkommenen, aber doch menschenmöglichen Liebe, d.h. einer Liebe, die keine heldenhafte Hingabe verlangt, wie sich Brigitta vorstellte, als sie meinte, sie zu lieben sei sehr schwer.

Immensee von Theodor Storm

Statt einer Liebeserklärung

Eine Liebeserklärung aus einer anderen Welt

Elisabeth und Reinhard kennen sich seit ihrer Kindheit. Sie verbringen als Kinder die meiste Zeit beim gemeinsamen Spiel. Je größer sie werden, desto stärker fühlen sie sich durch ihre Gespräche und ausschweifenden Erzählungen miteinander verbunden. Reinhard erzählt gerne Märchen und Geschichten und genauso gerne spricht er von ihrer gemeinsamen Zukunft als Mann und Frau.

Ihre Kinderspiele nehmen vorweg, wie ihre Zukunft verlaufen könnte. Ihr gegenseitiges Versprechen eines gemeinsamen Lebens artikuliert sich sowohl in der Sprache als auch in ihrem Spiel, d. h. als Inszenierung dessen, was noch nicht ist. So bauen sie als eines ihrer ersten Spiele ein kleines Haus und tun so, als ob sie ein erwachsenes Ehepaar wären:

> Reinhard hatte hier mit Elisabeths Hilfe ein Haus aus Rasenstücken aufgeführt; darin wollten sie die Sommerabende wohnen; aber es fehlte noch die Bank. Nun ging er gleich an die Arbeit; Nägel, Hammer und die nötigen Bretter lagen schon bereit. Währenddessen ging Elisabeth an dem Wall entlang und sammelte den ringförmigen Samen der wilden Malve in ihre Schürze; davon wollte sie sich Ketten und Halsbänder machen; und als Reinhard endlich trotz manches krumm geschlagenen Nagels seine Bank dennoch zustande gebracht hatte und nun wieder in die Sonne hinaustrat, ging sie schon weit davon am anderen Ende der Wiese.[49]

Bei diesem Spiel scheinen die beiden Kinder in der Lage zu sein, Vorstellung und Handlung zu harmonisieren, d. h. das Gedachte in die Tat umzusetzen. Vor allem zeigen sie die Fähigkeit, sich

---

[49] Theodor Storm, *Immensee und frühere Erzählungen*, hg. von Michael Holzinger, Berliner Ausgabe 2013, CreateSpace Independent Publishing Platform, North Charleston, USA 2013, S. 6.

um das simulierte Leben zu sorgen, indem sie trotz einiger Hindernisse das im Spiel verkörperte Ideal durch praktische Tätigkeit erreichen. Dies bleibt für Reinhard allerdings eine Ausnahme: Diese Art Sorge, die er als Kind beim Spiel beweist, wird er in Zukunft nicht mehr zeigen. Die Tatsache, dass Reinhard darauf wartet, bis er für sein Studium in eine andere Stadt zieht, um Elisabeth dann die längst erwartete richtige Liebeserklärung zu machen, und dass er es nicht schafft, diese Absicht dann in die Tat umzusetzen,[50] ist für den aufmerksamen Leser kaum überraschend. Denn Reinhard erweist sich als ein bloßer Held der Rede, der Erzählung und der Inszenierung und durchaus nicht als Mann der Tat.

Statt eine Liebeserklärung, d.h. eine Sprachhandlung mit Wirkung auf die Lebenspraxis zu vollziehen, baut er durch seine Worte eine Spannung auf, die weitere Erwartungen schafft: Beim Abschied von Elisabeth behauptet er, er habe ein Geheimnis, das er ihr erst enthüllen werde, wenn er zurück sei. Er spielt damit das Spiel weiter, das ihre Beziehung bisher charakterisiert: Statt eines gelebten Lebens führen die beiden ein erzähltes Leben. Es ist daher kaum verblüffend, dass Reinhard mit den typischen Erwartungen einer poetischen Erzählpragmatik rechnet.

Da Elisabeths Erwartung auf eine im realen Leben verbindliche Sprachhandlung enttäuscht wird, zeigt sich ein grundsätzlicher Unterschied zwischen ihnen, der ihre Trennung bzw. die Unmöglichkeit eines gemeinsamen Lebens im Voraus andeutet und als Antizipation dessen gelten darf, wie ihre Liebesgeschichte verlaufen wird.

Reinhard und Elisabeth leben in Welten, die nicht miteinander in Einklang zu bringen sind: der eine lebt in einer eingebildeten, erzählten bzw. erdichteten Welt; die andere dagegen zieht den festen Boden einer materiell gesicherten Existenz vor. Daher ist ihre Kommunikation zunehmend von Missverständ-

---

[50] Wie er die Tat in eine unbestimmte Zukunft verschiebt, zeigt sich im von ihm immer wieder durchgeführten „Sprechakt“ des Versprechens. Hier ein Beispiel dafür: „Mit Erlaubnis ihrer Mutter begleitete ihn Elisabeth zum Postwagen. Eigentlich wollte er ihr unterwegs eine Liebeserklärung machen, aber er fand nicht die rechten Worte und sagte zum Abschied nur: ‚Ich habe ein Geheimnis, ein schönes! Wenn ich nach zwei Jahren wieder da bin, dann sollst du es erfahren.‘“
Ebd., S. 16–17.

nissen bzw. Enttäuschungen geprägt. So ist Elisabeth etwa von der Geschichte enttäuscht, die ihr Reinhard erzählt, in der ein armer Mann in die Löwengrube geworfen und daraufhin von einem Engel gerettet wurde. Sie ist irritiert, weil die Wirklichkeit dieser Geschichte nicht jener ihres Lebens entspricht. Ihre Entfremdung gründet darin, dass sie es als Verrat empfindet, eine Geschichte erzählt zu bekommen, in der Wesen wie Engel vorkommen, Wesen also, die man nicht genau beschreiben kann, weil sie lediglich in der Welt der Phantasie existieren:

> „Es ist nur so eine Geschichte", antwortete Reinhard, „es gibt ja gar keine Engel."
> „O pfui, Reinhard!" sagte sie und sah ihm starr ins Gesicht. Als er sie aber finster anblickte, fragte sie ihn zweifelnd: „Warum sagen sie es denn immer? Mutter und Tante und auch in der Schule?"[51]

Reinhard hingegen macht keinen Unterschied zwischen dem, was er persönlich erlebt, und dem, was er erzählt. Oder besser: Die Erzählung hat für ihn die Beschaffenheit und Konsistenz einer realen Lebenserfahrung. Elisabeth entbehrt dagegen an Reinhards Erzählungen des für sie Wesentlichen: des Konkreten und Verbindlichen. Insofern muss es, wenn die beiden über die Zukunft sprechen, zu Missverständnissen kommen: Elisabeth bringt ihre aktuelle und konkrete Perspektive ins Spiel („aber Mutter muß dann auch mit und deine Mutter auch") und nimmt reale Hindernisse wahr („Aber meine Mutter wird weinen"); Reinhard verlässt anders als sie das kindliche Bewusstsein und kann sich vorstellen, wie es ist, wenn man erwachsen ist. So entspricht seine Perspektive der Wirklichkeit, die er sich in seiner Phantasie vorstellen kann: „Du sollst schon dürfen; du wirst dann wirklich meine Frau, und dann haben die andern dir nichts zu befehlen".[52]

Erfundene und erfahrene Wirklichkeit

Die in der Novelle zentrale Episode der Erdbeersuche macht deutlich, wie einseitig bei Reinhard das Verhältnis zwischen erfundener und erfahrener Wirklichkeit ist, das sich durch seine Erzählungen konstituiert.

---

[51] Ebd., S. 6.
[52] Ebd.

Das Scheitern der beiden Kinder bei der Aufgabe, Erdbeeren für das Mittagessen zu finden, wird von einem zunächst scheinbar unbedeutenden Ereignis in der Schule eingeleitet: Weil der Lehrer Elisabeth gescholten hatte, zeigt Reinhard sein Missfallen, indem er „seine Tafel zornig auf den Tisch" stößt. Da der Lehrer aber seine Revolte nicht bemerkt, ersetzt Reinhard deren ausgebliebene Wirkung dadurch, dass er ein Gedicht schreibt. Er kompensiert die erfolglose Tat durch eine dichterische Leistung. Diese hat die Funktion, das zum Gelingen zu bringen, was im Leben scheitert. Die Dichtung ist in diesem Fall für Reinhard die rettende Wirklichkeit: Seine Niederlage im realen Leben verwandelt sich in die Darstellung eines fiktiven bzw. imaginären Triumphs, in der er die Heldenrolle spielt.[53]

Daher ist die Szene mit der Erdbeersuche ein Paradebeispiel dafür, welche kompensierende Funktion die sprachliche Imagination für Reinhard hat, ähnlich wie sie sich in der früheren Episode in der Schule zeigt: Was im Leben unausgeführt bleibt, wird durch eine Sprach- bzw. Phantasieleistung zum Vollzug gebracht. Die Aufgabe, sich darüber Gedanken zu machen, wo Erdbeeren zu finden seien, wird durch das Versprechen ersetzt, das in einer ausschließlich lokutiven Dimension bliebt, ohne sich pragmatisch zu realisieren, indem es zu einer realen Handlung bzw. zur tatsächlichen Übernahme von Verantwortung gegenüber Elisabeth führt.[54] Als die beiden keine

---

[53] „Aber Reinhard verlor alle Aufmerksamkeit an den geographischen Vorträgen; statt dessen verfaßte er ein langes Gedicht; darin verglich er sich selbst mit einem jungen Adler, den Schulmeister mit einer grauen Krähe, Elisabeth war die weiße Taube; der Adler gelobte, an der grauen Krähe Rache zu nehmen, sobald ihm die Flügel gewachsen sein würden. Dem jungen Dichter standen die Tränen in den Augen; er kam sich sehr erhaben vor." Ebd., S. 7–8.
Nietzsche hat diese Neigung zur Kompensation des Phantastischen beschrieben und deren Gefahr erkannt: „ich will der phantastischen Selbstüberhebung Einhalt tun, sie soll sich nicht als Heilmittel gebärden, sie ist ein Labsal für Augenblicke, von geringerem Lebenswerthe: sehr gefährlich, wenn sie mehr sein will". Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin, 2005, Bd. 9, S. 156–157.

[54] „‚Komm, Elisabeth', sagte Reinhard, ‚ich weiß einen Erdbeerenschlag; du sollst kein trockenes Brot essen.'" Theodor Storm, *Immensee und frühere Erzählungen*, ebd. S. 9, hrsg. von Michael Holzinger, Berliner Ausgabe 2013, CreateSpace Independent Publishing Platform, North Charleston, USA 2013, S. 9.

Erdbeeren finden und Elisabeth eine Erklärung verlangt, flüchtet Reinhard wieder in seine Phantasiewelt:

„Hier haben sie gestanden", sagte er, „aber die Kröten sind uns zuvorgekommen, oder die Marder, oder vielleicht die Elfen."[55]

In dieser Kindheitsepisode sind schon die Gründe deutlich erkennbar, warum Reinhard und Elisabeth als Liebespaar nicht zusammenfinden werden: Reinhard zieht einen träumerischen Stillstand vor, statt eine reale Handlung zu vollziehen. Er verzichtet somit auf die Erfahrungen eines Lebens, in dem Handlungen konkrete Folgen haben und die Übernahme von Verantwortung voraussetzen. Anstatt sich zu bemühen, seine Aufgabe zu erfüllen, fordert er Elisabeth auf, sich „in den Schatten zwischen die Kräuter" zu setzen und sich auszuruhen. Ihre Isolierung und Abkapselung von den anderen wird dadurch markiert, dass sie nur den Widerhall ihrer eigenen Stimmen hören können. Während Elisabeth davon irritiert ist und sich ängstigt, fühlt sich Reinhard ganz wohl dabei, nur seine eigene Stimme zu hören.[56] So klingen die Worte des alten Proviantmeisters beinahe prophetisch, was die einsame, phantasievolle, aber auch ereignisarme Zukunft Reinhards betrifft: „Wer ungeschickt ist, muß sein Brot trocken essen; so geht es überall im Leben. Habt ihr meine Rede begriffen?" Die Erziehung zur Vita activa, zum tätigen Leben, schlägt bei Reinhard also fehl. Sein Interesse richtet sich ausschließlich darauf, für seine Erfahrungen eine sprachliche Form zu finden, wobei seine Vorstellung gewissermaßen das Geschehen harmonisiert. Alles, was ihm geschieht, mündet in eine selbständige Erfahrung mit der Sprache. Findet er z.B. keine Erdbeeren, kann er trotzdem auf die Erfahrung eines Gangs durch den Wald zurückgreifen: Er lässt sich vom Wald inspirieren, um ein Gedicht in seinen alten Pergamentband zu schreiben, sobald er nach Hause gekommen ist. Die Sprache gibt dem Geschehen jenen Vollzug und jenen Sinn, die er in der Lebenspraxis nicht finden kann.

Das Dichten ist für Reinhard weder eine mimetische Geste noch eine utopische Vorform dessen, was geschehen soll, sondern eine für sich selbst geltende Geste der Gestaltung, die zur

---

55 Ebd., S. 10.

56 „‚Nein, es war nichts, es war nur der Widerhall.' Elisabeth faßte Reinhards Hand. ‚Mir graut!' sagte sie." Ebd.

erfahrbaren Wirklichkeit in einem indirekten Verhältnis steht: Die dadurch entstandene sprachliche Wirklichkeit zeichnet sich prinzipiell durch eine harmonisierende und kompensierende Funktion für ein Leben aus, das nicht real gelebt wird.

Die Sprache: mehr Barriere als Brücke

Reinhard inszeniert deshalb eine ideelle, bloß sprachliche Wirklichkeit, weil er darin die Macht hat, sich selbst jene Aufgaben zu stellen, die er meistern kann. Damit erfährt er ein Gelingen bzw. eine Vollkommenheit, die im realen Leben nicht erfahrbar sind.[57] Das hat schwerwiegende Folgen für seine Beziehung zu Elisabeth. Zwar sind das Erzählen und die Gedichte jene Wirklichkeit, in der sie sich gegenseitig erkennen. Was Reinhards Erzählungen aber zur Barriere zwischen den beiden macht ist ihre Einseitigkeit und ihr absoluter Anspruch. Reinhard übt somit die Macht aus, die Welt zu gestalten, in der sie leben bzw. als Paar existieren können. Daher ist genau das, was sie als Paar verbinden soll, auch das, was sie radikal trennt: In der selbstgeschaffenen Welt Reinhards hat Elisabeth keine individuelle Entscheidungsfreiheit, d.h. sie kann sie bloß annehmen oder verwerfen. Die Möglichkeit einer Vermittlung oder einer Begegnung gibt es nicht. Daher ist die Sprache zwischen Reinhard und Elisabeth mehr Barriere als Brücke. Die Liebesgeschichte, die daraus entstehen könnte, wäre eine Liebesgeschichte ohne reale Ereignisse, denn die Liebe, wie Reinhard sie versteht, zeigt sich nur als subjektive Vorstellung und als ein vom wirklichen Leben weit entfernt stattfindendes Spiel: Sie entsteht aus einer imaginären Aufarbeitung dessen, was geschehen sollte, aber nicht passieren wird. Reinhards Freude am Erzählen und Dichten, die Freude daran, ein anderes als das eigene Leben darzustellen macht deutlich, worin seine narrative und poetische Darstellung mündet: in eine ermächtigende Handlung, die beide zu fiktiven Figuren macht. Im Fiktiven werden die beiden Protagonisten irreal. Der nicht formulierten, also impliziten Liebes-

---

[57] „Durch nichts als durch Worte etwas dasein zu lassen, erfüllt offenbar das Ideal des Herstellens. Denn das Wort ist von unbeschränkter Macht und idealer Perfektion. Das ist Dichtung, daß sie so ‚gemacht' wird, daß sie keinen anderen Sinn hat, als dasein zu lassen ...".
Hans-Georg Gadamer, *Von der Wahrheit des Wortes*, in: H-G. Gadamer, „Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I", Mohr Siebeck 1999, S. 82.

erklärung Reinhards ist der Anspruch inhärent, Elisabeth bloß als Figur zu lieben, deren Urheber er ist. Sie soll ganz in der von ihm geschaffenen fiktionalen Wirklichkeit aufgehen: Elisabeth soll den Zustand der Liebesekstase als für sie absolut erkennen, ihr völlig entsprechen und nicht daraus hervortreten.[58]

Dass Elisabeth nicht willens ist, bloß eine Figur Reinhards poetischer Einbildung zu sein, deutet sich dadurch an, dass sie kein Verständnis für seine ihr gewidmeten Gedichte zeigt. Diese haben eine kompensatorische Funktion: Statt sein Versprechen zu halten und ihr regelmäßig aus der Studienstadt ein Märchen zu schicken, schreibt er Elisabeth selbstgefällige Gedichte. „Als sie vom Schulmeister gescholten war", „Als sie sich im Walde verirrt hatten", „Mit dem Ostermärchen", „Als sie mir zum ersten Mal geschrieben hatte" sind diese betitelt. Elisabeths Reaktion darauf ist für Reinhard sehr enttäuschend.[59] Ihr Erröten und ihre Kälte ihm gegenüber sind deutlicher Ausdruck ihrer Ablehnung: Sie lehnt diese Art der Liebeserklärung ab, die ausschließlich in einem Sprachraum zum Ausdruck kommt, der keinen Bezug zu ihrem realen Leben hat. Seine ihr gewidmeten Gedichte stellen eine Konservierung und Huldigung einer vergangenen Zeit dar, die zudem ihren Erwartungen nicht entsprochen hatte. Reinhard kann ihr lediglich die idealisierte Gestaltung vergangener Ereignisse bzw. die poetische Verklärung einer enttäuschenden Vergangenheit bieten. Die längst fällige, im realen Leben verankerte Liebeserklärung, die für die Gegenwart gilt und die Übernahme von Verantwortung für die Zukunft voraussetzt, wird erneut nicht ausgesprochen. Statt ihre Liebesgeschichte mit einem grundlegenden Ereignis zu untermauern, pflegt Reinhard einer Art Vergangenheitskult, der ihre Liebes-

---

58 Iser beschreibt den Zustand der Ekstase als „das gleichzeitige Festhalten und Heraustreten aus dem, was man ist". Das Heraustreten wäre aber für Elisabeth nur möglich, wenn Reinhards implizite Liebeserklärung nicht ausschließlich für den träumenden Zustand gelten würde. Sobald sie aus diesem Traum heraustritt, ist Reinhard auch verschwunden. Erich ist aber da und er ist an ihrem „wachen Zustand" als Frau interessiert.
Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven Literarischer Anthropologie*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1991, S. 360.

59 „... auf ihrem klaren Antlitz ein zartes Rot hervorbrach und es allmählich ganz überzog. Er wollte ihre Augen sehen; aber Elisabeth sah nicht auf und legte das Buch am Ende schweigend vor ihm hin". Theodor Storm, ebd., S. 17.

beziehung in einer musealen Form wiedergibt und dadurch ihren Stillstand endgültig zementiert.

Unter diesen Bedingungen ist es daher nicht überraschend, wenn die Kommunikation zwischen den Liebenden gestört ist. Indem Reinhard Elisabeth mit Bezug auf eines seiner Gedichte als „Waldeskönigin“[60] bezeichnet, beschwört er eine poetische Wirklichkeit, in der er alleine lebt. Seine Liebeserklärung gilt nur in seiner subjektiv verklärten Welt, die keinen Raum für eine in der Lebenspraxis heimische Liebe lässt. Daher reagiert sie mit Unverständnis darauf, was auf Reinhards erträumte Welt Bezug nimmt.

Verstehen als Lebenspraxis

Genauer betrachtet entsteht die Art, wie er Elisabeth seine Liebeserklärung vorträgt, aus jener Art mimetischer Poetik, die den bürgerlichen Realismus charakterisiert. „Das Mimische“, wie Gadamer formuliert hat, „ist und bleibt ein Urverhältnis, in dem nicht so sehr Nachahmung als vielmehr Verwandlung geschieht. Mimesis ist dann nicht so sehr, daß etwas auf ein anderes verweist, das sein Urbild ist, sondern daß etwas in sich selbst als Sinnhaftes da ist“.[61]

Gadamer zufolge konzentriert sich der Dichter des Realismus auf die dargestellte Wirklichkeit, nicht weil diese etwas Existierendes nachahmt, sondern weil sie in ihrer symbolischen Eigenschaft ein Mittel des Ausdrucks und der Sinngebung ist. Die Wirklichkeit *bedeutet* etwas, sie *ist* nicht etwas. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten soll sich auf die Bedeutung richten, die indirekt durch die Art der Verklärung vermittelt wird. Der Leser soll also nicht erwarten, dass der Dichter für die dargestellte Wirklichkeit verantwortlich ist, denn sie gilt nicht für das, was sie ist, sondern lediglich als deren bildhafter Ausdruck. Durch seine Liebeserklärung stiftet Reinhard zwar in der Welt der Lebenspraxis eine poetische Kommunikation, bei der die Sprache nicht als Nachahmung einer Sachlage gilt, in der beide sich erkennen können, sondern wo diese sich als eigenwillige Verwandlung, Verklärung und Sinnstiftung der Welt auszeich-

---

60 „Sie hat die goldnen Augen der Waldeskönigin“, ebd., S. 11.

61 Hans-Georg Gadamer, *Von der Wahrheit des Wortes*, in: H.-G. Gadamer, „Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I“, Mohr Siebeck 1999, S. 85.

net. Er beabsichtigt gegenüber Elisabeth bloß, seine poetische Welt zum Ausdruck zu bringen. Sie begreift zwar, dass die Art seiner Liebeserklärung sein Verständnis der Welt, ihrer Liebesbeziehung und der Kommunikation zum Ausdruck bringt, will diese aber nicht annehmen. Ihre Antwort erfolgt kommunikativ konsequent auf einer impliziten Ebene, und zwar auf jener der Lebenspraxis: Sie nimmt endlich Erichs Heiratsantrag an, den Antrag eines tüchtigen, bodenständigen und zur Vita activa neigenden Mannes, der ihr ein „wirkliches" Leben bietet.[62] Daher können wir davon ausgehen, dass beide genau das erreichen, worum es ihnen eigentlich geht: Reinhard braucht die Abwesenheit der Geliebten, damit er sie nach seinen Vorstellungen poetisch verwandeln und verklären kann; und sie wählt den Mann, mit dem sie ein wirkliches, nicht nur geträumtes Leben realisieren kann.

Indem Elisabeth mit der Annahme von Erichs Heiratsantrag eine Entscheidung trifft, die eindeutig zweckbestimmt ist und ihrem Leben eine feste Form gibt, bleibt Reinhards Liebe zu Elisabeth eine verschwommene Erfahrung, bei der er einfach der Betrachter eines Lebens ist, das er selbst erfindet.[63] Die trübe Stimmung bei ihrem letzten gemeinsamen Spaziergang[64] drückt sicherlich das so oft bei Storm erwähnte Motiv der Vergänglichkeit aus und der traurigen Resignation über ein verflossenes Leben, das sein Versprechen nicht eingelöst hat. Elisabeths Tränen deuten womöglich darauf hin, dass sie es bereut, dem Wunsch ihrer Mutter entsprochen zu haben, indem sie den bo-

---

[62] Erich ist im Gegensatz zu Reinhard fähig, Elisabeth wahrzunehmen und sinnlich zu erfassen. Das erfährt Reinhard, der allerdings Elisabeths „implizite Warnung" nicht wahrnimmt: „Der Erich zeichnet mich in schwarzer Kreide; ich habe ihm schon dreimal sitzen müssen, jedes Mal eine ganze Stunde. Es war mir recht zuwider, daß der fremde Mensch mein Gesicht so auswendig lernte."
Theodor Storm, ebd., S. 14.

[63] „… es ist ja nicht, was es ist. Es ist etwas, kein bloßes Zweckbestimmtes, das man in Gebrauch nimmt, oder gar materielles Ding, aus dem man etwas anderes machen kann, sondern etwas, das sich im Betrachtenden erst zu dem erbaut, als das es erscheint und sich ausspielt".
Hans-Georg Gadamer, ebd., S. 89.

[64] „So standen sie lange. Als sie die Augen gegen ihn aufschlug, sah er, daß sie voll Tränen waren. ‚Elisabeth', sagte er, ‚hinter jenen blauen Bergen liegt unsere Jugend. Wo ist sie geblieben?'"
Theodor Storm, ebd., S. 26.

denständigen Erich heiratete. Wir können in der Tat davon ausgehen, dass ihre Liebe zu Erich nicht von jenem Elan und jener Gefühlserregung geprägt ist wie jene zu Reinhard. Allerdings spielt bei ihrer melancholischen Stimmung mit Sicherheit auch das Bewusstsein der Unmöglichkeit eine entscheidende Rolle. Obwohl Erich ihr das gewünschte und versprochene Leben bietet, trauert sie um das, was sie verloren hat: „Interesselosigkeit, Zweckfreiheit und Begriffslosigkeit des Wohlgefallens am Schönen".[65] Weil sich ihr Wunsch nach einer materiell gesicherten Existenz erfüllt, musste sie auf ein *ästhetisches Leben* verzichten. Denn dieses wird erst möglich, wenn man auf Planung und Befriedigung von materiellen Interessen verzichtet, also auf erfüllbare Wünsche.

Da Reinhard mit seiner ‚rein poetischen' Liebeserklärung alles aufgegeben hat, was Elisabeth vom Leben bekam, durfte er „in einem freien Spiele" leben und die Freude am bloßen „Stoff- und Formtrieb" genießen. Somit konnte er seine eigenen Möglichkeiten frei entfalten.[66] Die trübe Stimmung, in die er beim endgültigen Abschied von Elisabeth verfällt, entsteht ebenso wie bei ihr womöglich aus dem Bewusstsein, dass Poesie und Lebenspraxis, Fiktives und Wirkliches letztlich nicht miteinander in Einklang zu bringen sind. Die radikale Entscheidung für das Poetische hat Reinhard die Freude eines in einer realen Welt verankerten Lebens verwehrt. Er trauert um das Leben, das er nicht gelebt hat. Statt das Poetische für sein Leben produktiv zu machen, es zu bereichern und zu vervollkommnen, hat er es zur Flucht vor dem ihm genutzt. Sein Versteck war die Darstellung eines Lebens, das er bloß als fiktives Spiel gelebt hat. Seine imaginative Potenz hat das Fiktive auf eine Weise radikalisiert, so dass kein Platz mehr für ein anderes Leben blieb. Insofern gleicht er Elisabeth, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen: Indem sie ein Ziel für ihr Leben verfolgt hat, indem sie Entscheidungen getroffen hat, die auf materiellen Interessen basierten, hat sie einen wesentlichen Teil ihrer selbst verwüstet: jenen

---

65 Gadamers Formulierungen beziehen sich auf Kants Ästhetik. Ebd., S. 89.

66 Schiller hat diese Beschreibung auf die Fichtesche Trieblehre übertragen und das ästhetische Verhalten einem Spieltrieb zugewiesen, der in der Mitte zwischen dem Stofftrieb und dem Formtrieb seine eigenen Möglichkeiten frei entfaltet.
Vgl. ebd., S. 89.

des Triebes und des Instinkts. So entgegengesetzt und einander doch ähnlich, konnten sie nur getrennt voneinander anwesend und abwesend zugleich sein.

Die Marquise von O…

Liebeserklärung als Aufwertung des Wertwidrigen

Eine Liebeserklärung als ethische Angelegenheit

Auch in Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O...* wird die Liebeserklärung wie in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* nicht durch eine sprachliche Formulierung vorgetragen, sondern drückt sich implizit als Verhalten aus. Die Liebeserklärung erscheint als Geste der Schuldübernahme und der Buße: Der schuldige Graf heiratet zwar die Marquise, die er unter ungewöhnlichen Umständen geschwängert hat, er übernimmt alle Pflichten ihr und dem Kinde gegenüber, verzichtet aber auf alle Rechte als Ehemann und Vater. Er beweist der Geliebten seine Liebe gerade dadurch, dass er von ihr getrennt lebt. Die Liebeserfahrung charakterisiert sich also durch seine sühnende Zurückhaltung ihr gegenüber und die entsprechende Verinnerlichung seiner Gefühle. Obwohl einiges in dieser Liebeserklärung und der Liebeserfahrung an die Romantik denken lassen könnte, sind bei Kleists Novelle markante, ja wesentliche Unterschiede festzustellen.

In der Romantik ist die Liebeserklärung im Bereich des Poetischen angesiedelt: Sie entsteht aus einer Leistung des Dichters und hat ihre Geltung für die Geliebte, der er ausschließlich im Poetischen begegnet. So ist die Abwesenheit der Geliebten im Leben des Dichters die Voraussetzung dafür, dass sie in seiner Dichtung anwesend sein kann. Wir können im Sinne von Novalis von einer poetischen Notwendigkeit sprechen: Erst wenn die Geliebte unerreichbar ist, ist die Dichtung gefragt, damit erstere vom Dichter im Poetischen wieder lebendig gemacht werden kann. Bei Kleist ist die Liebeserklärung im realen Leben angesiedelt: Sie geschieht im Leben und gilt für das Leben. Sie wird dann aus einer epischen Perspektive ins Poetische übernommen, d.h. erst nachdem sie sich völlig entfaltet hat. Geht die Liebeserklärung der Romantik in eine poetische Erfahrung über, um sich darin zu erschöpfen, so geht sie bei Kleist in

eine Lebenserfahrung über, die dann Gegenstand einer detaillierten Erzählung wird. Das Poetische hat die Aufgabe, die Liebeserklärung als Erzählung anschaulich zu machen, damit sie als moralisches bzw. sinnvolles Beispiel des menschlichen Lebens zum Herzen und zum Verstand des Lesers sprechen kann. Sollte ferner das Poetische der Romantik den Menschen seine natürliche Veranlagung entdecken lassen und sie durch die Liebe rein zur Entfaltung bringen, so stellt bei Kleist die wilde Natur eben jenes Hindernis dar, das durch eine handelnde moralische Liebeserklärung überwunden werden muss.

Zusammenfassend lassen sich Ähnlichkeiten und Unterschiede auf einen Punkt bringen: Sowohl in der Romantik als auch in der Novelle *Die Marquise von O...* ist die Liebeserklärung eine nicht explizit formulierte Sprachhandlung, und daher können wir in beiden Fällen eine Art Sprachskepsis feststellen, die auf die Grenzen der Sprache hindeutet. In der Romantik findet die Liebeserklärung Ausdruck in der unbestimmten Sprache der Poesie; bei Kleist hingegen vollzieht sie sich in einer im Leben eingebetteten Handlung, deren erzählte Begebenheiten eine ethische Position zum Ausdruck bringen.

Das „Ethos der Fülle“

Die erste Begegnung des Grafen mit der Marquise zeichnet sich durch eine kriminelle Tat aus: Nachdem er sie vor der Gewalt russischer Soldaten verteidigt und dadurch ihr Leben gerettet hat, wird er von der Schönheit der bewusstlosen Frau so tiefgehend berauscht, dass er sich an ihr vergeht. So mutig er sich im Kampf gegen die rasende Soldatenmeute gezeigt hat, so feige ist seine Tat, eine hilflose Frau zum Objekt seiner Begierde zu machen. Ist seine Heldentat Ausdruck von großem Edelmut und daher als moralisch beispielhaft zu verstehen, so signalisiert seine Übeltat Gedankenlosigkeit und Brutalität. Er ist der Held, der hochherzig die Marquise rettet, aber auch der gewalttätige Mensch, der seinen Instinkten freien Lauf lässt, weil er nicht Herr seiner Begierde werden kann.

Der Graf scheint also zwei gegensätzliche Haltungen in sich zu vereinen. In ihm findet sich keine Versöhnung zwischen der „Neigung“, d.h. der Sinnenwelt, und einer „Ordnung der

Dinge [...], die nur der Verstand denken kann".[67] Er ist sowohl ein Held, der um die „Ordnung der Dinge" kämpft und sich dabei vom „Mechanismus der ganzen Natur" freimacht, als auch „die Persönlichkeit, d.i. die Freiheit und die Unabhängigkeit von dem Mechanismus der ganzen Natur".[68] Dieser Widerspruch bleibt bestehen, solange wir am ethischen Denken im Sinne Kants festhalten, d.h. solange wir die ethische Persönlichkeit einer Vorstellung der Vernunft unterordnen, die als Gegenspielerin der Natur aufgefasst ist.[69] Wenn es darum geht, die Autonomie des Menschen gegenüber der Natur zu behaupten, sich anders als die Natur zu verstehen, weil er „zur intelligiblen Welt" gehört, dann soll bei dem Grafen nicht der reine Instinkt die Oberhand gewinnen, wie es bei seiner verwerflichen Tat geschieht. Ziehen wir aber die andere Möglichkeit in Betracht, den Menschen als ethisches Wesen zu denken, wie es etwa Nicolai Hartmann vorschlägt, dann eröffnet sich die Möglichkeit, den Widerspruch bis zu einem gewissen Grad aufzulösen, in dem der Graf anscheinend gefangen ist. Dies kann uns obendrein helfen, die ebenso widersprüchliche Haltung der Marquise zu deuten, die sich bereiterklärt, jeden zu heiraten, der sie ohne ihr Wissen geschwängert hat, sich dann aber gerade jenem Menschen verweigert, der ihr das Leben gerettet hatte. Die Erklärung, mit der die Marquise von O... dem positiven Ausgang der Geschichte letztlich einen Sinn zu geben versucht,[70] drückt nur sehr undeutlich aus, was sie dazu bewogen hat, es zunächst abzulehnen, dem Grafen überhaupt zu begegnen, dann mit ihm einen Heiratsvertrag zu schließen, der ihm keinerlei Rechte

---

67 Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, hg. von Joachim Kopper, Stuttgart, Reclam, 1970, S. 139.

68 Ebd.

69 „Es ist nichts anderes als die Persönlichkeit, d.i. die Freiheit und die Unabhängigkeit von dem Mechanismus der ganzen Natur, doch zugleich als ein Vermögen eines Wesens betrachtet, welches eigentümlichen, nämlich von seiner eigenen Vernunft gegebenen reinen praktischen Gesetzen, die Person also, als zur Sinnenwelt gehörig, ihrer eigenen Persönlichkeit unterworfen ist, so fern sie zugleich zur intelligiblen Welt gehört". Ebd., S. 139.

70 „Er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre." Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...*, in: Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe, hg. von Roland Reuß u. Peter Staengle, Band II/2, Basel Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1989, S. 102.

über sie und das Kind zubilligt, und am Ende doch mit ihm zusammenzuleben.

Nicolai Hartmann redet einem Ethos das Wort, das im Gegensatz zur jenem der Kantschen Ethik keine absolute Gültigkeit beansprucht. Sind für Kant Freiheit und Unabhängigkeit der menschlichen Vernunft gegenüber der sinnlichen Welt fundamentale Werte, die das Gute schlechthin darstellen, will das von Nicolai Hartmann proklamierte „Ethos der Fülle" allem Raum bieten, was menschlich ist, denn „[d]as Ethos der Fülle nimmt alles auf und wertet es positiv, auch das Wertwidrige".[71] Da alles, was menschlich ist, grundsätzlich dem Menschen gehört, können wir sogar in widerwärtigen Handlungen eine Energie erkennen, die das Leben bejaht und die daher ins Positive gewendet werden kann. Die Lebenskraft, die sich im Menschen entfaltet, ist dabei nach Hartmann in sich nicht sittlich. Dem instinktiven Menschen ist die Vorstellung von Reinheit völlig fremd, und daher ist er für alles empfänglich, was menschliche Lebenskraft bewirken oder auslösen kann. Da er in der „Fülle" lebt, läuft er ständig Gefahr, vom Bösen belastet zu werden, denn sein Ethos besteht im Geltenlassen dessen, was er ist, in einer Bejahung dessen, was in ihm lebt. Er besitzt keine „reine" Tugend und daher kann er nicht verweigern, was Prinzipien überschreitet.[72] Der Reine wird nicht vom Begehren verführt, von keiner Versuchung gereizt. Aber seine Tugend erschöpft sich im Negativen: Er ist darauf gefasst, unberührt zu bleiben.[73] Im Gegensatz dazu steht ein Mensch, der die Kraft des Lebens spürt und daher etwas Großes leisten kann. Er ist aber gerade dank seiner Energie auch in der Lage, Niederträchtiges zustande zu bringen.

Der sittliche Mensch kann fest damit rechnen, keine Fehler zu machen und keine Missetat zu begehen. Er kann sich Prinzipien überlassen, die ihn vom Bösen abhalten, ohne dass er in Erfahrung bringt, was das Böse eigentlich ist. Er steht nicht vor

---

71 Nicolai Hartmann, *Ethik*, Berlin, de Gruyter, 1962 (4), S. 407.

72 „Die Reinheit aber schließt alles von sich aus, was gegen einen Wert verstößt". Ebd.

73 „Der Sinn des Guten ist ein rein positiver ... Der reine ist der, den kein Begehren verführt, keine Versuchung reizt ... Der reine ist der, den kein Begehren verführt, keine Versuchung reizt. Sein Ethos besteht in der den Unwerten überhaupt und als solchen abgewandten Intention." Ebd.

der Wahl zwischen Tugend und Untugend, denn er kennt nur Erstere. Derjenige, der sich schuldig macht, muss dagegen den Konflikt durchleben, in dem sich die lebensbejahende Kraft der Instinkte und die sie mäßigende der sittlichen Normen befinden. Er erfährt, was es bedeutet, Unrecht zu begehen, und er bezahlt dieses Wissen mit dem Verlust seiner Unschuld.

Die „Abkehr vom Bösen"

Die eben skizzierte moralisch-psychologische Konstellation scheint den Zustand des Grafen am besten zu beschreiben. Seine kriminelle Tat rührt von jener instinktiven unsittlichen Lebenskraft her, durch die er stets Gefahr läuft, seine Mitmenschen zu nötigen. Nach den Prinzipien des „Ethos der Fülle"[74] können wir seine Tat als eine Art Liebeserklärung verstehen: als den Ausdruck der ungezügelten Zuneigung sämtlicher Sinne. Anstatt sich also in Formen zu artikulieren, welche die natürliche Lebenskraft ins Positive wenden, wählte diese Liebeserklärung die direkten chaotischen und wilden Ausdrucksformen des gesetzlosen Instinktes.

Es kann uns natürlich nicht überraschen, wenn die Marquise, das Opfer der Gewalt, den Grafen abscheulich findet und ihn verstößt. Allerdings widerspricht ihre entsetzte Reaktion auf sein Angebot ihn zu heiraten ihrer pragmatischen Haltung gegenüber der Ehe, die durchaus dem entspricht, was man damals von einer Heirat erwartete: einen wirtschaftlichen und sozialen Gewinn. Nicht einmal die gegenseitige Zuneigung spielte damals im Ehevertrag eine wesentliche Rolle.[75] In der Tat hatte

---

[74] „Das Ethos der Fülle ‚nimmt alles' auf und wertet es positiv, auch das Wertwidrige. Die Reinheit aber schließt alles von sich aus, was gegen einen Wert verstößt."
Ebd., S. 407.

[75] „Sie [die eheliche Liebe] bildet nicht denknotwendig die Fortsetzung einer schon für die Eheschließung kausalen Zuneigung, sondern bildet ein Verhaltensgebot aufgrund der Eheschließung ... Die eheliche Liebe – in ihrer groben Deutung nichts Anderes als die Summe häuslicher Verhaltenspflichten – enthält weder das Element der völligen psychologischen Verschmelzung der Ehegatten noch das der Erotik".
Dieter Schwab, *Familie*, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.): „Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland", Bd. 2, 3. Auflage, Klett-Cotta, Stuttgart, 1992, S. 284.

sich die Marquise in einer Zeitungsannonce bereiterklärt, den Schuldigen unter der Bedingung zu heiraten, dass er alle Pflichten der Ehe auf sich nehme. Sie wäre sogar bereit gewesen, sich mit dem sonderbaren Hausdiener zu vermählen, wenn die von ihrer Mutter erfundene Geschichte wahr gewesen wäre und nicht nur eine Falle, um die Aufrichtigkeit der Tochter auf die Probe zu stellen. Der Graf bedeutet ihr anscheinend etwas, das sie davon abhält, ihn zu heiraten, und sei es auch nur aus pragmatischen Gründen.

Tatsächlich schickt sie ihn fort, ohne ihn eines Blickes zu würdigen, nachdem er ihr seine Schuld gebeichtet und gleichzeitig seine tiefe Zuneigung zu ihr gestanden hat. Ihre Art ihn abzuweisen bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass sie den Grafen grundsätzlich ablehnt. Sie würde ihn paradoxerweise erst dann endgültig abweisen, wenn sie ihm seine Gewalttat einfach als Fauxpas eines Menschen verzeihen würde, der unmöglich so rein wie ein Engel sein kann. Denn hätte sie ihn lediglich aus pragmatischen Gründen geheiratet, so hätte er keine Möglichkeit, seine „Abkehr vom Bösen“[76] zu vollziehen. Allerdings erscheint das Verhalten der Marquise eher das Ergebnis einer Erfahrung zu sein denn die Ausführung eines genau durchdachten Plans: der Erfahrung einer unmittelbaren Anschauung von Engel und Teufel, d. h. die Erfahrung der Begegnung mit einer doppelten, in sich widersprüchlichen Identität. Es ist ihr unmöglich, ihre plötzliche Erkenntnis der widersprüchlichen Identität des Grafen in ihrem Denken und Fühlen nachzuvollziehen: „Die Marquise stand starr über ihm, und sagte: ich werde wahnsinnig werden, meine Mutter!“[77] Im Unterschied zu ihren bisherigen ethischen Vorstellungen empfindet sie die Unterscheidung zwischen guten und schlechten Menschen jetzt nicht mehr als gesichert. Das System, welches über gut und schlecht entscheidet, hat sich unversehens geändert, als sie er-

---

Vgl. umfassend dazu: Niklas Luhmann, *Liebe als Passion – Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1994.

76 „Zur Reinheit gehört das sittliche Phänomen der Unbefangenheit, die Sicherheit und Selbstverständlichkeit des rechten Weges – eine Art sittlichen Instinktes der Abkehr vom Bösen ohne eigentliches Wissen um Gut und Böse.“ Nicolai Hartmann, *Ethik*, Berlin de Gruyter, 1962 (4), 408.

77 Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...*, in: „Kleist Werke“, 2 Bd. S. 140.

fährt: Derselbe Mensch kann sich sowohl als Engel als auch als Teufel erweisen. Nachdem sie den Grafen zunächst als Engel gesehen hatte, erscheint er ihr plötzlich als Teufel. Daher ist sie völlig verunsichert und greift auf Mittel der religiösen Praxis zurück:

> „Diesem Mann, Vater, sprach sie, als jene noch unter dem Eingang waren, kann ich mich nicht vermählen! Griff in ein Gefäß mit Weihwasser, das an der hinteren Tür befestigt war, besprengte, in einem großen Wurf, Vater und Mutter und Bruder damit, und verschwand".[78]

Der Grund dafür, dem Grafen doch eine Chance zu geben, indem sie ihn sozusagen auf die Probe stellt, ist möglicherweise, dass sie infolge dieser widersprüchlichen Erfahrung mit dem alten System von Gut und Böse die Notwendigkeit verspürt, ein anderes System zu finden, das neue Maßstäbe setzt. Sie will mehr oder weniger gezielt prüfen, ob der Graf in der Lage ist, die wilde Zuneigung, die ihn zu einer Gewalttat geführt hat, durch Willen und Beständigkeit ins Positive umzuwenden. In diesem Sinne zeigt die Marquise zwar, dass sie sich der erlittenen Missetat bewusst ist, doch hat sie nicht die Absicht, über den Grafen ihre „Macht der Reinen" auszuüben.[79] Sie hat anscheinend anderes bzw. mehr im Sinne als bloße Bußhandlungen für einen von ihm begangenen Fehler zu ertrotzen: Sie will die Möglichkeit prüfen, ob der Offizier vom Ethos der Fülle geprägt ist und, alles aufnehmend, auch das Wertwidrige positiv aufzuwerten weiß. Sie will ergründen, ob er fähig ist, sich des Chaos' zu bemächtigen, das seine Lebensenergie triebhaft und destruktiv explodieren ließ. Sie weigert sich, ihm den Blick des Reinen zu geben und bewegt ihn dazu, ihr jene Art einer Liebeserklärung zu machen, die sich dadurch auszeichnet, die Fülle der Liebesenergie in der Ordnung eines harmonischen Lebensplans zu zweit zu gestalten. Deshalb verlangt sie keinen Beweis dafür, dass er trotz seiner Missetat wieder rein wie ein Engel

---

78 Ebd., S. 141.

79 „Der Schuldige gerade ist ohnmächtig ihr [der Unschuld] gegenüber. Und er fühlt seine Ohnmacht nirgend tiefer, als wo er dem Blick des Reinen begegnet [...] Indem der Reine auf ihn [den Schuldigen] reagiert, als ob auch er auch rein wäre, sieht der Schuldige sich zumindest negiert, gerichtet, verworfen – wie kein bewußtes Werturteil ihn richten und verwerfen könnte". Ebd., S. 410.

wird, sie will ihn aber auch nicht zu einem als schuldig bestraften Teufel machen. Indem er den harten Heiratsvertrag annimmt, kann sich das Positive dessen entfalten, was sich im Gewaltakt als Negatives zeigte. Dementsprechend erweist sich die Liebeserklärung als eine Handlung, welche die Tat der Vergangenheit richtigzustellen vermag. Die eigentliche Natur der früheren Handlung kann sich erst durch eine spätere zeigen, denn sie ist nicht von vornherein gegeben, sondern lässt sich ausschließlich an neuen Lebenserfahrungen erkennen.

Die Emanzipation von der Autorität der Bilder

Der seltsame Fall der Marquise von O... zeigt uns, dass wir die ethische Dimension einer Tat nicht beurteilen können, solange wir nicht deren grundlegende Natur in Erfahrung gebracht haben. Ihre ethische Beschaffenheit ist nicht unmittelbar zu erkennen, sondern sie zeigt sich erst, wenn wir den Täter auf die Probe stellen, d.h. wenn wir ihm die Gelegenheit geben, das Positive in dem hervorzuheben, was zunächst als bloße Negativität auftrat. Das Ethische gehört nicht unmittelbar zur Tat und ist daher nicht selbstverständlich, sondern es braucht die menschliche Bereitschaft, über das Selbstverständliche hinaus zu verstehen, worauf sie gründet. Wenn dabei den Prinzipien einer universellen und normativen Ethik widersprochen wird, wird eine Subjektivierung dessen herbeigeführt, was der Mensch als unethisch bzw. ethisch versteht. Wenn aber die Beurteilung einer Tat nicht auf der sicheren Basis allgemein anerkannter Prinzipien erfolgt, sondern in die Unbestimmtheit eines subjektiven Verstehens verlagert wird, wenn also das Verstehen eine Frage der Bereitschaft desjenigen ist, der über die objektiven Tatsachen hinaus den Menschen, der die Tat begangen hat, verstehen will, dann besteht keine Sicherheit mehr darüber, was ethisch bzw. unethisch ist. Wenn der Mensch eine Tat nicht an sich moralisch beurteilen kann, weil ihr Wert erst in der subjektiven Leistung des Verstehens erkennbar wird, dann muss er zwangsläufig von der Relativität der Begriffe Gut und Böse und von der Komplexität der Bestimmung ihrer Grenzen ausgehen. Die Bewertung einer Tat als gut ist für die Marquise nicht länger im kantischen Sinn als das zu begreifen, was die allgemein erkannte praktische Vernunft behauptet, sondern was vom Menschen stammt und als gut verstanden werden kann.

Da die instinktive Lebenskraft, die ihm die Marquise unwiderstehlich gemacht hat, dieselbe ist, die den Offizier dazu geführt hat, sie auch anders, d.h. sittlich „wie ein Engel“ zu lieben, schließen sich bei ihm Untugend und Glückseligkeit nicht gegenseitig aus, wie es bei Kant der Fall ist.[80] Er hat aber – dieses Mal wohl im kantischen Sinn – die Tugend bewiesen, sich von den negativen Auswirkungen seiner Missetat zu distanzieren. Umso größer muss dann seine Glückseligkeit sein, wenn er „durch den Konflikt“[81] geht und ihm dadurch die Augen geöffnet werden. Er ist zwar nicht mehr unschuldig, doch er darf sich freuen, seine verlorene Würde aus eigener Kraft wiedergewonnen zu haben.

Ähnlich hat die Marquise den Konflikt mit den verschiedenen, ja einander widersprechenden Bildern des Offiziers überwunden. So ist die verabsolutierende Haltung der Marquise als Folge eines idealisierenden Denkens zu betrachten, denn Menschen sind keine „Engel“. Ebenfalls als Übertreibung erweist es sich, wenn sich dieses Bild von ihm ins Gegenteil wendet und sie ihn als Teufel erkennt.[82] Insofern muss sie sich von einer Art selbst verschuldeter Gewalt emanzipieren: jener der Autorität der Bilder des Grafen, da diese sich als unbeständig erwiesen hatten. Durch das idealisierte Bild ihres Retters hat sie seine Menschlichkeit verraten in dem Sinn, dass sie ihn in der Fülle bzw. in der Komplexität und Widersprüchlichkeit seines Wesens verkannt hat. Er ist weder Engel noch Teufel, sondern ein Mensch, der in der „Fülle“ lebt und daher eine dynamische, vielfältige Identität hat.

Beide, der Graf und die Marquise, erweisen sich als gleichermaßen mündig, indem sie als emanzipierte Menschen von ihrer Entscheidungsfreiheit bzw. ihrer Urteilskraft Gebrauch machen. Ihre Macht, Negatives ins Positive umzuwenden, hängt

---

80 „Aber er lebt und kann es nicht erdulden, in seinen eigenen Augen des Lebens unwürdig zu sein. Diese innere Beruhigung ist also bloß negativ in Ansehung alles dessen, was das Leben angenehm machen mag“. Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Hrsg. von Joachim Kopper. Stuttgart: Reclam 1970, S. 140.

81 „Der Erfahrene ist durch den Konflikt gegangen; ihm ist das Auge geöffnet – aber um den Preis der Unschuld“. Nicolai Hartmann, Ebd.

82 „er würde ihr damals nicht wie der Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre“. S. Fußnote 4.

mit ihrem mündigen Bewusstsein zusammen, wonach auch Ungerechtes nicht zwingend das sein muss, als was es zunächst erscheint. Diese Art Gerechtigkeit, die in dieser Novelle mit ihrem guten Ausgang herrscht, ist nicht mit jener des Rechtes in Einklang zu bringen, das in der bloßen Vernunft gründet und das in Kants 1797 erschienenen *Metaphysischen Anfangsgründen der Rechtslehre* seine Grundlage findet. Es geht in der *Marquise von O...* vielmehr darum, sich ins Gefühlsleben des Täters hineinzuversetzen, damit man über den äußeren Schein hinaus dessen tiefere Beweggründe erkennen kann. Selbst die Probe – wie hier eine Ehe auf Distanz – gilt nicht als Buße für einen Schuldigen, sondern als Ausdruck eines Gemütszustandes, in dem sich seine Bereitschaft zeigt, sich durch die Tat zu beweisen.

Insofern ist die im Verhalten zum Ausdruck gebrachte Liebeserklärung des Offiziers als Skepsis gegenüber der Möglichkeit eines überzeugenden vernünftigen Sprechens aufzufassen. Sie artikuliert sich als mitfühlende Geste, die über eine in Worten fixierte Kommunikation hinausgeht, damit das Verständnis in die Tiefe des menschlichen Gemüts dringt. Aus diesem Grund ist das zwischenmenschliche Verstehen nicht primär eine Angelegenheit des direkten Ausdrucks, sondern des Mitfühlens, des Vorzeigens und des Sich-Verstehens.

Irrungen, Wirrungen von Theodor Fontane

Liebeserklärung als heitere Abschiednahme

Die Gleichzeitigkeit von Unversöhnlichem

Liebende, die sich trennen müssen, weil gesellschaftliche Konventionen eine Eheschließung nicht zulassen, sind ein altes Motiv in der Literaturgeschichte – bekanntestes Beispiel ist wohl Shakespeares Tragödie *Romeo und Julia*. Auch in Theodor Fontanes *Irrungen, Wirrungen* erkennen wir dieses Motiv, wenn wir uns den Plot in Erinnerung rufen: Der adlige Baron Botho trennt sich von der Kleinbürgertochter Lene, weil er von seiner Familie gezwungen wird, die ihm gesellschaftlich ebenbürtige Käthe zu heiraten. Da die Liebenden das Ende ihrer Beziehung kampflos, ja geradezu gelassen hinnehmen und beide anschließend jeweils von der Gesellschaft akzeptierte Ehen eingehen, scheint es, als wolle Fontane das Motiv der Tragik entschieden vermeiden.

Gerade der friedliche, ja versöhnliche Schluss hat bereits die zeitgenössischen Rezensenten in zwei Lager geteilt: Die einen, meist aus bürgerlichen Schichten stammend, rügen die resignierende Haltung der Liebenden, die nichts unternehmen, um die gesellschaftlichen Barrieren zu überwinden und die vitalen Impulse, ja die Rechte des Individuums durchzusetzen; die anderen – meist aus adligen Kreisen – finden Bothos intensiven Verkehr mit einfachen Bürgern und natürlich auch die Mesalliance verwerflich, ja halten ihn sogar für gefährlich für das Bestehen der tradierten gesellschaftlichen Strukturen. Hinzu kommt noch der Vorwurf der Unsittlichkeit: der Roman wurde als „Hurengeschichte“ bezeichnet, weil Lene sich auf eine Beziehung einlässt, obwohl sie sich dessen bewusst ist, dass diese nicht von Dauer sein kann.

Wir stehen vor der Aufgabe, die Eigenart einer Liebeserklärung zu analysieren, welche darin zum Ausdruck kommt, dass die Liebenden ohne Widerstand, ja eigentlich willentlich ihre Beziehung beenden. Insbesondere gilt es, sie in der Haltung

Lenes zu erkennen, d.h. derjenigen, die offenbar die Entscheidung des mächtigeren Partners passiv hinnehmen muss. Sie akzeptiert in der Tat den erzwungenen Verzicht auf den Geliebten ohne Ressentiments, ja geradezu heiter und gelassen. Der sozial einflussreiche Botho dagegen leidet viel stärker unter der Trennung und wird von Ressentiments und schlechtem Gewissen gequält.

Es geht also darum, über die Vorwürfe einer resignierenden bzw. unsittlichen Haltung hinaus in der Trennung und in deren Begründung gerade Lenes Liebesgeständnis zu erkennen. Diese Liebeserklärung wird dadurch verständlich, dass sie entgegen dem ersten Anschein als Lebenseinstellung aufzufassen ist, die sowohl als Ausdruck eines *Willens zur Macht* als auch einer lebensbejahenden Grundhaltung gilt. Die folgende Lesart vom Fontanes Roman ist also ein Versuch, sich mit der tradierten Interpretation auseinanderzusetzen, die im Fall von Lenes und Bothos Liebesverzicht bloß eine Niederlage des Individuums und seiner natürlichen Veranlagung gegenüber der Macht herrschender Gesellschaftsstrukturen sieht. In diesem Sinne verdeutlicht der Roman *Irrungen, Wirrungen*, wie die Macht der zivilisierten Institutionen autoritäre Züge annimmt, wenn sie die natürlichen, ursprünglichen und daher *wahreren* Instanzen des Menschen negiert. Durch ihre Herrschaft wäre der Einzelne zur Aufgabe all dessen gezwungen, was die bestehende gesellschaftliche Ordnung gefährden könnte. Seine „Resignation" wäre dann die unumgängliche Antwort auf ihre absolute Macht. Der einzelne Mensch wäre im Endeffekt der Verlierer im Kampf zwischen natürlicher Veranlagung und gesellschaftlichen Verpflichtungen.

Diese Deutung mag ihre Berechtigung haben. Dennoch verpasst sie die Gelegenheit, die tiefgehende Komplexität der Figuren dieses Romans bzw. ihre beim Leser aktivierend wirkende Unbestimmtheit wahrzunehmen. Die Beschränkung der Perspektive auf eine bloße Geste der passiven Reaktion und der resignierenden Anpassung lässt die Eigenart ihrer subjektiven Verhaltensweise gegenüber den herrschenden Institutionen außer Acht. Dadurch übersieht man die Dimensionen des Individuellen. Allerdings reduziert die auf eine rein individuelle Beschaffenheit abzielende Kritik an Lenes ‚Unsittlichkeit' noch stärker die tiefgreifende Problematik dieser Figur, denn sie wird

darin einfach als schlechtes Beispiel dargestellt, von dem es moralisch Abstand zu nehmen gilt.

Die Liebeserklärung als Geste des Verzichtes auf das, was das menschliche Herz spontan begehrt, soll vielmehr nach ihren paradoxen und daher dem Anschein nach unergründlichen Dimensionen befragt werden. Eine Liebeserklärung, die paradoxerweise durch einen Abschied zum Ausdruck kommt, setzt die gleichzeitige Anwesenheit von miteinander Unvereinbarem voraus: den Willen, auf einem individuellen Gefühlsleben zu bestehen und die Bereitschaft, einer höheren Instanz zu gehorchen, die die Erfüllung der eigenen Wünsche nicht gestattet. Mit diesem Paradoxon können wir uns erst auseinandersetzen, wenn wir eine andere Perspektive auf die Reaktion der beiden Liebenden auf die Macht der gesellschaftlichen Normen gewinnen, die sich nicht nur als Schwäche und Niederlage deuten lässt. Nur so eröffnet sich die Möglichkeit, das als Ausdruck von Stärke und Willenskraft zu betrachten, was bloß als Schwäche und Resignation erscheint. Es geht folglich darum, Lenes Reaktion auf die Macht der gesellschaftlichen Konventionen als eine Möglichkeit des Individuums zu betrachten, die eigene Unabhängigkeit zu verteidigen. Dies kann nur geschehen, wenn wir auf einen Heldenbegriff verzichten, der zahlreiche Heldentaten und die Bewältigung jeder Art von Schwierigkeiten voraussetzt. Die Stärke eines Helden werden wir in anderen Eigenschaften zu suchen haben.

In zwei Welten zu Hause

Schon im ersten Kapitel[83] finden wir einen ersten Anhaltspunkt für eine Umwertung dessen, was wir als Inbegriff der Stärke

---

[83] Fontane schreibt selbst zur Bedeutung des ersten Kapitels eines Erzählwerkes: „Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. Die kleinen Pensionsmädchen haben so unrecht nicht, wenn sie bei Briefen oder Aufsätzen alle Heiligen anrufen:
‚Wenn ich nur erst den Anfang hätte. Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken.'"
Theodor Fontane in einem Brief an den Literaturhistoriker, Publizisten und Redakteur von *Westermanns Monatsheften* Gustav Karpeles (1848–1909) vom 18.08.1880; Aus:

eines Helden verstehen. So stellt Frau Dörr Lene und Botho einander gerade im Augenblick eines Abschieds vor, was bereits Horst Schmid-Brümmer als Hinweis auf das spätere Schicksal dieser Liebesgeschichte interpretiert.[84] Allerdings ist es für unser Verständnis für des Schicksals dieser Liebenden nicht nur wichtig, dass wir schon am Anfang der Geschichte ahnen, *was* mit ihnen geschehen wird. Viel wichtiger ist darauf zu achten, *wie* dies geschieht. Ihre Haltung bei ihrem Abschied gibt einen pointierten Hinweis darauf. Was bei dieser Gelegenheit deutlich auffällt, ist ihre heitere Stimmung. Es passiert nichts, was einen sentimentalen Abschied kennzeichnet: kein sich in die Länge ziehen, kein Versprechen eines baldigen Wiedersehens, kein Hauch von Traurigkeit, keine Gesten der Zuneigung, um die Trennung zu erleichtern. Die Trennung erfolgt unvermittelt nach einem Scherz, der Lene zum Lachen bringt und ihr Gesicht erröten lässt. Was sie erröten lässt, bringt sie also auch zum Lachen: Freude und möglicherweise kühn-erotische Vorstellungen gehen bei Lene ineinander über. Beide Liebenden scheinen sich während ihres Abschieds – wie auch bei allen anderen Augenblicken mit dem anderen – zu erfreuen, ohne dass sie sich von den Gedanken an die Zukunft betrüben lassen. Wie Frau Dörr bemerkt, dreht Botho sich nicht einmal mehr nach Lene um: Er grüßt sie einfach, als sie ihm einen Kussfinger zuwirft.[85] Diese Trennung erscheint genauso fröhlich wie ein Wiedersehen.

Frau Dörr, die in ihrer Jugend selbst kurze Zeit mit einem Grafen liiert war, bemerkt die offenkundige Differenz zwischen ihrer damals stillschweigend gesellschaftlich akzeptierten Liebesaffäre und der Beziehung zwischen Lene und Botho,

---

Theodor Fontane, *Briefe in zwei Bänden*, ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1981, Bd. II, S. 26

84 „Daß die Liebenden schon hier in der Situation des Abschieds erscheinen, deutet auf das Ende ihres ‚Verhältnisses' hin".
Horst Schmid-Brümmer, Formen des perspektivischen Erzählens: Fontanes „Irrungen, Wirrungen", München, Fink, 1971, S. 75, Anm. 47.

85 „... wahrhaftig, ich glaube, er dreht noch mal um. Nei, nei, er grüßt bloß noch mal, und sie wirft ihm Kußfinger zu... Ja, das glaub ich; so was laß ich mir gefallen ... Nei, so war meiner nich."
Theodor Fontane, *Irrungen Wirrungen*, in: T.F. „Grete Minde, Irrungen Wirrungen, Stine, Unterm Birnbaun", hg, von Edgar Gross, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, München, 1950, S. 97–98

wodurch der Leser weitere Hinweise auf deren Beschaffenheit erhält. Frau Dörr ist irritiert von der Spontanität von Lenes Gefühlen, von ihrer offenbar interesselosen Verliebtheit, die sie lediglich als Folge einer gefährlichen Einbildung betrachtet.[86] Frau Dörr ist der Ansicht, Lene dürfe sich nicht aufrichtig in Baron Botho verlieben, weil sie als Mädchen aus dem Volk keine Aussicht darauf habe, dass ihre Liebe in eine Ehe mündet. Lene kann also nicht mit einem Vertrag rechnen, der die Beziehung auf Dauer sichert. Frau Dörr widersetzt sich also einer Liebesbeziehung auf Zeit, genauso wie die Moralisten, auch wenn sie, das ehemals verführte Bürgermädchen, ihre Meinung anders begründet und zwar ausschließlich mit materiellen Argumenten. Eine Liebe auf Zeit ist für Frau Dörr nur denkbar, wenn sich der Verzicht auf die reine Freude des Gefühlslebens in barer Münze auszahlt.

Der wichtigste Unterschied zwischen Frau Dörrs und Lenes sozial ungleichen Beziehungen mit Adligen wird zusätzlich in der Haltung der beiden Frauen zu ihren Verehrern deutlich. Während Frau Dörr ihr Liebesverhältnis als Konflikt versteht und es ihr dementsprechend darum geht, aus der Beziehung so viel materiellen Gewinn wie möglich zu ziehen, harmonieren die Gefühle von Lene und Botho vollkommen. Sie teilen und vermitteln sich Freude an der gegenseitigen Anwesenheit. Dem Anschein nach sind alle Unterschiede und alle Barrieren aufgehoben, solange sie zusammen sind. Ihre Liebe versetzt sie in eine Wirklichkeit, in der das Liebesglück die Oberhand gewinnt und keine Konflikte zulässt, seien sie sozialer oder existenzieller Natur: Weder Standesunterschiede noch das Vergehen der Zeit werden von den Verliebten wahrgenommen oder gar als Last empfunden.

In diesem Sinne könnten wir meinen, nicht Resignation, sondern Blindheit kennzeichne Lenes Bewusstsein bezüglich der gesellschaftlichen Unterschiede. Die Liebe macht sie dem Anschein nach blind für ihre Botho gegenüber untergeordnete Stellung. Frau Dörrs kämpferische Einstellung wäre demzufolge immerhin Ausdruck eines Bewusstseins dafür, was in der Ge-

---

[86] „O du meine Güte, denn is es schlimm. Immer wenn die Einbildung anfängt, fängt auch das Schlimme an ... mit mir war es ja eigentlich ebenso, man bloß nichts von Einbildung. Und bloß darum war es auch wieder ganz anders“.
Ebd., S. 96.

sellschaft ungleich ist, auch wenn sie bloß eine vage Vorstellung von den ungerechten Machtverhältnissen hat. Lenes vermeintliche Blindheit geht mit ihrer Fähigkeit einher, sich vom *gesellschaftsfernen* und zeitenthobenen Liebesglück zu lösen, um sich dann wieder in ihrer eigenen sozialen Welt zurechtzufinden. Sie fühlt sich gewissermaßen in beiden gesellschaftlichen Welten zu Hause, ohne das Bedürfnis zu haben, eine durch die andere zu vervollkommnen. Ihr fehlt nichts, weder bei Botho noch bei ihrer kranken Stiefmutter Frau Nimptsch zu Hause.

Ganz anders verlief dagegen Frau Dörrs Liebesaffäre: Sie sah in dieser Beziehung lediglich die Möglichkeit, ihre materiellen Interessen zu verfolgen. Lene hat hingegen die Kraft, sich selbst mit ihren Gefühlen zu behaupten. Sie fürchtet zwar, sich in der „Einbildung" zu verlieren, denn sie braucht Baron Botho nicht zu heiraten, um ihr Liebesglück auszuleben. Doch sie ist stark genug, sich zu ihrem eigenen Leben zu bekennen. Sie kann sich von den sozialen Strukturen befreien, denn was diese ihr sowieso nicht ermöglichen würden, braucht sie nicht für ihr Lebensglück. Dabei macht sie sich aber auch frei *für* eine Liebe, die ihren eigenen Gefühlen entspricht. Im Gegensatz zu Lene opferte Frau Dörr ihr Liebesglück auf dem Altar der gesellschaftlichen Konventionen, indem sie sich dem anpasste, was stillschweigend allgemein akzeptiert wurde.[87] Die Abkehr von eigenen Liebesvorstellungen und die Bestätigung der herrschenden Machtverhältnisse fallen hier also zusammen. Nicht Lene, sondern Frau Dörr bleibt der autoritativen Gesellschaftsform, den gesellschaftlichen Umständen verhaftet. Ihr Beharren auf einem materiellen Gewinn ist der Beleg dafür, dass sie deren Werte verinnerlicht hat und sich mit den Krümeln begnügt, die vom Tisch der Oberschicht für sie abfallen.

---

[87] Walter Müller-Seidel dazu: „Das vor allem Anstößige in der zeitgenössischen Rezeption betrifft den Umstand, daß es jemand gewagt hat, offen zu erzählen, was ‚man' allenfalls heimlich tut, ohne darüber öffentlich zu sprechen.... Aber gerade an solchen Diskrepanzen zwischen Heimlichkeit und Offenheit ist Fontane interessiert".
Walter Müller-Seidel, *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Metzler Stuttgart, 1975, S. 255.

„Untergang“ und „Übergang“ sein

Mit einem sehr einfachen Satz empfängt Lene Botho zu ihrem letzten Treffen: „Komm, es ist ein so schöner Abend, und wir wollen allein sein“.[88] Diese nahezu alltägliche Äußerung deutet darauf hin, dass für Lene die Trennung von ihrem Geliebten kein Ereignis ist, das mit besonderen Worten oder einer besonderen Stimmung unterstrichen werden muss. Ihr Leben gerät dadurch nicht aus der Bahn. Dieser Satz ist aber eigentlich gar nicht gewöhnlich, wenn wir an die Situation denken, in der er ausgesprochen wird. Gerade seine Schlichtheit macht ihn überraschend, denn Lenes gelassene Haltung widerspricht unseren Erwartungen als Leser, wenn wir wie hier dem Motiv der Trennung der Geliebten à la *Romeo und Julia* begegnen. Dazu passend erwarten wir die Niedergeschlagenheit der unglücklichen Liebenden, die auf ihre Liebe leidvoll verzichten müssen.

Statt Verzweiflung und Aussichtslosigkeit können wir gerade in Lenes gelassen-heiterer Stimmung die subversive Macht einer Liebesart erkennen, die die institutionalisierte Liebe bzw. sämtliche gesellschaftlichen Institutionen von Grund auf sabotiert: Da Lene sich eine Liebe auf Zeit vorstellen kann und diese pflegen will, zeigt sie, dass ein glückliches Leben ohne eine der vermeintlichen Grundsäulen der Gesellschaft möglich ist. Lene selbst macht diese überflüssig, indem ihr Liebesangebot frei von jenen Ängsten und Illusionen ist, die die gesellschaftlichen Institutionen zu ihrem Bestehen benötigen. Ist dem Ehevertrag das Angebot eines sicheren und stabilen Verhältnisses inhärent, so zeigt Lene, wie der Mensch auch ohne diese von einer institutionalisierten Beziehung gewährleistete Sicherheit glücklich lieben kann. Bietet die Familie darüber hinaus die Lebensform einer kollektiven Existenz, die über die Grenzen eines individuellen Lebens hinausgeht, so zeigt sie keine Angst vor dem, was zu Ende geht. Sie braucht keine Familie, die ihr die Illusion bietet, Vergänglichkeit und Tod besiegen zu können. Sie lebt und liebt im Einklang mit der Zeit, die letztlich alles vergehen lässt. In Lenes gerade nicht tragischer, ja ausgesprochen fröhlicher Einladung, den letzten gemeinsamen Abend zu genießen, steckt also eine erstaunlich subversive Kraft: die Kraft eines Menschen, der sich nicht an etwas binden will, um sich stark und

---

[88] Theodor Fontane, ebd., S. 172.

sicher zu fühlen. Sie braucht weder die Anwesenheit eines Geliebten noch von Institutionen, um sich glücklich bzw. vor Unglück beschützt zu fühlen.

Lene schöpft diese Kraft also nicht daraus, dass sie sich durchsetzen kann und damit Bedingungen schafft, um ihre Wünsche und Träume mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen. Ihre Stärke drückt sich vielmehr dadurch aus, dass sie ihr Glück von den äußeren Umständen unabhängig macht. Woher diese Macht entsteht, zeigt sich schon darin, wie sie mit der Vergangenheit umgeht. Gerade darin zeigt sich, wie sie ihre Gegenwart wahrnimmt. Sie ist stark genug, um vergessen zu können, was für sie eine Last wäre:

> Wenn man schön geträumt hat, so muß man Gott dafür danken und darf nicht klagen, daß der Traum aufhört und die Wirklichkeit wieder anfängt. Jetzt ist es schwer, aber es vergißt sich alles oder gewinnt wieder ein freundliches Gesicht. Und eines Tages bist du wieder glücklich und vielleicht ich auch.[89]

Ihre schon erwähnte Fähigkeit Abschied zu nehmen paart sich mit jener des vergessen Könnens: in ihr steckt also die Möglichkeit, sich freizumachen für das, was gerade ist, ohne sich von einem schlechten Gewissen oder zerstörerischen Ressentiments belasten zu lassen. Daher ist sie in der Lage, „wieder ein freundliches Gesicht“ zu machen, ja zu lachen und fröhlich zu sein.

Dem vergessen Können entspricht nur scheinbar paradoxerweise die Fähigkeit des Erinnerns. Kurz vorher hatte Lene behauptet:

> Ja, Erinnerung ist viel, ist alles. Und die hab’ ich nun und bleibt mir und kann mir nicht mehr genommen werden. Und ich fühle ordentlich, wie mir dabei leicht zumute wird.[90]

Was als Widerspruch missverstanden werden könnte, ist einfach Ausdruck der Macht des Willens, durch den der Mensch fähig ist, genau jene Wirklichkeit aufzuheben, die ihn von der Macht des Vergehens und der Vergangenheit unabhängig macht. Es ist also eine Frage, wie der Mensch das eigene Leben interpretiert,

---

[89] Theodor Fontane, ebd., S. 174.
[90] Ebd.

wie er sich selbst versteht. Da Lene sich nicht vor Sehnsucht nach Botho verzehrt und sich mit Heiterkeit an das erinnern kann, was sie glücklich machte, wird sie nicht von der zerstörerischen Macht des Ressentiments belastet. Sowohl die Fähigkeit zu vergessen als auch die Gabe sich zu erinnern beruhen auf der Macht, die der Mensch über sich selbst ausüben kann.

So befreit sich Lene also von der Illusion, Traum und Wirklichkeit könnten unmittelbar ineinander übergehen. Ihr heiterer Verzicht auf die Illusion geht mit ihrer Fähigkeit einher Abstand zu nehmen: Sie kann ohne Sehnsucht von ihrem vergangenen Glück Abschied nehmen, ähnlich wie von einem Traum, wenn dieser endet. In Nietzsches Bildersprache können wir sagen, sie versteht sich selbst als „Untergang" und „Übergang": nicht mehr wie sie war und immer anders als sie sein wird. Sie ist zwar bereit, sich zu verändern, aber nicht auf ihr Leben zu verzichten, indem sie einem Leben nachtrauert, das ihr nicht gehört. Sie wendet sich von einem Zustand ab und tut das im heiteren Bewusstsein dessen, dass sie sich einem anderen Zustand zuwendet.

Entscheidend dafür ist ihre Selbstgenügsamkeit, die sie von jeder Fremdbestimmung unabhängig macht: Ihr fehlt nichts und ihr widersteht nichts,[91] denn sie leidet nicht unter der Kluft zwischen dem, was sie hat, und dem, was ihr fehlt. Der Gedanke daran beschäftigt sie einfach nicht. Sie steht vollkommen zu ihrem Schicksal und will dieses auch nicht selbst bestimmen bzw. mit jemand anderem tauschen. Lenes Gelassenheit hängt also davon ab, dass sie sich zu ihrem Schicksal bekennen will und kann. Es handelt sich dabei um eine Leistung des Willens – jenes Willens, der sich prinzipiell als Handlung der Selbstbeschränkung, des Nicht-Wollens ausdrückt.

Gerade dieser Wille markiert den Unterschied zwischen einem gewollten und einem akzeptierten Schicksal, denn indem Lene selbst die Grenzen ihrer Entscheidungsmacht definiert, legt sie den Raum fest, in dem ihr Schicksal sich entfaltet. Das

---

[91] Lene zeigt sich z.B. frei von „Bovarismus": Sie lebt ohne das Bedürfnis nach einem phantastischen Vermittler, durch den sie jenes Glück erfahren kann, das sie braucht. Effi Briest ist in diesem Sinne ihr Gegenbild, denn ihre Tragödie hängt womöglich mit ihrer „bovaristischen" Unreife zusammen: Sie heiratet Innstetten durch die Vermittlung ihrer Mutter, die einst selbst in den jungen Innstetten verliebt gewesen war, aber auf seine Liebe verzichtete, um den reiferen Herrn von Briest zu heiraten.

Erkennen und das Bestimmen des eigenen Schicksals gehen ineinander über, so dass wir behaupten können, die Macht über das eigene Leben sei prinzipiell eine Frage der Interpretation: Es hat mit einer Deutung, einer Erklärung und einer Entscheidung zu tun. Es besteht also aus einer rationalen Analyse dessen, was möglich ist, dann aus einer dialogischen Geste, mit der man sich zu seinem Gegenüber in eine eindeutige Position bringt und das dazu passende Verhalten zeigt. Lenes Haltung Botho gegenüber gründet genau in dieser Lebenspraxis. Ihre Entscheidung bezüglich ihres Schicksals, die sich als gelassene Haltung zeigt und aus der Akzeptanz dessen entsteht, was sie sein kann, beweist ihre Position ihm gegenüber. Denn gerade im Abschiedsgespräch verkehren sich die gesellschaftlich bestimmten Machtverhältnisse zwischen den beiden ins Gegenteil. Ausdruck ihrer Macht und ihrer Überlegenheit ihm gegenüber ist gerade Lenes Angebot an Botho einer eben nicht gewöhnlichen Liebe: einer Liebe, woraus sich ein mögliches Ziel, sprich die Ehe, ableiten lässt. Indem Lene sich davon löst, gewinnt sie ein Verständnis ihrer selbst, das sie frei und unabhängig macht. Insofern sabotiert sie gerade dadurch die gesellschaftlichen Konventionen, dass sie sich selbst als frei versteht. Es steht also nicht in Bothos Macht, Lene durch eine Heirat zu einer besseren Stellung zu verhelfen, denn sie hat bereits alles, was sie braucht. Nicht einmal der Verzicht auf die Liebe beraubt sie der Macht, Herrin ihres Schicksals zu sein und zu genießen, was sie hat und ihre Lebensfreude zu bewahren.

Es handelt sich also um eine Liebes- und Lebensform, in der Lene auf Bedürfnisse verzichten kann, die die gesellschaftlichen Institutionen benötigen, um fortzubestehen. Da aber Lene Botho offenbar diese „übermenschliche“ Form der Liebe nicht ‚beibringen‘ kann, ist ihre Trennung unausweichlich. Entweder hat er selbst die Kraft, auf das zu verzichten, was ihm die gesellschaftlichen Institutionen anbieten, d.h. Sicherheit und Dauer, oder er muss sich ihnen unterwerfen. Die Tatsache, dass der adlige Botho diese Kraft nicht besitzt ja, dass er sich in einer ihn unterdrückenden „Sklavenmentalität“ gefangen fühlt, zeigt sich in den Ressentiments gegen seine Familie und im schlechten Gewissen Lene gegenüber.[92] Da er mit der Macht seiner Familie

[92] „Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: ‚Und das ist nun also das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?‘ ‚Ja, Lene.

hadert, die ihn zwingt, seine reiche Cousine Käthe zu heiraten, zeigt er, dass er für sich selbst keine Verantwortung übernehmen kann. Er ist also weder in der Lage, auf die familiäre Bindung zu verzichten noch dazu, sich als Angehöriger einer adligen Familie ohne Ressentiments in das ihm vorbestimmte Schicksal zu fügen.

Er kann sich nicht wie Lene entscheiden, sich freiwillig den Konventionen seiner Herkunft unterzuordnen und dabei gleichzeitig Herr über sein eigenes Schicksal zu bleiben. Seine Unmündigkeit kränkt ihn und macht ihn verdrießlich. Er sehnt sich danach, ein anderer Mensch zu sein, nicht der Gehorchende, der unfähig ist, sein Schicksal heiter zu gestalten. Er wendet sich demzufolge von Lenes Liebe ab, ohne allerdings konsequent zu jenem Lebensentwurf zu stehen, dem er sich stattdessen zuwendet. Er sehnt sich nach etwas, das außerhalb seiner Entscheidungsgewalt steht. Daher empfindet er seine Position im Leben als verkehrt: Er lebt in der Trennung von Wunsch und Wirklichkeit. Das quält ihn, beraubt ihn seiner inneren Ruhe und der Freude das zu genießen, was er hat. Er fühlt sich wie ein Sklave, welcher die Freiheit nur als Sehnsucht erfährt.

Sein schlechtes Gewissen zeigt sich darin, wie er seinen Eindruck, ein Sklave zu sein, auf Lene projiziert, denn er hat Lene kein Leid zugefügt. Sie ist ihm im Gegenteil dankbar für die schöne Zeit, die sie miteinander verbracht haben:

> Davon sprech' ich dich frei. Du hast mir kein Unrecht getan, hast mich nicht auf Irrwege geführt und hast mir nichts versprochen. Alles war mein freier Entschluß. Ich habe dich von Herzen liebgehabt, das war mein Schicksal, und wenn es eine Schuld war, so war es meine Schuld. Und noch dazu eine Schuld, deren ich mich, ich muß es dir immer wieder sagen, von ganzer Seele freue, denn sie war mein Glück. Wenn ich nun dafür zahlen muß, so zahle ich gern.[93]

In diesem dankbaren Abschied können wir eine Art Liebeserklärung erkennen, die sogar noch bei der Trennung ihre volle Geltung hat, ja, sie ist Ausdruck einer Liebe, deren vornehme

---

Kannst du mir verzeihn?' ‚Wie du nur immer frägst. Was soll ich dir verzeihn?'".
Ebd., S. 173.

[93] Ebd., S. 175.

Werte[94] sich nur scheinbar paradox gerade dann am deutlichsten zeigen, wenn sich die Liebenden trennen. Eine solch erlesene Liebe braucht in der Tat keine Dauer und kein Ziel, um sich zu entfalten, denn sie macht nicht frei und unabhängig. Das Gegenteil ist der Fall: Freiheit und Unabhängigkeit sind das, worauf sie gründet. Sie sind die Bedingungen, damit sie überhaupt entstehen und erfahren werden kann. Geht der Liebende, dann nimmt er nicht mit, was die Liebe möglich gemacht hat. In Lenes Antwort auf Bothos Bitte um Verzeihung spricht eben ein Mensch, der von sich selbst frei und unabhängig ist. In diesem Sinn kommt ein solcher Liebe gestehender Freispruch nicht von einer übergeordneten Instanz, die ihre Entscheidungsgewalt ins Spiel bringt, sondern von einer Frau, die glücklich lieben kann, ohne dabei ihre Lebensfreude vom Geliebten abhängig zu machen. Er kann sie zwar glücklich machen, aber nicht unglücklich, denn dazu hat er nicht die Macht. Da sie auch deswegen frei von Ressentiments ist, sinnt sie nicht auf Revanche.

Im Moment der endgültigen Trennung berichtet der Erzähler von einer resolut ablehnenden Handbewegung Lenes, als Botho den Wunsch äußert, noch einmal „Wort und Kuß mit ihr [zu] tauschen".[95] Dieses Detail ist ein aussagekräftiger Hinweis darauf, dass Lene sich schon mit ihrem „Untergang" als Bothos Geliebte versöhnt hat und dass sie bereit ist, zu etwas anderem „überzugehen". Sie braucht nicht mehr zu sein als was sie ist: Dem Gewesenen trauert sie nicht nach und für das, was kom-

---

94 In der *Genealogie der Moral* (1887) sieht Nietzsche in der verbitterten und hasserfüllten Gesinnung der „Sklavenmoral" die Korrumpierung der allgemeinen Wertschätzungen: „Während der vornehme Mensch vor sich selbst mit Vertrauen und Offenheit lebt (gennaios ‚edelbürtig' unterstreicht die Nuance ‚aufrichtig' und auch wohl ‚naiv'), so ist der Mensch des Ressentiments weder aufrichtig, noch naiv, noch mit sich selber ehrlich und geradezu. Seine Seele schielt; sein Geist liebt Schlupfwinkel, Schleichwege und Hintertüren, alles Versteckte mutet ihn an als seine Welt, seine Sicherheit, sein Labsal; er versteht sich auf das Schweigen, das Nicht-Vergessen, das Warten, das vorläufige Sichverkleinern, Sich-demütigen."
Friedrich Nietzsche: *Genealogie der Moral*, Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«, in: F. Nietzsche, „Werke in Drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, Bd. II, Carl Hanser Verlag, 1966, S. 784.

95 „Als er an der andern Seite der Straße stand, schien er, als er Lenens ansichtig wurde, noch einmal umkehren und Wort und Kuß mit ihr tauschen zu wollen. Aber sie wehrte heftig mit der Hand".
Ebd., S. 175.

men wird, braucht sie keine Versprechungen. Sie lebt deswegen in einer heiteren Gegenwart, weil sie sich nicht nach einer Wiederholung dessen sehnt, was sie glücklich gemacht hat. Mit dem Schließen des Gittertors kann sie die Zeit ihrer Beziehung gelassen zu Ende bringen. Sie ist bereit, sich dem Leben nach Bothos Liebe zuzuwenden. Sie mag leiden und der Leser kann sich vorstellen, dass ihre „großen Augen“, die Botho nachblicken, voller Tränen sind. Von ihrem Leid lässt sie sich aber nicht „kommandieren“: sie geht ihren Weg weiter und daher „wehrt [sie] heftig mit der Hand“, als Botho umkehren will und dadurch im Gegensatz zu ihr seine Unfähigkeit an den Tag legt, sich mit dem Vergangenen zu versöhnen. In diesem Sinne können wir in *Irrungen, Wirrungen* sicherlich das Romeo-und-Julia-Motiv der nicht ebenbürtigen Liebenden als dominierend betrachten, allerdings ist in diesem Fall die Hierarchie auf den Kopf gestellt: der adlige Botho ist der Bürgerstochter Lene nicht ebenbürtig. Denn in Fontanes Roman steht nicht eine objektive Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse im Fokus, sondern die subjektive Fähigkeit, die Welt so zu verstehen, damit man in Frieden mit ihr leben kann. Die ‚schwache‘ Lene verfügt dank ihrer Fähigkeit zur willentlichen Anpassung über eine gewisse Autonomie. Dank dieser Unabhängigkeit ist sie fähig, Botho auf eine Weise zu lieben, die es ihr erlaubt, ihn gelassen in jener Welt zurückzulassen, aus der er sich nicht befreien kann, die aber für sie überflüssig ist.

Tonio Kröger von Thomas Mann

Eine zweideutige Liebeserklärung

Tonio und Reinhard: Die Liebe einer nicht vorgetragenen Liebeserklärung

Zwischen Reinhard, dem Helden in Theodor Storms Novelle *Immensee*, und Tonio Kröger, dem Protagonisten der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann, bestehen gewisse Ähnlichkeiten: die Einsamkeit, die schmerzhafte Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft sowie das „Zigeunermotiv" als symbolischer Bezug auf die Heimatlosigkeit einer der Kunst gewidmeten Existenz.[96] Ein Zitat aus Storms Gedicht *Hyazinthen*[97] bietet die Möglichkeit, in *Tonio Kröger* einen direkten Bezug zu unserem Thema herzustellen: „Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen."[98] Die Tatsache, dass beide Protagonisten

---

[96] „Der Reinhard der alten Novelle und Tonio haben vieles gemein: vor allem die Einsamkeit und ihre leidvoll empfundene, ja wesensmäßig begründete Stellung außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. [...] In beiden Fällen wird die Heimatlosigkeit einer an sich weitgehend unterschiedlich orientierten Künstlerexistenz durch das Zigeunermotiv symbolisch betont. In *Immensee* durch den Motivkreis um das ‚Zigeunermädchen', in *Tonio Kröger* durch die leitmotivisch wiederkehrende Idee vom ‚Zigeuner im grünen Wagen'".
Günther Weydt, „*Thomas Mann und Storm*", in „Wissenschaft als Dialog", hrsg. von R. Heydebrand und K.G. Just, Stuttgart 1969, S. 182f.

[97] Theodor Storm, Werke in einem Band, hg. von Peter Goldammer, Carl Hanser Verlag, München Wien, 1988, S. 21.

[98] „Ich liebe dich, süße Inge, sagte er innerlich und legte in diesen Worten seinen ganzen Schmerz darüber, daß sie so eifrig und lustig bei der Sache war und sein nicht achtete. Ein wunderschönes Gedicht von Storm fiel ihm ein: ‚Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen'. Der demütigende Widersinn quälte ihn, der darin lag, tanzen zu müssen, während man liebte ..."
Thomas Mann, *Tonio Kröger,* „Frühe Erzählungen 1893–1912", hg. von Terence j. Reed u. Malte Herwig, in: T. Mann „Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher", S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 2004, Bd 2.1, S. 259.

ihren Geliebten ihre Liebeserklärung vorenthalten, obwohl beide sehr verliebt sind, gründet möglicherweise gerade in der Art Liebesbeziehung, die Storms Vers versinnbildlicht und die Tonio auf sein Verhältnis zu der „schönen Inge“ bezieht. Die Art der Liebesbeziehung, nach der sie streben, hindert sie daran, jene Handlung zu vollziehen, die eine Liebesgeschichte erst zur Entfaltung bringen könnte.

In beiden Fällen fungiert die Geliebte lediglich als Objekt der Beobachtung: Sie wird eher als Gegenstand betrachtet denn als Mensch mit selbständigem Willen und eigenen Gefühlen. Sie dient bloß als Quelle einer Stimmung, die sich nur im Inneren des wahrnehmenden Subjektes bzw. in einem ästhetischen Bereich entfaltet. Die Liebesgeschichte fungiert gewissermaßen als Hypotext, der die Grundlage für eine verinnerlichte bzw. rein ästhetische Erfahrung bildet. Letztere zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Erfahrung einer im Leben verankerten Liebesbeziehung völlig ersetzt und die Flucht in eine poetische Wirklichkeit erlaubt. In dieser scheinbar sich selbst genügenden Welt hat freilich eine für das reale Leben verbindliche Handlung wie eine Liebeserklärung keinen Platz. Denn durch diesen Verzicht vermeiden Reinhard und Tonio die reale Begegnung mit der Geliebten, die ihre Liebeserfahrung den unsicheren und unkontrollierbaren Umständen des Lebens ausliefern würde. Mit der Absicht, das Leben vor seiner Unvollkommenheit zu bewahren, geben sie einer zwar vollkommenen, aber dem Leben selbst fremden ästhetischen Dimension den Vorzug.

Die Basis von Tonios Liebe

Derselbe intertextuelle Bezug, der auf die Verwandtschaft zwischen Reinhard und Tonio hinweist, macht auch ihre Unterschiedlichkeit deutlich. Tonio thematisiert nämlich explizit sein Verständnis des Ästhetischen, das bei Reinhard nur implizit ist und nicht unbedingt zum Repertoire der Figur gehört. Tonio erweist sich als ein Leser, der dank seiner Lektüre fähig ist, sich selbst zu verstehen, zu erklären und zu rechtfertigen. Zuerst zeigt er sich anhand des erwähnten Zitats als Leser der Stormschen Novelle, der gelernt hat, wie es erst durch den Abstand zur „tanzenden Geliebten“ gelingt, die eigene Liebe als ästhetische Erfahrung zu objektivieren, d.h. von ungebändigten bzw. realen Dimensionen zu reinigen. Diese Reinigung ermöglicht

erst das harmonische, in sich stimmige Bild der Geliebten, ja die kunstvolle Aufarbeitung der Liebeserfahrung überhaupt. Tonio findet gerade in der Literatur[99] Gründe dafür, warum eine ungezügelte Liebeserfahrung der Kunst schaden kann. Bei Goethe hat er z.B. gelernt, dass eine Liebe, die einem Künstler angemessen ist, nicht mit destabilisierenden Gefühlen kontaminiert werden darf. Hier liefert etwa der Held in dem Drama *Tarquato Tasso* ein Beispiel, der infolge seines Gefühlsausbruchs gegenüber der Prinzessin nicht nur als Mensch, sondern auch als Dichter zugrunde geht. Die Lektüre von Goethes *Leiden des jungen Werther* lehrt Tonio obendrein, wie sogar das Liebesglück schädlich für die Kunst sein kann:

> „Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Daseyn versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken".[100]

Explizite und implizite Intertextualität sind grundsätzlich Zeichen dafür, dass sich Tonios Gedanken im Rahmen von literarischen Vorbildern bzw. Leseerfahrungen bewegen, in einer Welt also, die ausschließlich in der Kunst zu Hause ist. Was zunächst als originelles und eigentümliches Bewusstsein des Helden erscheint, ist im Grunde eine reflektierte Selbstdarstellung, deren Inhalte nicht unbedingt einem psychischen Zustand entsprechen. War Reinhards Verzicht noch eine Handlung, die aus dem realen Leben motiviert war, so gründet Tonios Liebeserfahrung in der fiktiven Welt der Literatur: Sie ist Darstellung einer Darstellung, Reflex eines Reflexes.

---

[99] Martin Havenstein hat schon 1927 aufgezeigt, in welche Welt Tonio Kröger offensichtlich zu gehören scheint: „Tonio Kröger stammt aus einer weltbekannten, weitverzweigten Familie von höchsten Geistesadeln, deren berühmtesten Glieder Hamlet und Tasso sind. Von diesen geistigen Vorfahren, nicht von seinen ganz gleichgültigen leiblichen Eltern, hat er sein seelisches Erbe."
Martin Havenstein, *Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller*, Berlin, Wiegandt & Grieben, 1927, S. 228.

[100] Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers Die Wahlverwandtschaften Kleine Prosa Epen*, hg. von Waltraud Wiethölder u. Christoph Brecht, in: J.W. Goethe „Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche, Vierzig Bände, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M., 1994, Bd. 8, S. 15.

So spiegeln Tonios Überlegungen ein fremdes Bewusstsein wider, dessen aktualisierende Darstellung eine kontingente Funktion ausübt: Tonio ist darum bemüht, sich als Künstler zu erweisen. Inwieweit das bloß eine genügsame Selbstinszenierung ist oder darüber hinaus eine auf Wirkung zielende Kommunikation, bewegt sich sicherlich selbst für Tonio in fließenden Grenzen. Das, was daraus deutlich hervorgeht, ist eine durch die fiktive Welt der Literatur inszenierte Selbstdarstellung, welche u.a. eine Umkehrung der Kausalität zwischen Erfahrung und Erkenntnis bedingt. Folgende Überlegung ist freilich mehr Ursache denn Folge seiner Liebe zu Ingeborg:

> „Aber obgleich er einsam, ausgeschlossen und ohne Hoffnung vor einer geschlossenen Jalousie stand und in seinem Kummer tat, als könne er hindurchblicken, so war er dennoch glücklich. Denn damals lebte sein Herz. Warm und traurig schlug es für dich, Ingeborg Holm, und seine Seele umfaßte deine blonde, lichte und übermütig gewöhnliche kleine Persönlichkeit in seliger Selbstverleugnung".[101]

Das Glück einer nicht erwiderten Liebe ist durch die Einsicht vorgeformt, wonach derjenige, der liebt, „göttlicher" ist als derjenige, der geliebt wird. Deutliche intertextuelle Spuren dieser Einsicht finden sich in Platons *Symposium*[102]. Tonios Weigerung, Ingeborg seine Liebe zu erklären und sich als leidenschaftlicher Liebhaber zu präsentieren, kommt also daher, weil er sich in Platons Sinne als Künstler versteht und auch so in Erscheinung tritt. Sublimiert er die göttliche Energie Eros für die Kunst, dann muss er ein Künstler sein. Daher lautet für Tonio die Kausalität folgendermaßen: nicht die Kunst bedingt den Verzicht auf die erotische Lebensenergie, sondern dieser Verzicht schafft erst den Künstler.

---

101 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, ebd., S. 261.

102 „Denn göttlicher ist der Liebhaber als der Liebling, weil in ihm der Gott [Eros] ist".
Platon, *Das Gastmahl*, in „Symposium, Platons Werke, zweiten Theiles zweiter Band, von Friedrich Schleiermacher, zweite verbesserte Auflage, Berlin 1824, bei G. Reimer, S. 597.

Paradoxes Denken und ironische Unbestimmtheit

Die Liebeserfahrung ist durch eine Erfahrung des Denkens vorgeformt, und erstere wird sozusagen in den Dienst einer zweiten gestellt: Die Liebeserfahrung soll bestätigen, was Tonio sich dank seiner als Leser gewonnenen Einsichten ausgedacht hat. Kein Wunder also, dass seine Überlegungen letztlich poetologische und ästhetische Schlussfolgerungen sind: poetologisch, denn sie erörtern die Bedingungen, unter denen ein Dichter dichten kann; ästhetisch, denn sie thematisieren unterschwellig die Auseinandersetzung zwischen apollinischer und dionysischer Kunst. In beiden Fällen redet Tonio unmissverständlich einem klassizistisch-apollinischen Begriff das Wort: Kunst entsteht aus jenem Abstand und jener Gelassenheit, die es erlauben, eine „Sache rund zu formen" und „etwas Ganzes daraus zu schmieden".[103]

Sich auf eine ungefährliche und kontemplative Weise zu verlieben ist dann für Tonio das Mittel zum Zweck,[104] denn so kann ein klares und sinnvolles Bild dessen entstehen, wie es ist, wenn man verliebt ist. Liebe ist in diesem Sinne für Tonio keine bedeutungslose Erfahrung, sie bildet nicht den letzten Grund, sondern ist ein Behelf, um ein gut ausgedachtes, sorgfältig geplantes Ziel zu erreichen: Er will den Status eines Künstlers *erobern* in der Art einer „Wallfahrt nach dem Adelsdiplom",[105] indem er Ingeborg so liebt, wie ein Künstler sie lieben würde. Diese Absicht mündet in eine paradoxe Situation, deren Widerspruch implizit Thema der ironischen Erzählhaltung ist.[106]

---

[103] Thomas Mann, *Tonio Kröger*, S. 18.

[104] Insofern nimmt Tonio das Motiv des Verhältnisses zwischen Bürger und Kunst wieder auf, das in den *Buddenbrooks* eine entscheidende Rolle spielt: ihr konfliktbeladenes Verhältnis zur Kunst, denn sie wollen die Kunst entweder ihren Bedürfnissen unterordnen und sie als Mittel zum Zweck degradieren (z.B. als „Repräsentation") oder sie gehen daran zugrunde.

[105] Novalis bezeichnete im Februar 1800 die *Lehrjahre* als eine „Wallfahrt nach dem Adelsdiplom".
Novalis, *Werke*, hg. von Gerhard Schulz, C.H. Beck Verlag, Frankfurt/M., 2001, S. 546.

[106] Der Erzähler suggeriert durch die „erlebte Rede" eine Nähe zu der Figur, die es nicht geben kann. So etwa die Stelle: „Es kam der Tag, wo er berühmt war, wo alles gedruckt wurde, was er schrieb, und damals würde man sehen, ob es nicht Eindruck auf Inge Holm machen würde ...".
Thomas Mann, *Tonio Kröger*, ebd., S. 261.

Tonio strebt aufgrund einer für einen geistlosen Spießbürger typischen Einstellung danach, sich durch Leistung eine erkennbare Identität zu verschaffen bzw. Künstler zu werden und als Künstler anerkannt zu werden.

Der ironische Abstand des Erzählers gegenüber dieser paradoxen Absicht bleibt nicht ohne Folgen für das Verstehen bzw. die Wertung dessen, was Tonio bewegt. Nach Manns Worten erlaubt Ironie keine eindeutige Aussage darüber, was explizit behauptet wird, denn „Ironie ist immer Ironie nach beiden Seiten hin, etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als-Auch".[107] Der Erzähler zielt also nicht einfach darauf ab, jene paradoxe Haltung zu persiflieren, die Tonio an den Tag legt, sondern sie markiert die Unbestimmtheit, ja die Unergründlichkeit des Themas, das die Figur Tonio am intensivsten behandelt: das Verhältnis zwischen Geist und Leben. Indem der Geist, der den Künstler auszeichnen soll, zum bloßen Mittel zum Zweck degradiert wird, deutet sich an, dass Tonio in beiden Welten zu Hause sein möchte: in jener des Geistes und in jener des realen Lebens. Er möchte gleichzeitig in jener Welt des dekadenten Verzichts auf das Leben und in jener des Verlangens nach dessen Freuden leben.

Das zweideutige Glück einer Verweigerung

Seinen Überlegungen zum Trotz genügt es Tonio nicht, das reale Leben nur zu beobachten. Er will auch leben, gerade indem er auf das Leben verzichtet, um Künstler zu werden. Daher braucht er Menschen, die ihm Aufmerksamkeit schenken. Ingeborg Holm, aber auch Hans Hansen und der Malerin Lisaweta trägt er seine Art impliziter Liebeserklärung vor, die darauf angelegt ist, sie zu bitten, ihn zu lieben. Sein Verhältnis zu ihnen charakterisiert sich eben dadurch, dass er seinen Geist vorzeigt, damit sie ihn bewundern können. Zwar denkt er, wie Havenstein feststellt, nicht daran, „die Feder wegzuwerfen", aber das

---

[107] Thomas Mann, *Einkehr*, in „Betrachtungen eines Unpolitischen", hg. von Hermann Kurzke, in: T. Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher", hg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftig, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget Ruprecht Wimmer, Bd. 13.1, Fischer Verlag, Frankfurt/M., 2009, (S. 76–111), hier S. 100.

bedeutet nicht, dass er darauf verzichtet, es ernsthaft „mit dem Leben zu versuchen“.[108]

Indem Tonio den Saal verlässt, wo Inge mit den anderen tanzt, will er ihr implizit mitteilen, dass er sich für den Geist, also für die Kunst und nicht für das Leben bzw. für die Liebe entschieden hat. Diese Handlung hat aber nur den Anschein eines Verzichts. In Wahrheit ist es eine widersprüchliche Geste um Aufmerksamkeit zu erheischen: Dem Verschwinden ist ein Sich-zeigen-wollen inhärent, denn draußen vor dem Fenster stehend, hinter „herabgelassener Jalousie, ohne zu bedenken, daß man durch diese Jalousie gar nichts sehen konnte“[109] hofft er, dass Inge seine Abwesenheit bemerkt und ihm heimlich folgt, um ihm ihre Hand auf die Schulter zu legen und zu sagen: „Komm herein zu uns, sei froh, ich liebe dich“ (22). Tonio hegt also die paradoxe Hoffnung, seine Entsagung werde gerade damit belohnt, worauf er verzichtet.

Die zweideutige Handlung, die diese Hoffnung begründet, beschreibt ihrerseits die Beziehung zwischen Tonio und Inge, die in der Schwebe zwischen Beherrschung und Unterwerfung bleibt. Sie zeigt auf der einen Seite, wie sehr Tonio von Inge abhängt, denn sie hat die Macht, ihn glücklich oder unglücklich zu machen. Auf der anderen Seite aber strebt Tonio danach, von ihr eine Geste der Zuneigung zu erpressen. Somit wird sie zum potentiellen Opfer eines hinterhältigen Manövers. Hätte sie Tonios Absicht entsprochen, dann wäre sie der moralischen Erpressung unterlegen.[110] Die Sehnsucht danach, geliebt zu werden, kann also in eine paradoxe Machtausübung münden,

---

108 Martin Havenstein sieht gerade darin einen Unterschied zu Goethes *Tasso*:
„Tonio Kröger ist über den Kampf, der Tasso erschüttert und zerreißt, eigentlich hinaus. Er sehnt sich nach dem ‚Leben‘, aber die Leier, oder besser: die Feder wegzuwerfen und es nun wirklich mit dem Leben zu versuchen, dieser Gedanken kommt ihm nicht.“
Martin Havenstein, *Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller*, Berlin, Wiegandt & Grieben, 1927, S. 228.

109 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, S. 260.

110 „Sie müßte kommen! Sie müßte bemerken, daß er fort war, müßte fühlen, wie es um ihn stand, müßte ihm heimlich folgen, wenn auch nur aus Mitleid, ihm ihre Hand auf die Schulter legen und sagen: Komm herein zu uns, sei froh, ich liebe dich “.
Ebd.

wenn diese in einem Zwang mündet, ohne dass auf die Absicht bzw. die Gefühle des Gegenübers geachtet wird.

Tonio drängt Inge in die Rolle, über sein Liebesglück zu herrschen – allerdings nur in seiner inneren, ichbezogenen Wirklichkeit. Da sich ihre Beziehung bloß in Tonios Phantasie abspielt, bleiben ihre Umrisse unbestimmt. So können wir der widersprüchlichen Haltung Tonios gegenüber Inge keine endgültige Zweckbestimmung zuschreiben. Denn im Endeffekt scheint er in jedem Fall zu bekommen, was ihn unglücklich bzw. glücklich macht: Verweigert sie ihre Liebe, dann macht sie ihn zum Künstler, indem sie ihn zum unglücklichen Liebenden macht – und außerdem: ein Dichter zu sein ist eine hervorragende Möglichkeit, von ihr geliebt zu werden, wie er es sich vorstellt.

Ästhetische Reflexion und das Verlangen, geliebt zu werden

Die Unmöglichkeit, einen letzten Grund in Tonios Handlungen und Reflexionen zu finden, lässt ihn als inkonsistente, paradoxe Figur erscheinen. Der *Wille zur Macht* eines Liebenden, der mit der Geliebten nur aus der Distanz Umgang pflegt – ähnlich wie der Betrachter einer Tänzerin – und der danach strebt, sie zur Herrscherin über sich zu machen, hat etwas Harmloses, ja sogar Lächerliches, das auch als Folge der ironischen Erzählhaltung zu bewerten ist. Wenn wir dann unsere Überlegung über die Auswirkungen dieser distanzierten und doppelbödigen Art der Beherrschung fortführen, erkennen wir eine Art verinnerlichter Eroberung der Geliebten, die wie eine Kompensation dessen erscheint, was ihm das reale Leben vorenthält. Sie wird zwar zum Objekt degradiert, doch diese Degradierung hat nur für den Liebenden Konsequenzen, z.B. wenn sie der Anlass für seine selbstgewählte Einsamkeit wird. So entsteht der Eindruck, wir sollten Tonios Reflexionen über Liebe und Leben, Kunst und Gesundheit nicht allzu ernst nehmen, denn diese erscheinen lediglich als Notlösung eines Bedürftigen, der nicht in der Lage ist, mit anderen Mitteln als mit dem Versuch der paradoxen Beherrschung und der kompensierenden Verinnerlichung das zu erlangen, was ihm das reale Leben verweigert.

Dieser Verdacht gegenüber seinen Überlegungen und der Konsistenz dessen, worauf sie gründen, entsteht schon am Beginn der Novelle: im Gespräch mit Hans Hansen, dem von

Tonio hoffnungslos umworbenen Freund. Schon die gespannte Erwartung auf die Begegnung mit ihm und die Furcht, er habe den vereinbarten Termin vergessen, bedingt den Verlauf ihres Gesprächs: Tonio wird es aus der Position eines Liebenden führen, der um die Zuneigung des Geliebten kämpft, also aus einer unterlegenen Position heraus, wobei er gleichzeitig Forderungen stellt.

Hauptthema seiner Überlegungen ist seine Andersartigkeit im Vergleich mit dem aktiven, lebensfrohen Hans Hansen und dem Grund dafür. Tonio folgt dabei einem einfachen dialektischen Muster: auf der einen Seite seine Sensibilität für das Dichten und Denken, auf der anderen die unbekümmerte, aktive Lebensfreude des Freundes. Spiegelt sich die unterschiedliche Herkunft von Tonios Eltern[111] in seinen einander diametral entgegengesetzten Neigungen, so kann sich der Freund auf eine feste Identität berufen; ist Tonio meist traurig und ohne Erfolg, so ist der Freund immer heiter und erntet in der Schule und als Sportler viel Lob. Die Gegensätzlichkeit der aus dieser Dialektik entstandenen Bilder von ihm und Hans Hansen führt ihn dazu, fragwürdige Theorien aufzustellen, etwa jene, wonach blauäugige Menschen ein harmonischeres Verhältnis zur Welt hätten als dunkeläugige.

Wie unbeständig seine Überlegungen sind, wird dadurch deutlich, dass Tonio mehrfach eine Meinung äußert, aber dann auch ihr Gegenteil gelten lässt. So ist er zunächst überzeugt, dass „wer am meisten liebt der unterlegene ist und leiden muß“.[112] Kurz darauf meint er – und zwar in einer bereits zitierten Stelle –, dass der Liebende stärker sei als die Geliebte.[113] Daher glaubt Tonio in dem Moment, in dem er sich Hans gegenüber schwach fühlt, schließen zu können, dass er ihn liebt. Dieser ganze philosophische Aufwand findet seinen Anlass allein in der Tatsache, dass er Hans Hansen liebt, ohne dass seine Liebe erwidert wird. Daher Tonios Gefühl der Unterlegenheit und, in der Folge, dessen theoretische Rechtfertigung. Trotzdem wagt er den Versuch, sich durchzusetzen: Das Schiller-

---

111 Tonios Vater wuchs in derselben Stadt auf wie Tonio, seine Mutter aber wurde von seinem Vater aus einem Land „ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt“.
Thomas Mann, *Tonio Kröger,* ebd., S. 247.

112 Ebd., S. 246.

113 S. Fußnote Nr. 6.

Zitat hat die Aufgabe, Hans Hansen dadurch zu imponieren, dass er belesen ist und dass er sich mit einer Art von Helden identifiziert, die dank eines kühnen Idealismus ihr Leben aufopfern. Damit setzt er eine unterschwellige Kommunikation mit Hans Hansen genauso wie mit Inge Holm in Gang: Das Zitat aus Schillers *Don Carlos* ist eine Art Selbstdarstellung, die darauf abzielt, Tonios Erhabenheit und seine Einsamkeit zu unterstreichen. In dieser Identifizierung mit dem König in Schillers Drama äußert sich also letztlich das Verlangen, geliebt zu werden. Da er aber nicht der König ist, sondern einfach Tonio Kröger, erntet er am Ende von Hans lediglich Mitleid, also eine Art erpresster Zuneigung.[114] Inge wird Tonio später nicht einmal dieses gewähren. Sein Scheitern – egal ob mit oder ohne Mitleid – gibt Tonio aber die Möglichkeit, seine Besonderheit zu unterstreichen, wieder allein in seinem Zimmer zu sitzen und das einsame Glück der Dichtung zu erfahren, obwohl er sich davon überzeugt hat, dass seine poetische Neigung „ihm sehr, bei seinen Mitschülern sowohl wie bei den Lehrern"[115] schadete.

Das im realen Leben verankerte Bild eines Künstlers

In der Figur Tonio Kröger spiegelt sich Motive der Dekadenz. Sie hängen aber nicht mit jener Hellsichtigkeit des Erkennens zusammen, die mit Lebensunfähigkeit einhergeht, wie wir sie aus psychologischen Künstlerstudien kennen. Doch die ausgeprägte Intellektualität Tonios hat nicht den Verfall seines Lebenswillens zur Folge. Eine Distanz zum realen Leben und ein Bewusstsein seiner Anziehungskraft gehen vielmehr ineinander über. So führt die Leistung seines vom realen Leben abgekapselten Geistes nicht zur Erkenntnis, sondern zur Sensibilisierung dafür, was das Leben bieten kann. Daher ist Tonio unfähig, das zu erreichen, wovon er meint, dass die Kunst es verlangt, nämlich eine völlige Ungebundenheit und ein Loslassen all dessen, wonach ihn seine Neigungen drängen.

---

114 „Ihre Hände, die sich drückten, waren ganz naß und rostig von der Gartenpforte. Als aber Hans in Tonios Augen sah, entstand etwas wie reuiges Besinnen in seinem hübschen Gesicht. ‚Übrigens werde ich nächstens ‚Don Carlos' lesen' sagte er rasch. ‚Mit dem König im Kabinett muß famos sein"
Ebd., 254.

115 Ebd., 246.

Die Bedingungen dessen, was einen Künstler ausmacht, sind das wichtigste Thema seiner Gedanken, daher können wir davon ausgehen, dass er danach strebt, ein Künstler zu werden. Dieses Thema übernimmt gleichzeitig aber auch Funktionen, die über diese inhaltliche Ebene hinausgehen. So können wir seine Sprache auch als Oberfläche einer Kommunikation betrachten, die versteckt und angeberisch dem das Wort redet, wonach er lebensbejahend strebt: Anerkennung und Liebe.

Die Sprache erweist sich als Maske, die unterschwellig dem Ruf des Lebens folgt und dem Leben dienen soll. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich sein fleischliches Verlangen regt, obwohl er sich deshalb als Künstler schuldig fühlt.[116] Seinem Künstlertum sind also doch, wie seine Reden über den asketischen Geist unterstellen, Lust und Unlust nicht fremd. Diese Mechanik lässt sich nicht als Sublimation verleugnen. Das Bild eines Künstlers, das ihm vorschwebt, ist viel tiefer im realen Leben verankert, als er glaubt oder glauben will.

Tonios versteckte und paradoxe Liebeserklärungen können wir als Inszenierung einer Scheinwelt des Geistes verstehen, die er entwirft, um seinen Lebenstrieb zu befriedigen. Das, was ihn lächerlich macht und wovon die Ironie des Erzählers zehrt, ist nicht das Scheitern bei seinem Versuch geliebt zu werden. Es liegt vielmehr in der Differenz zwischen dem, was er explizit verneint, und dem, was er implizit erreichen will. Seine Lebensunfähigkeit zeigt sich also in der Entfernung von sich selbst, in einer Selbstdarstellung, die das eigene Wesen und die eigene Aufgabe verkennt.

---

[116] „Er lebte in großen Städten und im Süden, von dessen Sonne er sich ein üppigeres Reifen seiner Kunst versprach; und vielleicht war es das Blut seiner Mutter, welches ihn dorthin zog. Aber da sein Herz tot und ohne Liebe war, so geriet er in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei. Vielleicht war es das Erbteil seines Vaters in ihm, des langen, sinnenden, reinlich gekleideten Mannes mit der Feldblume im Knopfloch, das ihn dort unten so leiden machte und manchmal eine schwache, sehnsüchtige Erinnerung in ihm sich regen ließ an eine Lust der Seele, die einstmals sein eigen gewesen war, und die er in allen Lüsten nicht wiederfand. Ein Ekel und Haß gegen die Sinne erfaßte ihn und ein Lechzen nach Reinheit und wohlanständigem Frieden“
Thomas Mann, *Tonio Kröger*, S. 264–265.

Der Schwierige von Hugo von Hofmannsthal:

Liebeserklärung als Geschehen

Sprachskepsis als Sprachsensibilisierung

In Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* geht es um eine erfolgreich vorgetragene Liebeserklärung. Gerade der Dichter der Sprachskepsis erschafft damit eine fiktionale Figur, der gelingt, woran viele andere literarische Helden gescheitert sind. Hans Karl Bühl gelingt es, sich mit der schönen Helene zu verständigen und am Ende eines bemerkenswerten Gesprächs erkennen sie sich als Liebende, deren ehelicher Bindung nichts im Wege steht.

Wie kann der Held dieses Lustspiels seine Liebe so überzeugend zum Ausdruck bringen, obwohl er „sich nicht in die Karten schauen" lässt und „[a]lles Wichtige sich in seinem Innern abspielt, nicht oder nur indirekt sprachlich zum Ausdruck" kommt?[117] Eine Antwort liegt möglicherweise in Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos*, wenn wir die darin artikulierte Sprachkritik nicht als generelle Ablehnung der Sprache als Kommunikationsmittel ansehen, sondern eher als Aufwertung ihrer kommunikativen Eigenschaften. Die Sensibilisierung für den unumgänglichen Verrat der Sprache an der von ihr benannten Sachlage bedingt zwar eine Art Sprachhemmung, letztere gilt aber als Voraussetzung, damit andere übergreifende Kommunikationsmöglichkeiten aktiviert werden können. Diese Erkenntnis eröffnet eine Perspektive, die einen respektvollen und zugleich produktiven Umgang mit der Sprache und mit dem Gegenüber möglich macht.

Die Bedingungen für eine gelingende Verständigung scheinen zunächst paradox, denn im Gespräch des Liebespaars, das sich seine gegenseitige Liebe erklärt, zeigt sich, wie beide auf die genaue Bestimmung dessen verzichten, was sie sprachlich arti-

---

[117] Klaus-Dieter Krabiel, *Hugo von Hofmannsthal, Der Schwierige. Charakterstück und Gesellschaftskomödie*, in: „Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhundert, Band 1, Reclam, Stuttgart, 1996, S. 258–281. Hier: S. 265.

kulieren. Wir können dieses Paradoxon lösen, wenn wir die scheinbar unbewältigten Probleme, die keinen Einblick in Hans Karls Innenleben erlauben, nicht einfach als individuelle Erscheinung betrachten. Es gilt vielmehr, die Sprachhemmung der Liebenden als den Versuch aufzufassen, gerade dem, was als Grenze der Sprache erscheint, relevante kommunikative Funktionen zuzuschreiben. Diese werden weder vergessen noch vertuscht, sondern direkt ins kommunikative Geschehen einbezogen, ja sogar zur Möglichkeit einer umfassenderen Verständigung umgemodelt. Über die psychologische Frage hinaus gilt letztlich die Verweigerung der Liebenden, das eigene Innenleben zur Sprache zu bringen, als Ergebnis einer Sensibilisierung nicht nur für die *Barrieren*, sondern auch für die *Brücken* des sprachlichen Ausdrucks.

Zunächst können wir diese Aufwertung der vorgeblichen Mängel der Sprache auf die Auseinandersetzung mit einer Zeiterfahrung der Moderne zurückführen, welche sich als ständiger Wechsel und dauerndes Vergehen zeigt. Das Problem liegt demnach in einer offenbar unumgänglichen Erstarrung der Sprache gegenüber der sich permanent wandelnden Zeit, denn beim Sprechen kommt zwangsläufig Vergangenes zum Ausdruck: wir müssen auf Formulierungen, d.h. Sprachstrukturen zurückgreifen, die wir bereits gehört haben. Damit wir uns verständigen können, müssen auch unsere Gesprächspartner die von uns gesprochene Sprache schon erfahren haben. Ohne ein Wiedererkennen dessen, was gesagt wird, kann es kein Erkennen dessen geben, was wir gerade hören. Insofern ist unser Sprechen immer eine Angelegenheit, die in der Vergangenheit fußt und in der sich Vergangenes wiederholt. Von diesem Bewusstsein ausgehend versuchen die Liebenden eine Sprache zu finden, die dem Vergehen nicht mit Erstarrung begegnet. Nur eine Sprache, die im Werden ist und *mit der Zeit geht*, kann die Eigenschaften eines Geschehens haben und erschöpft sich nicht einfach in der Wiederholung von Vergangenem – Sprache also, die etwas Lebendiges, Authentisches, Einmaliges und Individuelles zum Ausdruck bringt.

Eine sich mit der verstreichenden Zeit verändernde Sprache verliert zunächst zwangsläufig jene Beständigkeit, die ein sicheres Verstehen gewährleistet. Was benannt und erklärt wird, können wir nicht genau und sicher auffassen, wenn es nicht mit unserer vergangenen Erfahrung übereinstimmt. Dabei kommt

die Sicherheit einer fortdauernden Beziehung zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten abhanden, denn da eine kommunikative Sprache die Einmaligkeit des Kontextes und der Sprecher berücksichtigen muss, wird das Verstehen schwierig. Da sie Neues benennt, kann sie nicht jene Klarheit und Genauigkeit haben und weist nicht zwingend eine Entsprechung zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten auf. Im Gegenteil: die Gesprächspartner müssen mit einer gewissen Unbestimmtheit des Mitgeteilten rechnen. So wird eine Art des Verstehens ausprobiert, das nicht einfach ein bloßes Nachvollziehen dessen ist, was gesagt wird. Verstehen wird nicht mehr auf die passive Aufnahme des sprachlich Mitgeteilten reduziert, sondern als aktive Handlung verstanden, die immer anders und auf je eigene Weise die Mitteilung deuten muss. Wenn der Zuhörer die unbestimmte Mitteilung *nur auf seine Weise* bestimmt, dann kann sich der Mitteilende nie des Gelingens seiner kommunikativen Absicht sicher sein.

Unbestimmtheit als Möglichkeit der Kommunikation

Das Liebespaar Hans Karl und Helene zeigt, was geschieht, wenn wir die Unbestimmtheit einer unsicher konnotierten Sprache als Möglichkeit des Verstehens auffassen. Gerade die Ungewissheit des Bezugs verlangt, dass die Liebenden die Bereitschaft aufbringen, sich immer neu die Frage zu stellen, was eigentlich gemeint ist. Das, was sich dem unmittelbaren Verstehen verschließt, ist ein Appell an den Gesprächspartner, sich immer wieder um das Verstehen zu bemühen. Nur so wird die Sprache der Liebenden vor der Gefahr der Erstarrung bewahrt und in die Dynamik des Lebens einbezogen. Ihre Sprache – um es mit einem Paradoxon auszudrücken, das im Kontext der Sprachreflexion um 1900 aber nicht unpassend ist[118] – *sagt das Unsagbare,* ohne es direkt benennen zu wollen. Wegen dieser

[118] Mit Rilkes paradoxer Formulierung „sagen“ alle (abstrakten) Bilder das „Unsagbare“ (der Welt und des menschlichen Daseins), das auf solche Weise unsagbar bleibt und bleiben soll. Die dichterischen „Figuren“ – auch dies ein zentraler Ausdruck Rilkes – gelten grundsätzlich nur auf Zeit, weshalb eine Figur die andere nach sich zieht. Die temporale Daseinsverfassung des Menschen erlaubt nur vorübergehende poetische Akte: „Was sich ins bleiben verschließt, schon ist‘s das Erstarrte“. Sonette an Orpheus II, 2;
Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden, 1955, S. 758.

Verschwommenheit gilt, was das Liebespaar aus den nicht gesagten Worten versteht, nur für den Augenblick: Ändern sich die Bedingungen, unter denen das Verstehen erfolgt, so muss das Verstandene entsprechend neu überprüft werden. Insofern können wir behaupten, das Verstehen zwischen den Liebenden geschieht in einer bestimmten Zeit, es ist *zeitlich*, also vergänglich und daher dem Leben angepasst. Die temporale Dimension des Menschen gestattet nur ein vorübergehendes Verstehen, ein Verstehen, das nur zeitlich befristet sein kann und daher immer wieder neu aktiviert werden muss.

In dieser Bemühung, die Sprache der Liebe mit einer dem Leben angepassten Dynamik zu charakterisieren, zeigt sich eine Geste der Liebenden, ja die eigentliche Liebeserklärung. Sie hat die Eigenschaften eines Ereignisses, denn sie gestaltet sich als gemeinsame Bedeutungszuschreibung dessen, was sich einer gesicherten Sinngebung entzieht. Beide Liebenden erfassen das Gesagte auf dieselbe Weise, was nur angedeutet, zweideutig und unklar ist: nämlich als Liebeserklärung. Sie verstehen, dass sie sich lieben, ohne dass die Liebe explizit erklärt werden muss. Gerade die Geste der gemeinsamen Bedeutungszuschreibung und der Sensibilisierung bezüglich der Kommunikationsmöglichkeiten einer unbestimmten Sprache verbindet sie und macht sie zum Paar.

Ihre Kommunikation erfolgt nicht wie bei Liebeserklärungen üblich anhand einer ungleichen Beziehung zwischen einem Vortragenden, der seine Liebe explizit erklärt, und einer Empfängerin, welche die Liebeserklärung aufnimmt. Beide sind gleichzeitig Sprecher und Zuhörer, Urheber und Empfänger. Beide tragen dazu bei, die Liebeserklärung zu gestalten, die so, wie sie erfolgt, nichts Vorgefertigtes voraussetzt. Die Eigenschaft eines Geschehens und deren gemeinsame Gestaltung sozusagen auf Augenhöhe setzt in der Tat die Bereitschaft voraus, auf ein vorgefertigtes Bild des anderen zu verzichten. Wie der andere denkt und fühlt, offenbart sich erst langsam im Verlauf des Gesprächs. Indem die Liebenden darauf verzichten, von sich ein festes Bild zu entwerfen, öffnen sie sich jeweils dafür, was die bzw. der Liebende gerade ist. Sie sind bereit, sich dem anderen anzupassen, sich selbst zu ändern, damit sie sich so begegnen können, wie sie sich gegenwärtig im Liebesgespräch entwickeln.

Wenn wir diese kommunikative Haltung mit der Sprachreflexion vergleichen, wie sie z. B. im *Brief des Lord Chandos* artikuliert ist, so erkennen wir in der Sprache von Hans Karl und Helene eine Distanzierung von deren Abbildfunktion. Sie orientieren sich vielmehr an einem Sprachmodell, in dem provisorische Entwürfe wiedergegeben werden und in dem die ständige Suche nach dem immer wieder von neuem revidierbaren Bild des Gegenübers unumgänglich ist.

Die uneigentliche Sprache, die falsche Liebeserklärung

Worin die Sprache dieser Liebenden besteht, welche Worte, Semantik und Pragmatik sie charakterisiert, wird dadurch beleuchtet, dass Hofmannsthal in seinem Lustspiel ein negatives Modell vorführt: das Salongespräch. Ist die Sprache der Liebenden unbestimmt, zweideutig und voller Anspielungen, so hat das Salongespräch den Anspruch, anschaulich und unmissverständlich zu sein. Ist die Sprache zweier Liebender durch eine suchende explorative Pragmatik charakterisiert, so ist das Salongespräch durch Absichten festgelegt, welche weitere kommunikative Funktionen unterminieren. Bringt Hans Karls und Helenes Sprache die Liebenden einander näher und verändert deren Leben, so führt das Salongespräch keine Begegnung mit dem Gegenüber herbei, geschweige denn eine Veränderung. Sprache erscheint daher erstarrt wie eine Maske, die keine menschlichen Züge trägt. In der Erstarrung der Sprache können wir die Erstarrung des Lebens in jenen adligen Kreisen erkennen. Sprache und Leben lösen sich ins Nichts auf.

Gerade der explizit als Gegenfigur zu Hans Karl und Helene konzipierte Neuhoff spricht die grundlegende Eigenart der beiden Liebenden direkt an:

> Graf Bühl kommt nicht, gehen Sie zu ihm. Besuchen Sie ihn, ganz einfach. Es ist ein Mann, bei dem die Natur, die Wahrheit alles erreicht und die Absicht nichts. Ein wunderbarer Mann in unserer absichtsvollen Welt, war meine Antwort – aber so hab' ich mir ihn gedacht, so hab' ich ihn erraten, bei der ersten Begegnung.[119]

---

[119] Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, in: H. v. Hofmannsthal, „Gesammelte Werke in zehn Einzelwerke. Dramen IV", hg. von Bernd Schoeller u. Rudolf Hirsch, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M., 1979, S. 360.

Abgesehen davon, dass diese Formulierung indirekt eine Aussage von Helene zitiert und dass wir bei dieser Art unpersönlichen Sprechens nie sicher sein können, welches Bewusstsein zum Ausdruck kommt, diagnostizieren wir – unabhängig davon, wie Neuhoff sich selbst versteht – Hans Karls Absichtslosigkeit als ein Merkmal, das ihn von den anderen unterscheidet. Er spricht nicht, um etwas zu erreichen, d.h. sein Sprechen ist nicht von dem Willen geleitet, etwas Ausgedachtes durchzusetzen. Neuhoff können wir hingegen als einen „Fanatiker des Willens und der Tat, ein[en] Casanova der üblen Art" betrachten, denn er glaubt, „allein durch die Kraft seines Willens die Dinge für sich zu entscheiden, d.h. Helene für sich zu gewinnen und den Zugang zu ihren Kreisen durchsetzen zu können".[120]

Hofmannsthals Abscheu vor der Rhetorik, die im *Brief des Lord Chandos* zum Ausdruck kommt, beruht darauf, dass sie das Sprechen ausschließlich in den Dienst einer Absicht stellt, die Formen und Funktionen des menschlichen Umgangs im Voraus bestimmt. Somit degradiere sie das Sprechen zur sterilen Machtübung, die jegliche Entfaltung der Beziehungen verhindert. In der Rhetorik – so der Autor des *Chandos-Briefes* – hat die Sprache nicht die Aufgabe, Menschen zusammenzuhalten bzw. zusammenzuführen, sondern diese zu kontrollieren und zu beherrschen.[121]

Die Krise der Sprache zeigt sich dann am deutlichsten, wenn es darum geht, gerade die eigenen Liebesgefühle zum Ausdruck zu bringen. Insofern gilt Neuhoffs Liebeserklärung an die abwesende Helene als Paradebeispiel für die im *Chandos-Brief* kritisierte Eigenschaft der Sprache, Bilder zu schaffen, die keinen Bezug zu dem haben, was das reale Leben ausmacht: Dynamik, Komplexität, Einmaligkeit, Originalität usw. Gerade die Abwesenheit Helenes ist ein Hinweis auf den Darstellungs- bzw. Bildcharakter von Hans Karls Liebeserklärung, denn wir

---

120 Hugo von Hofmannstahl: *Der Schwierige*. Charakterstück und Gesellschaftskomödievon Klaus-Dieter Krabiel, in „Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhundert", Band 1, Reclam, Stuttgart, 1996, S. 270.

121 „… Rhetorik, die gut ist für Frauen oder für das Haus der Gemeinen, deren von unserer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen".
Hugo von Hofmannstahl, *Ein Brief*, in: H. v. Hofmannstahl, „Gesammelte Werke. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen", Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, S. 462.

brauchen ein Bild der Person oder des Gegenstandes, wenn dieser abwesend ist. Darstellungen ersetzen, was sie abbilden. Sie stehen an deren Stelle, dürfen aber mit dem Dargestellten nicht verwechselt werden. So ist die erwähnte angebliche Geliebte Neuhoffs nur in seinen eigenen Worten anwesend, als Bild. Damit kann Neuhoff sich jene Helene malen, die er will.[122] Sich ein Bild von ihr zu machen heißt, sie zu verkennen: anstatt sich direkt an Helene zu wenden, beschäftigt Neuhoff sich mit seinem selbst geschaffenen Bild.[123] Die Krise der Sprache offenbart sich als Krise der Menschen, die diese Sprache zum Mittel ihrer Wünsche, Machtvorstellungen und -ansprüche degradieren und sich dabei gegenüber der Welt und den Mitmenschen verschließen.

In Worte verliebt

Noch deutlicher kommt diese Krise bei Neuhoff zutage, wenn er sich direkt mit Helene auseinandersetzt. In Anwesenheit seiner vorgeblichen Geliebten ist er peinlicherweise ausschließlich um eine positive Selbstdarstellung bemüht.[124] Diese Hal-

---

122 Selbstverständlich ist die Idealisierung der Geliebten auch eine Möglichkeit, sie zu verkennen und sie stattdessen nach eigenen Vorstellungen und Absichten darzustellen. Was zählt ist die herrische Geste der Form- und Sinngebung, so z.B. Neuhoffs Beschreibung und Kommentar über Helene:
„In einer solchen Situation wird ein Wesen wie Helene Altenwyl erst ganz sie selbst. Unter dieser vollkommenen Einfachheit, diesem Stolz der guten Rasse verbirgt sich ein Strömen der Liebe, eine alle Poren durchdringende Sympathie: es gibt von ihr zu einem Wesen, das sie sehr liebt und achtet, namenlose Verbindungen, die nichts lösen könnte, und an die nichts rühren darf. Wehe dem Gatten, der nicht verstünde, diese namenlose Verbundenheit bei ihr zu achten, der engherzig genug wäre, alle diese verteilten Sympathien auf sich vereinigen zu wollen“.
Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, ebd., S. 361.

123 Es ist kein Zufall, dass die Teilnehmer des Salongesprächs, dekadente Adlige, nicht in der Lage sind, den Liebeskuss zwischen Helene und Hans Karl angemessen darzustellen: Da die Liebenden verschwunden sind, lassen sie zwei andere sich küssen. In diesem Bild sind die Liebenden anwesend und abwesend zugleich: anwesend als Produkt der Einbildung, abwesend als Personen.

124 Wenn er von der Geliebten spricht, dann tut er dies in der Absicht, seine „noblen Gedanken“ zur Schau zu stellen, wie Helene spöttisch bemerkt: „Ist Ihnen das Hohe selbstverständlich? Das war ein nobler Gedanke“.
Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, ebd. S. 399.

tung wirkt vor allem deshalb peinlich, weil er mit seiner Liebeserklärung allein Helene beeindrucken will: Er will sich selbst als Mann mit starkem Willen präsentieren, der die Macht hat, die von ihm auserwählte Frau für sich zu gewinnen.[125] Anstatt seine Aufmerksamkeit auf die Geliebte zu richten, um die pragmatisch richtigen Worte zu finden, die seine Liebeserklärung erfolgreich machen könnten, erschöpft sich Neuhoffs Liebesrede in der Absicht, sich als willensstarken triumphierenden Helden darzustellen. Er ist zu sehr auf sich selbst konzentriert, um auf die Frau zu achten, die er für sich gewinnen will. Mehr als die Frau scheint er in die Worte verliebt zu sein, die ihn selbst darstellen.

Sicherlich hängt seine unpassende, nicht auf die Adressatin ausgerichtete Rhetorik von seiner Position ab, die er in der Gesellschaft hat bzw. die er immer noch innezuhaben glaubt. Diese unpassende Rhetorik kann man als Hinweis auf den Verlust an Macht sehen, den seine Position durch den verlorenen Krieg und den Verfall der Habsburger Monarchie erlitten hat. Solange er eine überlegene Position innehatte, benötigte er überhaupt keine Rhetorik. Seine gesellschaftliche Position genügte, um andere auch ohne ausgesuchte Rhetorik zu überzeugen. Doch ähnlich wie die alten Machtstrukturen verfallen, so erreicht auch seine Sprache nicht mehr die Wirkung, die sie einst hatte. Wäre er sich darüber im Klaren, wie fragwürdig er auf Helene wirkt, so würde er wahrnehmen, wie die Zeit und mit ihr die Sprache vergeht. Daher erntet der Vertreter einer durch den verlorenen Krieg hinweggefegten gesellschaftlichen Ordnung bei der Umworbenen nur noch Spott und Hohn.

Wenn aber die Machtposition des adligen Neuhoff durch einen gesellschaftlichen Umbruch verloren geht, heißt dies nicht automatisch, dass er seine Machtvorstellungen aufgibt. So kann sich der „Doppeltbesiegte“ – der Vertreter eines untergegangenen Adels und der abgewiesene Werber – nur als Unterworfener verstehen. Der Mensch, der wähnte, dank seiner Willenskraft alles bestimmen zu können, muss als Verlierer von der

---

125 „Sie werden mich heiraten, weil Sie meinen Willen spüren in einer willenlosen Welt ... Sie wurden gefunden, Helene Altenwyl, vom stärksten Willen, auf dem weitesten Umweg, in der kraftlosesten aller Welten ... Das Recht des geistig Stärksten über die Frau, die er zu vergeistigen vermag ...“.
Ebd.

Herrscherin bzw. der vergeblich umworbenen Frau gerettet werden: „Helene bei Ihnen wäre meine Rettung – meine Zusammenfassung, meine Ermöglichung!“[126] (103). Die Identität, die er durch den gesellschaftlichen Umbruch verloren hat, sucht er jetzt in der Liebe der schönen und unerreichbar mächtigen Helene.[127]

Eine unerwartete Möglichkeit des Verstehens

Hans Karls sprachliche Überlegung kann als Beschreibung dessen gelten, was Neuhoff bei seiner gescheiterten Liebeserklärung erfährt, ohne dass er sich aber dieser Erfahrung bewusst wird:

> Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf die letzte unaussprechliche Nuance ankommt. Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung.[128]

Gerade Hans Karl, Neuhoffs Gegenpart, zeigt sich vollkommen bewusst über das, was dieser Vertreter der alten verfallenen sozialen Ordnung falschmacht: Er hegt die Absicht, die Menschen und ihre Welt anhand der Sprache zu bestimmen. Dieser Machtanspruch zeigt sich als Wahnvorstellung eines Menschen, der sich zum einen selbst überschätzt, zum anderen aber auch die Sprache falsch einschätzt.

Neuhoffs falsche Einschätzung der Macht der Sprache resultiert womöglich daher, dass er verkennt, was das Sprechen begleitet und auch unausgesprochen eine entscheidende Wirkung hat. Denn er übersieht, was abseits der Sprache geschieht, das heißt „die letzte unaussprechliche Nuance“. Neuhoff ist derart auf die vermeintlich sicher durch die Sprache konnotierte

---

126 Ebd. S. 400.

127 In dieser widersprüchlichen Verhaltensweise Neuhoffs vereint sich was Luhmann „zwei gegenläufige Asymetrien“ nennt: „Einerseits wird die Liebe als *Kampf* charakterisiert: als Belagerung und Eroberung der Frau. Andererseits ist bedingungslose *Selbstunterwerfung* unter den Willen der Geliebten die Form, in der sich Liebe darstellt und gefällt. In der absolute Unterwerfung geht es um volle Aufgabe der persönlichen Eigenart“. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1992(6), S. 77–78.

128 Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, ebd. S. 403.

Wirklichkeit fixiert, dass er glaubt, sprachliche Darstellung und erfahrbare Wirklichkeit seien eins. Hans Karl erkennt hingegen, dass das Wichtigste im Leben nicht *in* der Sprache, sondern *neben* der Sprache geschieht und was diese über den expliziten Inhalt hinaus vermittelt. Wie Hans Karl diese Erkenntnis in der Kommunikation anwendet, zeigt sich in seinem ersten Gespräch mit Helene. Er hatte von seiner Schwester Crescence – die offenbar auch glaubte, *in* der Sprache geschehe alles – den Auftrag bekommen, die schöne und begehrte Helene zu überzeugen, ihren Sohn Stani zu heiraten. Hans Karl geht seine Aufgabe mit folgenden Worten an:

> Alles an Ihnen ist besonders und schön. Ihnen kann ja gar nichts geschehen. Heiraten Sie wen immer, heiraten Sie den Neuhofff, nein den Neuhofff, wenn sich's vermeiden läßt, lieber nicht, aber den ersten besten frischen Menschen, einen Menschen wie meinen Neffen Stani, ja, wirklich Helene, heiraten Sie den Stani, er möchte so gern, und Ihnen kann ja gar nichts passieren. Sie sind ja unzerstörbar, das steht ja deutlich in Ihrem Gesicht geschrieben. Ich bin immer fasziniert von einem wirklich schönen Gesicht – aber das Ihre –[129]

Inhaltlich erfüllt er zwar seinen Auftrag und in dieser Hinsicht scheint er eine explizite Absicht zu verfolgen. Wie soll aber Helene, die ihm bereits zugeneigt ist, auf Hans Karls lobende Worte reagieren, die seinem Auftrag diametral entgegenstehen? Obendrein verweist die Begründung „er möchte so gern [dich heiraten]" auf Stanis geradezu kindische Haltung. Stani ist für Helene nicht reif und erwachsen genug, daher wirkt diese Charakterisierung auf Helene sicherlich eher demotivierend als anspornend, denn in einer Beziehung mit Stani würde ihr die Rolle der Erwachsenen zukommen.

Die Kluft zwischen dem Inhalt seiner Worte und der versteckten Mitteilung bzw. der Widerspruch zwischen seinem Auftrag, Helene im Namen von Stani einen Heiratsantrag zu machen, und seinem Wunsch, ihr gleichzeitig selbst seine Liebe zu gestehen mündet in eine Unbestimmtheit, die Helene völlig verwirrt.[130] Erst durch diese Desorientierung beginnt Helene,

---

[129] Ebd. S. 404.

[130] „Es ist ein nuancen- und aspektreiches wechselseitiges Abtasten, Herausfordern und Bekomplimentieren, ein verdecktes, sich selbstkritisch

sich mit Hans Karls Worten auseinanderzusetzen und sich zu fragen, was er eigentlich gemeint hat. In ihrer auf Unbestimmtheit gründenden Kommunikation sind die Rollen nicht hierarchisch verteilt, denn Hans Karl ist selbst auf der Suche nach dem Sinn seiner Worte. Er ist nicht der wissende Verschlüssler einer Botschaft, die die unwissende Helene entschlüsseln muss. Er spricht, um sich selbst zu verstehen, und bei dem, was er versteht, spielt die Wirkung seiner Worte auf Helene eine entscheidende Rolle: Ihre Reaktion ist ein Hinweis darauf, was er gesagt hat. Beide Gesprächspartner tragen gleichermaßen dazu bei, Sinn und Funktion ihres Gesprächs zu bestimmen.

Aus diesem Grund ist das, was in ihrem Gespräch geschieht, nicht vorhersehbar und nicht selbstverständlich. Erst die Erwartung, dass das Ergebnis eines Gesprächs vorhersehbar sein soll, verwirrt Helene, worauf Hans Karl mit folgenden Worten reagiert:

> „Sie können mich natürlich nicht verstehen, ich versteh' mich selbst viel schlechter, wenn ich red', als wenn ich still bin. Ich kann gar nicht versuchen, Ihnen das zu explizieren, es ist halt etwas, was ich draußen begreifen gelernt habe: daß in den Gesichtern der Menschen etwas geschrieben steht"[131]

Diese Antwort scheint auf das bekannte Motiv hinauszulaufen, dass sich zwei Menschen nicht miteinander verständigen können. Hans Karl kritisiert damit insbesondere die Unzulänglichkeit der Sprache als Kommunikationsmittel: Sogar durch Schweigen macht man sich dem anderen gegenüber besser verständlich als durch Sprechen.

Vergleichen wir aber Sprechen und Schweigen, dann stellen wir fest, dass Schweigen eine unerwartete Möglichkeit des Verstehens anbietet, so dass wir nicht unbedingt die Unverständlichkeit als Thema erkennen können, sondern eher die Mög-

---

gebendes Werben und halbhoffenes Geständnis, voller Anspielungen und Bezüge, wobei das Gesagte und das Gemeinte nicht immer übereinstimmen und vor allem Hans Karl auch immer wieder *contre coeur* argumentiert."
Klaus-Dieter Krabiel, *Hugo von Hofmannstahl:* Der Schwierige. *Charakterstück und Gesellschaftskomödie*, in: „Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhundert, Bd. 1, Reclam, Stuttgart, 1996, S. 258–281, hier S. 272. (Hervorhebung im Original).

[131] Hugo von Hofmannstahl, *Der Schwierige*, ebd. S. 404–405.

lichkeit eines besseren Verstehens durch das Schweigen. In der Tat können wir die gängige, ja stereotype Lesart der Hofmannsthalschen Sprachkritik auf den Kopf stellen und sie als Anerkennung des Reichtums der Sprache bewerten: Worte können eine Wirkung haben, und dies sogar dann, wenn sie nicht ausgesprochen werden, wenn sie abwesend sind. Sie entfalten ihre Wirkung, indem sie der Erwartung nicht entsprechen, ausgesprochen zu werden. Insofern ist eine Art des Verstehens gefragt, die nicht nur darauf achtet, was im Sprechen artikuliert wird. Es geht also nicht darum, verschlüsselte Worte zu entschlüsseln, sondern den Sinn und die Funktion jener Worte zu erkennen, die nicht ausgesprochen werden. Eben die durch ihr Fehlen nicht erfüllte Erwartung, die Unbestimmtheit der daraus entstandenen Leerstellen sind das, was Kommunikation ausmacht.

Was gesagt wird, entsteht dadurch aus einer gemeinsamen Leistung, indem der Zuhörer mitbestimmen soll, was die lediglich suggerierten Worte bedeuten. Sprecher und Zuhörer sind aus diesem Grund jeweils aktive Gestalter dessen, was geschieht, wenn sie miteinander sprechen. Sie bestimmen paritätisch, was gesagt wird und tragen daher beide die Verantwortung dafür.

Das Fehlen der Worte führt darüber hinaus zu einer Sensibilisierung dafür, was nicht als sprachliche Kommunikation zu verstehen ist, etwa die Mimik. Der Gesichtsausdruck besitzt eine eigene Semantik, die verstanden werden muss, auch wenn sie nicht explizit erklärend ist. So ist eine Art des Verstehens erforderlich, die wieder die Kooperation zwischen Sprecher und Hörer verlangt, denn der Gesichtsausdruck, ja die Körpersprache überhaupt teilen dem Gegenüber etwas mit, ohne dass wir uns dessen bewusst werden. Wir sind also auf den Gesprächspartner angewiesen, wenn wir verstehen wollen, was wir ihm mitgeteilt haben. Gerade die unsichere Semantik macht die Mitbestimmung von Sinn und Funktion der Kommunikation unentbehrlich: Beide, der Zuhörer wie der Sprecher, haben auch in diesem Falle die Aufgabe, am gegenseitigen Verstehen mitzuwirken.

Das „explorative“ Sprechen und der Charakter der Ereignishaftigkeit

Die Erfüllung seines Auftrages, Helene für Stani zu gewinnen, ist eine zweideutige Geste des Verzichtes, denn der propositionale Inhalt von Hans Karls Rede verbirgt eine dieser Aufgabe widersprechende Mitteilung. Ebenso ist auch sein „Adieu“ Ausdruck einer Zweideutigkeit. Hans Karls Überlegung, „daß man jemandem adieu sagen muß, dahinter versteckt sich ja was“,[132] demaskiert ein sprachliches Versteckspiel. Seine Bemerkung können wir als eine Antwort auf Fragen wie folgende betrachten: „Wozu sagt man Adieu? Ist nicht schon im Weggehen eine Abschiedsnahme mit enthalten? Ist ein Sich Treffen, um sich Adieu zu sagen, nicht eine paradoxe Handlung?“ Wenn wir auf diese Fragen eingehen wollen, müssen wir auch feststellen, dass die im *Chandos-Brief* artikulierte Absage an die Rhetorik ebenso paradox ist, denn auch hier distanziert sich der Autor von seiner eigenen Handlung: Er verwirft die Rhetorik gerade indem er sie praktiziert. Lord Chandos negiert die kommunikative Beschaffenheit der Sprache und ihre Fähigkeit, Wahrheit zu vermitteln, gerade indem er dank der Sprache seine Sprachkritik zu artikulieren vermag.

Nichts anderes können wir in Hans Karls kommunikativer Haltung erkennen, denn sie gründet ebenfalls in einer Rhetorik des Widerspruchs. Gerade durch den inszenierten Widerspruch erzeugt sie eine Unbestimmtheit über das Mitgeteilte und ist darauf angelegt, dass Helene ihrerseits sich aktiv um ein Verstehen bemüht. Denn wo die Sprache etwas verbirgt oder mitteilt, das dem Geschehen widerspricht, wird eine Mitwirkung unter Gesprächspartnern – insbesondere zwischen sich suchenden Liebenden – unentbehrlich, damit sie sich verständigen können. Gemeinsam muss die Entscheidung fallen, ob man beim vordergründigen Inhalt bleibt oder auf die verborgene Mitteilung achtet.

In der Tatsache, dass Hans Karl bei seiner Liebeserklärung erzählt anstatt zu *erklären*, können wir dieselbe Appellstruktur erkennen, die seine Rhetorik prägt. Denn die versteckte Botschaft, die die erzählte Begebenheit indirekt vermittelt, kommt erst zum Ausdruck, wenn der Zuhörer sie erkennt, formuliert

---

[132] Ebd. S. 406.

und auf sich selbst bezieht. So berichtet Hans Karl von der Kriegszeit, als er im Lazarett lag:

HANS KARL	Da waren solche Stunden, gegen Abend oder in der Nacht, der frühe Morgen mit dem Morgenstern – Helene, Sie waren da sehr nahe von mir. Dann war dieses Verschüttetwerden, Sie haben davon gehört –
ELENE	Ja, ich hab' davon gehört –
HANS KARL	Das war nur ein Moment, dreißig Sekunden sollen es gewesen sein, aber nach innen hat das ein anderes Maß. Für mich war's eine ganze Lebenszeit, die ich gelebt hab, und in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau. Ist das nicht spaßig?
HELENE	Da war ich Ihre Frau?[133]

Die Erinnerung an Helene gerade im Moment der höchsten Gefahr im Krieg und die Erzählung seiner Vision, sie sei seine Frau, lässt Hans Karl anscheinend fürchten, er habe seine Liebeserklärung zu deutlich durchscheinen lassen, denn sofort relativiert er seine Worte: Die von ihm eingebildete Ehe gehört der Vergangenheit an, nicht der Zukunft. Er relativiert das Gesagte sogar noch stärker, indem er lediglich von Helenes Ehe spricht:

HANS KARL	Nicht meine zukünftige Frau. Das ist das Sonderbare. Meine Frau ganz einfach. Als ein fait accompli. Das Ganze hat eher etwas Vergangenes gehabt als etwas Zukünftiges. … zwei Menschen, die ihr Leben aufeinander legen und werden wie ein Mensch. Ich habe – in der Ahnung wenigstens – mir vorstellen können – was da dazu gehört, wie heilig das ist und wie wunderbar. Und sonderbarerweise, es war nicht meine Ehe, die ganz ungerufen die Mitte von diesem Denken war – obwohl es ja leicht möglich ist, daß ich noch einmal heirat' – sondern es war Ihre Ehe.[134]

[133] Ebd. S. 406
[134] Ebd. S. 406 und S. 407

Wir können wohl diese zweideutige Haltung Hans Karls als Ausdruck seiner psychologischen Eigenart sehen. Wir können sie aber auch als eine Art des „explorativen“ Sprechens betrachten, das sich dem üblichen Salongespräch als diametral entgegengesetzt erweist. Hans Karl spricht, um die Welt, die anderen und sich selbst zu verstehen, nicht weil er meint, sie schon begriffen zu haben und sie somit *im Griff* halten zu können. Die auf unbestimmten Aussagen basierende Kommunikation setzt schon einen Verzicht darauf voraus: Sie erlaubt ihm nicht, die volle Kontrolle darüber zu haben, was er mitteilt. Aufgrund dieses Verzichts kann er Helene die Aufgabe und damit die Freiheit und die Verantwortung überlassen, den Sinn ihrer Worte mitzubestimmen. Er eröffnet durch seine undeutliche Liebeserklärung nur den Raum, in dem sich die Geliebte bewegen kann. Der von der rhetorischen Eigenschaft seines Sprechens erzeugte Appell zur Mitarbeit verhindert im Endeffekt, dass er die Geliebte objektiviert und sie als ein Objekt betrachtet, das sich in seinen Plan einfügt. Hans Karl hat keine Absichten, die er unabhängig von anderen oder gar gegen Helene durchsetzen will. Er verfolgt überhaupt kein Ziel, das er schon von vornherein beschlossen hat. Sein Ziel besteht vielmehr darin, durch das Sprechen in der Welt und unter den Mitmenschen eine Orientierung zu finden. Er hat zwar das Bewusstsein eines Suchenden, aber er weiß, dass sich das Gesuchte erst im Orientieren und im sich Bewegen in einer Welt zeigt, die sich als facettenreich und sich ständig verändernd erweist.

Eine Liebeserklärung ist im Übrigen zwangsläufig eine in ihrer Wirkung stets unsichere Sprachhandlung, denn sie ist immer ein Versuch, eine Nähe zu schaffen, die es noch nicht gibt. Wenn der Liebende sich der Liebe seiner Geliebten sicher ist, wird die Liebeserklärung funktionslos und ist bloß ein redundantes bzw. rituelles Sprechen. Sie kann nur Teil eines Plans sein und bedeutet nicht automatisch, dass dieser Plan gelingt. Daran können wir das Paradoxon in Neuhoffs Haltung erkennen, denn er geht davon aus, dass er mit der sprachlichen Darstellung von sich und Helene als einem Paar seine Absicht bereits verwirklicht hat – als ob der Erfolg einer Liebeserklärung durch das bloße Aussprechen beliebig abrufbar sei. Dieser Haltung setzt sich Hans Karl entgegen, denn er gestaltet seine Liebeserklärung in ihrer Ereignishaftigkeit: Die Liebenden verstehen und treffen sich, obwohl ihr gegenseitiges Suchen unsichere

Wege geht: Helene kommt nach Hause zurück in der Hoffnung, dass Hans Karl noch da ist; Hans Karl ist gerade dabei auszugehen, um ihren Weg in der Stadt zu kreuzen, wo er sie vermutet. Sie treffen sich bedeutungsvoll auf der Schwelle eines Hauses, das sie gemeinsam verlassen wollen, denn sie gehören nicht zu denen, die dort wohnen.[135] Sie finden ihr Liebesglück, indem sie sich auf das Geschehen einlassen, ohne es erzwingen zu wollen. Die Wahrheit ihrer Liebe zeigt sich nicht in einem sprachlichen Gebilde, das bloß als Darstellung eines abwesenden Dargestellten präsent ist. Helene und Hans Karl lassen sie geschehen.

---

[135] „… Danach ist es gerade die Sprache, die den Menschen zum Menschen macht. Dann kann sich Sprache aber nicht in der Funktion als Informations- und Kommunikationsmittel erschöpfen. Diese Ebene hat der Mensch mit den höheren Tieren gemeinsam, darin kann das spezifisch Menschliche beruhen.
Anders verhält es sich, wenn man mit Heidegger die Sprache als ‚Haus des Seins' erfährt, d.h. als vom Sein ereignet denkt. Die Sprache ist dann nicht eine Eigenschaft oder gar nur ein Werkzeug des Menschen. Der Mensch ist Mensch Kraft der Sprache".
Helene Cichy, *Der andere Anfang in der Geschichte des Seins: Wege zu einem anderen Denken bei Martin Heidegger und Rudolf Steiner*, Königshausen & Neumann, 2001, S. 50.

Undine geht von Ingeborg Bachmann:

Die Paradoxe Liebeserklärung

Der Abschied von der Liebe

Ingeborg Bachmanns kurze Erzählung[136] *Undine geht* greift erwartungsgemäß das mythologische Motiv der Wasserfrau auf, besitzt allerdings einige grundsätzliche Unterschiede zu der tradierten Geschichte. So ist z.B. nicht der untreue Mann derjenige, der am Ende stirbt, wie etwa bei Fouqué oder Giroudeaux. Hier tritt Undine ab. Anstatt aber endgültig zu verschwinden, macht sie die Abschiednahme und den Weggang aus dem menschlichen Leben revidierbar: Sie weiß, dass Hans, der Menschenmann, sie einst wieder rufen wird.[137] Sie weiß auch, sie wird seinem Ruf dann gehorchen und wieder bei ihm erscheinen. So ist ihr Verschwinden eine ambivalente Geste, die zwischen Liebesverzicht und Liebesbewahrung changiert: Eine Abschiednahme, die als in sich konsistente überbrückende Handlung zu verstehen ist.

Der Liebesverrat des Menschenmannes lässt Undine zwar klagen und von ihrer Liebe Abschied nehmen,[138] doch die Klage und der Abschied markieren ein Ende, das zugleich als Voraus-

---

[136] Die schwierige Gattungszuordnung dieses Werkes beschreibt Peter von Matt auf folgende Weise:
„Der Text ist eine Erzählung, die fast ein Gedicht ist, ein Gedicht, das fast ein Monodrama ist ... Ähnliches zeigt sich in der Art des Redens: Es ist eine Klage, die Satire, die ein Hymnus ist".
Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, dtv, München, 2008 (8), S. 241.

[137] „... dann ist doch der Name noch da, der sich fortpflanzt unter Wasser, weil ich nicht aufhören kann, ihn zu rufen Hans, Hans ..."
Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, in: „Das dreißigste Jahr", 8. Auflage, München, 2001, S. 176.

[138] „ich werde nie wiederkommen, euren Winken nicht mehr folgen, keiner Einladung zu einem Glas Wein, zu einer Reise, zu einem Theaterbesuch. ... ich werde nie wiederkommen, nie wieder Ja sagen und Du und Ja..." Ebd., S. 177.

setzung für einen neuen Anfang gelten kann. Erst ihr Weggehen aus einer Welt, in der sie keine Liebe erfahren darf, ist eine konsistente Handlung, die die Möglichkeit einer künftigen Rückkehr der Liebe eröffnet. Denn nach dem Verrat ist gerade ihr Weggang die Voraussetzung dafür, dass sie wiederkommen, ihre Liebe erneut anbieten und erfahren kann. So manifestiert sich das mythologische Motiv der Wasserfrau hier durch eine zirkuläre Struktur: Undine geht, weil der Menschenmann sie verlässt. So kann er zu seiner Menschenfrau bzw. zu der alten institutionalisierten Ordnung zurückkehren; der Mann wird Undine dann nochmals suchen, sie treffen sich und er verlässt sein institutionell eingerichtetes Leben, um sie zu lieben. Die Zirkularität wird erzählerisch so gestaltet, dass das mythologische Motiv einen Anfang im Gehen und nicht im Kommen von Undine hat: Zuerst geht sie und die Geschichte besteht in ihrer einsamen Klage um die Unmöglichkeit der Liebe. Erst am Ende, wenn sie, „beinahe verstummt", seinen Ruf „Komm./ Nur einmal/ Komm"[139] hört, eröffnet sich die Möglichkeit, zum Menschenmann zurückzukehren.

Diese Umkehrung des tradierten Handlungsverlaufs signalisiert die Perspektive, die die Erzählinstanz in Bachmanns Erzählung zur Geltung bringt: jene, die in der Liebeserfahrung den Abschied, das Ende fokussiert. Anstatt den Anfang der Erzählung mit dem Anfang der Liebe zusammenfallen zu lassen, wird erst am Ende der Erzählung die Möglichkeit eines Anfangs der Liebe suggeriert. Durch diese Änderung im Erzählablauf wird die Liebeserfahrung zwischen Undine und dem Menschenmann namens Hans nicht direkt dargestellt. Bachmann erzählt von der Abwesenheit der Liebe, oder besser: wie von der Liebe zunächst Abschied genommen wird. Dies geschieht, um zu zeigen, warum der Abschied von Undines Liebe unumgänglich ist. Unumgänglich zwar, aber gerade das Demonstrieren dessen, wie Undine von dieser Liebe Abschied nimmt, schafft die Voraussetzung dafür, dass der Menschenmann ihre Abwesenheit und damit sein Verlangen nach ihr entdeckt. Der gegenwärtig nicht anwesenden Liebe wird also in der Zukunft eine neue Chance gegeben: Da Undine zwar geht, aber wiederkommt, ist die Zukunft ihr Raum. Insofern vermag ihr Verschwinden, ihre Art, sich von der Liebe zu verabschieden,

---

[139] Ebd., S. 183.

erst die Bedingung dafür schaffen, dass der Menschenmann sie wieder sucht.[140] In diesem Sinne können wir in Undines Gehen eine paradoxe Aufforderung erkennen, die etwa so reformuliert werden könnte: „Ich gehe, damit du erfahren kannst, wie sehr du mich brauchst“.

In diesem Sinne können wir in Undines Abkehr vom Menschenmann eine Pragmatik erkennen, die die Funktion einer Liebeserklärung hat: Undine bekundet das Verlangen, von ihm begehrt zu werden. Die Art Liebe, die damit erklärt und angeboten wird, charakterisiert sich durch ein Loslassen und ein Abwarten, welche das Fundament für die künftige Liebeserfahrung legen. Ihr Verschwinden enthält vor allem einen Appell an den Menschenmann, sich zu ändern: Der Menschenmann mit Namen Hans soll spüren, dass ein anderes Leben möglich ist und dass er im falschen lebt. Nur unter dieser Bedingung kann er den stillen Ruf der Wasserfrau hören und sich wieder auf die Suche nach ihr begeben.

Der sprachkritische Verrat

Undines Liebe bringt den Menschenmann dazu, sein der Menschenfrau gegebenes Wort zu brechen, damit er der Wasserfrau treu werden kann. Denn letztere verkörpert eine Tugend und Wertvorstellungen, die grundsätzlich anders sind als jene, die in der Gesellschaft gelten, in der er lebt. Verschreibt er sich hier einer Moral, die auf Sicherheit und Beständigkeit ausgerichtet ist, so basiert Undines Liebesangebot im vor-moralischen Imperativ, sich einem Leben zu öffnen, in dem er mit dessen Ereignis-Charakter rechnen muss, mit Offenheit und Unsicherheit. Die von Undine erklärte Liebe ist in der Tat ein offenes Ereignis, denn es gehört der Zukunft an und ist unbestimmt und unsicher. Aufgrund eines solchen Bewusstseins verkennt der Menschenmann die Zwänge und Verpflichtungen, die eine geregelte, nach Sicherheit strebende gesellschaftliche Ordnung erfordert. Da er seine Welt als verkehrt entdeckt und die von ihr geschaf-

---

140 „... und dann noch einmal, später, wenn es dunkel ist in den Häusern, erheben sie sich heimlich, öffnen die Tür, lauschen den Gang hinunter, in den Garten, die Allee hinunter, und nun hören sie es ganz deutlich: den Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik. Komm! Nur einmal komm!“
Ebd., S. 175.

fenen Illusionen erkennt, kann er sich von seinen Ängsten befreien, die sein Bedürfnis nach Sicherheit schüren und die ihn zurück zu einer institutionalisierten Liebesbeziehung geführt haben. Er kann somit Undines Aufforderung annehmen, die eine Liebeserfahrung ohne Sicherheit bietet und auf keinerlei Institution gründet. Vor allem soll er sich zu einer Liebe bekennen, die ihm die Kraft gibt, seinen auf Angst basierenden Lebensplan über den Haufen zu werfen.

Undines lautloser Ruf darf als eine Liebeserklärung gelten, die kein Versprechen beinhaltet und keine Verantwortung übernimmt; sie erfüllt sich in der Fähigkeit des Menschenmannes, sich einer offenen Zukunft anzuvertrauen. Erst durch seine Bereitschaft, sich von den Zwängen und Verpflichtungen einer geplanten Lebensweise zu lösen, macht sich der Menschenmann frei von dem, was er sich ausgedacht hatte und wird offen für das, was ohne sein Zutun geschieht. Die Annahme von Undines Liebeserklärung braucht also das Vertrauen des Menschenmannes, der vor einem Sprung ins Ungewisse steht. Liebe ist somit etwas, das zwar in der Gegenwart durch die schwierige Geste einer materiellen und geistigen Lebensumwälzung entworfen wird, doch sie vervollkommnet sich erst in der Zukunft. Undines Liebeserklärung gründet in einer Liebesvorstellung, bei der in der Auseinandersetzung zwischen dem, was besteht, und dem, was wird, letzteres die Oberhand behält. Denn ersteres verschließt sich der Ereignishaftigkeit der Zukunft, indem es lediglich eine passive Abwicklung dessen ist, was in der Vergangenheit konzipiert wurde und daher so ereignislos ist wie der Tod.

Hier erkennen wir einen Bezug zu einer Sprachkritik, die in Bachmanns gesamtem Werk eine ausschlaggebende Rolle spielt und der wir ähnlich bereits bei Hofmannstahl begegnet sind. Wir können sogar davon ausgehen, dass die Themen Liebe und Sprache in *Undine geht* eng miteinander verwoben sind. Das, was Hofmannsthal und Bachmann verbindet, ist die Erfahrung mit Verrat bzw. mit Treue, die auf eine ähnliche Weise, ja sogar sich überkreuzend Liebe und Sprache betrifft. Dem Verrat des Menschenmannes an Undine entspricht seine Treue zu der verräterischen Sprache eines Alltagslebens, die in der Sicherheit teilnahmsloser Verhaltensweisen verläuft. Die Alltagssprache bietet aber im Gegenzug auch Ordnung und Sicherheit. Begeht dann der Menschenmann Ehebruch und stürzt sich in das gefährliche Abenteuer mit Undine, verrät er nicht nur die Men-

schenfrau, sondern auch die konventionelle Alltagssprache. Dieser subversive bzw. sprachkritische Verrat geschieht nur um Undines Liebe willen, einer Liebe also, die zu einer Kritik führt und einen Aufstand gegen die geltende sprachliche Ordnung beinhaltet. Was ihn für Undines Liebe überhaupt erst empfänglich macht ist das Gefühl, dass die Sprache leer ist, die das institutionelle Ehepaar verbindet, und dass die Sprache ohne Undines Liebe ereignislos ist. Der ehebrechende Menschenmann spürt, dass er noch keine Sprache besitzt, mit der er Undine ansprechen kann. So ist die Suche nach Undine auch die Suche nach einer Sprache, die sie miteinander verbindet.

Die Untreue des Menschenmannes gegenüber seiner Frau erfolgt daher im Rahmen eines notwendig gewordenen sprachlichen Innehaltens. Sie gründet in einer verborgenen Bewusstseinsebene, für die es noch keine Sprache gibt. Sie entsteht aus dem, was in ihm nach einem Leben ruft, das er nicht mit seinem Verstand kontrollieren kann und das wir etwa als Instinkt, Drang oder Trieb bezeichnen können. Durch die Geste des sprachlichen Innehaltens werden der Ehebruch und die Untreue auch nicht zwangsläufig einer moralischen Abwägung und expliziten sozialen Überlegungen unterworfen. So lassen sie sich weder mit den Kategorien der gängigen Moral noch einer konsensfähigen Denkweise bewerten. Ja, sie werden sogar vor jeglichem Enträtselungsbegehren und jeder instrumentellen Vernunft bewahrt, denn sie liegen in einem vor-moralischen und vor-kritischen Raum, der noch nicht verstanden, noch nicht erklärt und ohne Funktion ist. So ist die Sprache der Undine-Liebe noch unbekannt, eine noch nicht gehörte Sprache, die die Mühe des Verstehens verlangt. Das Sich-Verstehen ist also nicht von vornherein gegeben, es muss aktiv gesucht werden: Es braucht aus diesem Grund die Bereitschaft, einer offenen unsicheren Zukunft zu begegnen, denn wie sich die Liebenden finden, hängt davon ab, wie sie sich verstehen. Die Liebeserfahrung mit Undine braucht eine Sprache, die kein sicheres Mittel der Annäherung und der Begegnung ist, eine Sprache, die nicht über ihre Möglichkeiten hinwegtäuscht.

„Die Kunst, ach die Kunst“

Die Annäherung der Liebenden erfolgt daher in der modernen und nicht in der mythologischen Welt; nicht als Artikulation

einer eindeutigen Liebespraxis wie eine explizite Liebeserklärung, sondern als sprachlose Handlung, der die Selbstverständlichkeit des gegenseitigen Verstehens abhandengekommen ist. Gerade daran wird deutlich, wie sich die moderne Welt von der archaischen des Mythos entfernt hat. So finden wir im Wasser, in Undines Welt, die entscheidende Chiffre ihres Wesens: das nicht Festgelegte. Sie verlangt vom Menschenmann eine radikale Abkehr von seiner bisherigen Vorstellung, wie er leben will. Diese Umkehrung ist wesentlich radikalerer Natur als jene, die ihn vor eine Wahl zwischen zwei verschiedenen Frauen stellen würde: Auf der einen Seite das Geplante, das Bestimmte, auf der anderen das Unartikulierte und Vage. Er steht vor einer Wahl, die eigentlich keine ist: zwischen einem Leben, das es gibt, und einem Leben, das nur als Unbestimmtes existiert.

Die Wasserfrau kann kein bloßer Ersatz für die Menschenfrau sein, denn sie steht für ein Leben, dem der Menschenmann nicht gewachsen sein kann. Es ist das andere Leben schlechthin, das in einem fernen, unzugänglichen, nicht einmal beweisbaren Raum zuhause ist, ähnlich einer mythologischen vergangenen Welt. Undines Liebe stellt in der Tat jenes schlichte Andere zur menschlichen Wirklichkeit dar, die der Menschenmann und die Menschenfrau für sich geschaffen haben: „Das einzige andere ist immer nur die Undine-Liebe. Sie steht aller Ehe, aller Arbeit, allem Kinderhaben gegenüber“.[141] Das Wasser, in dem Undine lebt, ist ein Sinnbild für die Unstetigkeit, die auch die Kunst prägt. Die verschwommene Welt, in der Undine zu Hause ist, können wir nicht als Alternative für das Leben betrachten, weil sie bietet, was der Menschenmann verloren bzw. verdrängt hat, um es mit seinem geplanten institutionalisierten Leben zu ersetzen. In Undines Ruf können wir zwar eine kritische Position gegenüber diesem Leben erkennen, z.B. an der Funktionalisierung, welcher Liebespaare permanent ausgesetzt sind. Allerdings dürfen wir nicht übersehen, dass diese Kritik, obwohl konkretisierbar, doch nicht als unmittelbare Verurteilung sozialer Verhältnisse gelten darf. Undines implizite Kritik ist nachgerade von einer Vollkommenheitsvorstellung der Liebe geprägt, die weit über das Interesse an bestehenden gesellschaftlichen

[141] Peter von Matt, *Das Wilde und die Ordnung*, Hanser, 2007, S. 248.

Verhältnissen hinausgeht.[142] So zielt diese Kritik keinesfalls darauf ab, eine Realisierung bzw. eine direkte Anwendung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verlangen. Die Eigenschaften, die Undine von dem Menschenmann verlangt, sind vielmehr geradezu ein Gegenbild seiner tatsächlichen Eigenschaften. Diese von Undine verlangten Eigenschaften gehören einer Welt der Vorstellung an, welche das bietet, was ihm fehlt, damit er Undines Liebe hätte gewachsen sein können. Ihr stiller Ruf bzw. ihre als Weggehen artikulierte Liebeserklärung ist offenbar von Erwartungen durchdrungen, die an Eigenschaften appellieren, die er nicht besitzt. Undines Erwartungen sollen ihm deutlich machen, welche Eigenschaften er nicht besitzt.

In diesem Sinne ist auch eine häufig zitierte Passage aus einem Interview mit Ingeborg Bachmann zu verstehen: „Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchern zu sagen, ‚die Kunst, ach die Kunst'".[143] Wir können das so auffassen, dass wir uns Undine nicht als Frau aus Fleisch und Blut vorstellen. Sie hat eine andere Natur als jene Frauen, denen wir tagtäglich begegnen und mit denen wir eventuell ein gemeinsames Leben planen. Sie ist eine idealisierte Kunstfigur, die uns eine Erfahrung ermöglicht, die wir als ästhetisch bezeichnen können: Sie stellt eine Wirklichkeit dar, die autonom ist und keinen direkten Bezug zur Lebenspraxis hat. Sie lebt in einer Absolutheit, die den Menschen verwehrt ist. Ähnlich wie es eine vollkommene Sprache gäbe nur für diejenigen, die Undines Liebe erfahren, so hat die Sprache der Kunst bzw. ihre Sprache eine eigene Absolutheit.[144] Wir können daher davon ausgehen,

---

142 „Einerseits zeigt sich da eine kritisch-diagnostische Position gegenüber der Funktionalisierung, welcher die Frauen überall ausgesetzt sind. Andererseits darf man nicht übersehen, daß diese Kritik weit über den Nachweis der vielfachen Beschäftigung hinausgeht und, rasend vor Vollkommenheitssehnsucht, allen Alltag schlechthin vernichtet sehen möchte."
Peter von Matt, Ebd., S. 248.

143 Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*. Piper, München/Zürich, 1983. S. 46.

144 „BACHMANN – „Ja, die Liebe führt in die tiefste Einsamkeit. Wenn sie ein ekstatischer Zustand ist, dann ist man in keinem Zustand mehr, in dem man sich durch die Welt bewegen kann. Man sieht die Welt nicht mehr mit den Augen der anderen. […] Sie [die Liebe] will Ewigkeit, führt aber daher immer in den Untergang […] MÖLTER – Bedeutet das, daß Liebe nicht mitteilbar wird?

dass dieser Liebesanspruch und die ästhetische Erfahrung in Ingeborg Bachmanns *Undine geht* ineinander gespiegelt sind.

Als Produkt der Kunst handelt es sich unvermeidlich um eine fiktive Vollkommenheit, die im menschlichen Leben nur als Traum und Wunsch, als Vorstellung und Sehnsucht existieren kann. Die fiktive Vollkommenheit stellt gerade das dar, was die Menschen in ihrem täglichen Leben vermissen müssen. Diese Vollkommenheit bietet den Menschen allerdings auch eine Aussicht auf eine bessere und vollkommenere Existenz. So wie die fiktive Welt für die Menschen die Funktion hat, den Sinn für das Absolute und das Vollkommene zu wecken, so hat Undines Sprache dieselbe Funktion für den Menschenmann. Mit der Erkenntnis von Undines ästhetischer Funktion für den Menschenmann wird deutlich, warum Undine dem Menschenmann eine Erfahrung ermöglicht, die eigentlich nicht bzw. nicht mehr möglich ist. Dies rechtfertigt das Illusorische und die Untauglichkeit für die direkte Anwendung auf sein Leben[145] und berechtigt also auch Undine dazu, auf einer Menschenliebe zu bestehen, welcher der Menschenmann nicht gewachsen ist.

Undines Wirkung aus der Ferne

Wie Undines Weggang kein Verlassen ist, so ist auch das illusorische Angebot einer absoluten Liebe kein Verrat am Menschlichen, denn beide widersprüchlichen Handlungen bieten eine außergewöhnliche Möglichkeit, den Menschenmann die Über-

---

BACHMANN – Doch, in der Kunst, in der sie ihre Form findet, wo sie Ausdruck wird."
Ruth Neubauer-Petzoldt, *Grenzgänge der Liebe Undine geht*, in: „Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann", hg. von Mathias Mazer, Reclam, Stuttgart, 2002, S. 168.

145 Diese Art der Rechtfertigung hat Gadamer im Sinne, wenn er über ein geflügeltes Wort Hegels reflektiert: „Er [Hegel] meint vielmehr, wenn er vom Vergangenheitscharakter der Kunst sprach, daß die Kunst nicht mehr in der Weise von selber versteht, wie sich in der griechischen Welt und ihrer Darstellung des Göttlichen mit Selbstverständlichkeit verstanden hatte ... Der Vergangenheitscharakter der Kunst stellt eine These dar, welche einschließt, daß sie mit dem Ende der Antike Kunst rechtfertigunsbedürftig erscheinen muß [...] Unser Problem ist aber gerade, daß die Selbstverständlichkeit und damit die Gemeinsamkeit eines umfassenden Selbstverständnisses nicht weiterbesteht".
Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen,* in „Kunst als Aussage", Gesammelte Werke, IX, 1993, S. 97.

schreitung der Grenzen seiner Sprache und seines Lebens erfahren zu lassen: Undines Liebeserklärung bietet eine ihm bislang unbekannte Denkweise und eine nicht funktionsbestimmte Wirklichkeit an. Unvermeidlich ist somit das Verweilen des Menschenmannes vor dem, was sich vorab als nicht fundiert und sinnlos zeigt. Das vom alltäglichen Denken geleistete Verstehen ist freilich nicht in der Lage, sich an einer als widersinnig erkannten Betrachtungsweise zu orientieren: Ein auf Klarheit und Zweckmäßigkeit ausgerichtetes Denken gerät freilich ins Stocken, wenn es darum geht, sich mit noch nie Gedachtem und in seiner Funktion nicht Festgelegtem auseinanderzusetzen.

So verlangt Undines Ruf von dem Menschenmann, nicht selbstverständlich zu sein, sich nicht aus sich selbst heraus zu verstehen. Ihre Sprache ist nicht als objektivierte Mitteilung aufzufassen: Die Sprache ist kein Gegenstand, der einem Subjekt – einem Sprecher – gegenübersteht, das ihn annehmen kann, wie er ist. Diese Sprache braucht ein Subjekt, das sich in einen Vorgang involviert, in dem es sich selbst vergessend, sich vorübergehend einer fremden Wirklichkeit überlässt, damit es Abstand zu seinem sonstigen Leben gewinnt. Was Undine von ihm will, kann nur als Traum konzipiert werden, als Sehnsucht von gänzlich anderer Beschaffenheit als jene des alltäglichen Lebens. So will Undine zwar von dem Menschenmann, dass er zu jenen Dingen Abstand gewinnt, die sein bisheriges Leben geprägt haben. Aber sie weiß auch, dass er nicht für die verschwommene Wasserwelt bestimmt ist, in der sie selbst lebt. Ihr Anliegen kann es also auch aus diesem Grund nicht sein, den Menschenmann aus seinem Leben herauszureißen und die Menschenfrau zu ersetzen. Undine weiß, dass sie eine andere Welt bewohnt als er, und ihre Welt ist untrennbar von ihr. Sie kann nur im Wasser leben, denn das Wasser ist Grundlage und Berechtigung ihrer Existenz. Und so kann das Leben, das sie mit dem Menschenmann teilen kann, lediglich räumlich und zeitlich verschoben sein: Da sie einer anderen Zeit und einem anderen Raum angehört, ist sie für ihn als Abwesenheit anwesend, d.h. als Bild, Erinnerung und Sehnsucht.

So ist der Verrat des Menschenmannes an Undine die einzige Möglichkeit, ihre paradoxe Liebeserklärung anzunehmen. Denn die Möglichkeit der Rückkehr zu seinem Leben mit der Menschenfrau gehört ebenso zum Liebesangebot Undines wie auch ihr Kommen nicht von ihrem Gehen zu trennen ist. Der

Menschenmann, der bei Undine war, kehrt aber nicht so zurück, wie er von ihr wegging,[146] als er mitten in seinem Alltag das Bedürfnis nach Undines Liebe verspürte. Dank der Liebe der Wasserfrau bekommt er die Chance auf eine Erfahrung, die eine grundlegende Veränderung in ihm herbeiführen kann. In seinem Bewusstsein kann das fortleben, was er bei ihrer Liebe erfuhr, d.h. was er dank des Kontrastes zwischen Undines Liebe und der Liebe der Menschenfrau in Erfahrung brachte. Die Liebeserfahrung mit Undine wirkt aus der Vergangenheit auf ihn und aus dem Abstand, wenn er bereit ist, sie auf sich wirken zu lassen. Undine bietet sich als Erinnerung an, als Lebensgefühl und -einstellung, die auch dann bleiben, wenn er wieder in sein durchstrukturiertes Alltagsleben zurückgekehrt ist. Sie kann somit die Art und Weise prägen, wie er weiterlebt. Im Gedächtnis bleibt ihm nicht ein festes Bild einer zu Ende gekommenen Zeit. Das Bild in seiner Erinnerung ist ihm nicht immer zugänglich, er kann es nicht nach Bedarf abrufen und auch nicht die Rolle eines distanzierten Beobachters übernehmen. Die mit Undine verbrachte Zeit verschmilzt vielmehr mit seiner Gegenwart, denn sie hat ihm eine Liebesform geboten, mit deren Prägung er allem begegnen kann, was er mit der Menschenfrau als Liebe, ja überhaupt im Leben erfahren wird. Nachdem der Menschenmann durch die Sehnsucht nach Undine eine Liebeserfahrung gemacht hat, bei welcher er seine Gegenwart mit der Vorstellung einer unsicheren Zukunft erlebte, vervollkommnet sich die Verschmelzung der unterschiedlichen Zeitebenen.

---

[146] Peter von Matt denkt die Dynamik in der zirkulären Struktur von Bachmanns Erzählung als Form des Paradoxons einer sich wiederholenden „singulären“ Einmaligkeit. Das wäre die Kennzeichnung eines „poetischen Aktes“, in dem sich die Gegensätze Witz und Tragik versöhnen:
„Alles, wovon berichtet wird, scheint wiederholbar, scheint schon oft geschehen zu sein und immer wieder geschehen zu müssen. Dennoch steckt die Einzigartigkeit darin wie der Stachel im Fleisch, ist die Erfahrung der Einzigartigkeit wesentlich für den Konflikt. Das ergibt ein Paradoxon: Zum Immerwiederkehrenden gehört Einmaligkeit; das Singuläre repetiert sich. Auf genau auf diese Paradoxie zielt der poetische Akt, in dem sich Witz und Tragik des Werks so verblüffend verbindet: das Spiel mit dem Namen Hans.“
Peter von Matt, *Das Wilde und die Ordnung*, ebd., S. 243.

Wird der Menschenmann die Vergangenheit einfach als von der Gegenwart überholt betrachten und sich ihrer fortdauernden Anwesenheit verschließen, dann verliert er eine wesentliche Möglichkeit der Erkenntnis über sich selbst, die aus dem Bewusstsein über die Verschmelzung der Zeitebenen resultiert. Denn diese von Undine eröffnete Perspektive auf die Gleichzeitigkeit der Zeitebenen ist einerseits als Widerspruch zu einem kausal und progressiv geprägten Gedankengut zu verstehen und andererseits als Versöhnung von Gegensätzen: Vergangenheit und Gegenwart, aber auch Absolutheit und Begrenztheit, Vollkommenheit und Unvollständigkeit, ideelle und unmittelbar erfahrene Wirklichkeit. Aus dem somit möglichen Vergleich der Unterschiede reift das Bewusstsein dessen, was das eine vom andern trennt und eröffnet ihm die Möglichkeit, bewusst eine Entscheidung bezüglich seines Lebens zu treffen: Die ideelle Erfahrung mit Undine relativiert eine Liebeserfahrung mit der Menschenfrau; der aus dem Bewusstsein ihrer Unmöglichkeit vollzogene Abschied von Undine zeigt ihm den Weg zu einer weniger unvollkommenen Liebeserfahrung mit der Menschenfrau. Erst die „unwirkliche“ Liebeserfahrung mit Undine ermöglicht es ihm, sich für den Verzicht zu entscheiden bzw. eine Liebe gelten zu lassen, die nicht seinem Ideal entspricht.

Die „halbe Wahrheit“ sich entfalten lassen

Die Liebesgeschichte des Menschenmannes mit Undine schöpft daher ihren Wert und ihren Sinn nicht allein aus dem Geschehen, sondern auch daraus, was sie im Nachhinein in seinem Liebesleben bewirken wird. Ja, die eigentliche Leistung des Menschenmanns ist dann gefragt, wenn er zurückkehrt: Er soll etwa sein ideelles Bild einer Liebe mit jener vergleichen, die er gerade erlebt, damit sich beide Bilder gegenseitig beleuchten bzw. sich anhand ihrer Andersartigkeit denken lassen. Solange er sich noch an Undine erinnert, ist eine kritische Aufarbeitung dessen möglich, was er mit der Menschenfrau erlebt. Die vergängliche ideelle Liebeserfahrung mit Undine bietet ihm also die Chance, sich darüber bewusst zu werden, wie er liebt und lebt. Dank dieser Erfahrung bekommt er die Chance, sein Alltagsleben reicher und bewusster zu gestalten. Wenn er aber merkt, dass in seinem Leben gerade das fehlt, was er bei Undine als Liebe erfahren hat, dann wird die Sehnsucht nach ihr wieder lebendig.

Dann entsteht eine „Lichtung“: Bachmann reift den damals aktuellen philosophischen Begriff in ihrer Erzählung auf, um zu versinnbildlichen, was es dem Menschenmann ermöglicht, sich wieder auf die Suche nach der Wasserfrau zu begeben.[147]

Zu den nachhaltigen Wirkungen von Undines Liebe zählt die Präsenz dessen, was abwesend ist, sei es Vergangenes oder Künftiges. Beide Zeitebenen verschmelzen in der zirkulären Struktur der Erzählung, welche in Undines Gehen und Kommen veranschaulicht wird. Die Erfahrung der Rückkehr des immer Gleichen, die prägende Zirkularität in Bachmanns *Undine geht*, hat allerdings eine Dynamik, die eben eine Aufwertung des Abwesenden bewirkt. In der Tat können wir das Vergangene und Verlorene besser sehen, wenn wir es aus dem Abstand und aus der Perspektive von dessen Verlust betrachten. So wie der Menschenmann zu Undine zurückkehrt, wenn er durch ihre Abwesenheit spürt, was ihm ohne sie fehlt, so kann Undine verstehen, was dem Menschenmann fehlt, wenn er bei ihr ist. Er verliert nach Undines Erfahrung sogar das, was ihn zum Menschen macht, wenn er in der kleinlichen, oberflächlichen und alltäglichen Welt seines Lebens mit der Menschenfrau lebt: Sie sieht ihn zwar als verachtenswertes „Monster“, als „Ungeheuer“ und meint, sie werde nicht mehr kommen, wenn er sie ruft.[148] Doch sie fühlt auch, wie er einen Teil eben jenes menschlichen Wesens verliert, wenn er bei ihr ist, und zwar die kindliche selbstvergessene Freude an dem, was er selber schafft, d.h. seine rein menschliche Lust am Spielen, seinen naiven Glauben, dadurch mit Sinn und Zweck sein Leben zu füllen, und am Ende

---

147 „Wenn ihr ganz allein wart, ganz allein, und wenn eure Gedanken nichts Nützliches dachten, wenn die Lampe das Zimmer versorgte, die Lichtung entstand, feucht und rauchig der Raum war, wenn ihr so dastandet, verloren, für immer verloren, aus Einsicht verloren, dann war es Zeit für mich“.
Bachmann, *Undine geht*, S. 177.

148 „Ihr Monster mit den festen und unruhigen Händen, mit den kurzen blassen Nägeln, den zerschürften Nägeln mit schwarzen Rändern, den weißen Manschetten um die Handgelenke, den ausgefransten Pullovern, den uniformen grauen Anzügen, den groben Lederjacken und den losen Sommerhemden! Aber laßt mich genau sein, ihr Ungeheuer, und euch jetzt einmal nicht wiederkommen, euren Winken nicht mehr folgen ... Ich werde nie wiederkommen, nie wieder Ja sagen und Du und Ja“.
Bachmann, Ebd., S. 174.

auch den „Zauber“, den er mit seinen – wenn auch unpassenden – „Redensarten“ evozieren kann.[149]

Die Wasserfrau, die dem Menschenmann Hans eine unmögliche paradoxe Liebe erklärt, welche in die Geste des Weggehens mündet, kann eine Perspektive gewinnen, wodurch sie gerade das an ihm liebt, was ihn für ihre Liebe untauglich macht. Undine erkennt, dass was ihn liebenswürdig macht, gerade zu seinem „falschen“ Alltagsleben gehört und dies zeigt sich am besten in jenem Eifer, mit dem er mit unbedeutenden Dingen spielt, in seinem Gefühl der Größe und der Zufriedenheit, wenn er sich ganz in diesem Spiel verliert. Sie erkennt also, wie sein „Verzicht auf die ganze Wahrheit“[150] dazu führt, dass sich die „halbe Wahrheit“ entfaltet, die er ist, wenn er träumt, wirklich zu lieben und zu leben.

---

149 „Zu loben sind eure Hände, wenn ihr zerbrechliche Dinge in die Hand nehmt, sie schont und zu erhalten wißt ... Zu bewundern ist auch, wenn ihr euch über Motoren und Maschinen beugt, sie macht und versteht und erklärt, bis vor lauter Erklärungen wieder daraus ein Geheimnis geworden ist ... Nie wird jemand so sprechen ... Nie hat jemand so von der Erde gesprochen ... So hat niemand von den Menschen gesprochen ...“.
Bachmann, Ebd., S. 182.

150 „Gut war trotzdem euer Reden, euer Umherirren, euer Eifer und euer Verzicht auf die ganze Wahrheit, damit die halbe gesagt wird, damit Licht auf die eine Hälfte der Welt fällt, die ihr grade noch wahrnehmen könnt in eurem Eifer“.
Bachmann, Ebd., S. 181.

Montauk von Max Frisch

Die anwesende Abwesenheit einer Liebeserklärung

Eine aus Oberfläche bestehende Wirklichkeit

Der Anfang der Erzählung *Montauk*, die als Max Frischs letztes Werk vorgesehen war,[151] kann den passionierten Frisch-Leser nicht täuschen: Das Montaigne-Zitat, das Aufrichtigkeit verspricht und das Vorhaben des Erzählers, nichts zu erfinden,[152] können aufgrund ihrer offenkundigen Naivität[153] mit lächelnder, ja kritischer Skepsis zur Kenntnis genommen werden. Es genügt, an den ersten Satz in *Stiller* („Ich bin nicht Stiller") oder an das Leitmotiv in *Mein Name sei Gantenbein* („Ich probiere Geschichte an wie Kleider") zu denken, um jene Aussagen dem Bereich des Fiktionalen zuzuordnen und sich der Kluft zwischen dem propositionalen Inhalt und der kommunikativen Funktion des Eingangszitats sowie der angestrebten Objektivität bewusst zu werden.

Ein mehrfach zitierter Tagebucheintrag Frischs zur fiktionalen Beschaffenheit der Erzählinstanz in seinem Werk, die sich auch zu der erst später verfassten Erzählung *Montauk* in Bezug

---

151 *Montauk* war ursprünglich als Abschluss seines Werks geplant, wie Max Frisch 1982 in einem Gespräch sagte: "Ich dachte, das sei das letzte Buch. Ich wollte alles noch einmal überschauen."
Volker Hage, *Ein aufrichtiges Buch*, Der Spiegel, 11.12.2006.

152 „Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie's dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position."
Max Frisch, *Montauk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1978, S. 82

153 Der Autor Frisch selbst nannte die Vorrede „naiv, wie wir es kaum sein können". Zitiert nach:
Céline Letawe: *Max Frischs ‚Montauk' – eine ‚Chronique scandaleuse'?*, in: Stefan Neuhaus, Johann Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007.

setzen lässt, zeigt, wie wir den Topos der Aufrichtigkeit beim Erzählen als eine wohlausgedachte „Tarnung“ verstehen sollen:

> „Zu Anfang ist es leichter mit der ER-Form als später, wenn die bewußten oder unbewußten ICH-Depots in mannigfaltiger ER-Form notorisch geworden sind; nicht weil der Schreiber sich als Person wichtiger nimmt, aber weil die Tarnung verbraucht ist, kann er sich später zur blanken ICH-Form genötigt sehen.“[154]

Demnach können wir als Frisch-Leser die distanzierte und objektivierende Er-Form als Rolle bezeichnen, aus der der Erzähler im Verlauf seiner Erzählung immer wieder fallen muss. So ist er zum Offenlegen seiner subjektiven Position gezwungen, um sich überhaupt glaubhaft zu machen. In der Tat ist die subjektive Beschaffenheit einer Erzählposition, die als angeblich naiv und nüchtern in Erscheinung tritt, in *Montauk* mit dem impliziten Vorhaben des Erzählers gepaart, das unmissverständlich auf seinen Willen hindeutet, die Wirklichkeit zu manipulieren. Er ist wohl nicht einfach darum bemüht, objektiv zu beschreiben, was geschieht. Hinter diesem Erzählvorhaben steckt vielmehr eine überaus resolute Verhaltensweise: Der Er- bzw. Ich-Erzähler will von vornherein bestimmen, wie das gemeinsame Wochenende mit der jungen Frau verlaufen soll. Er versteht sich also nicht als neutrale Instanz, die das Geschehen einfach registriert, sondern als Urheber dessen, was passieren bzw. *nicht* passieren soll. Er kümmert sich sozusagen nicht einfach um die Darstellung, sondern vielmehr um das Dargestellte.

Eine Erzählgeste, die sich explizit vornimmt, die gemeinsamen Tage mit Lynn zu beschreiben, ohne den Geschehnissen etwas hinzuzufügen, braucht eine Wirklichkeit, die sich als reine Äußerlichkeit zeigt und die jegliche Bezüge zu ihren versteckten interpretationsbedürftigen Dimensionen von vornherein ausschließt. Es ist der Erzähler selbst, der diese nur aus Oberfläche bestehende Wirklichkeit anstrebt, so dass es zwischen ihm und der jungen Frau nichts zu erzählen gibt, das in die Tiefe ihrer Vergangenheit reicht. Nichts soll geschehen, das als Wirkung und Ursache von etwas anderem aufzufassen ist. Es ist im Endeffekt die Wirklichkeit, die sich einem nüchternen Stil anpassen soll, nicht umgekehrt.

---

[154] Max Frisch, *Tagebuch 1966–1971*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, S. 308–310.

In dieser Hinsicht ist das Vorhaben des Erzählers so zu verstehen, dass er die offenkundige Distanz zwischen der jungen Sekretärin und dem älteren berühmten Schriftsteller aufrechterhalten will. Obwohl alle Unternehmungen auf eine sich anbahnende Liebesbeziehung hinauszulaufen scheinen,[155] bemüht sich der Erzähler, die Unmöglichkeit einer Beziehung zu suggerieren. So beschreibt er immer wieder, was *nicht* ist, d.h. was zwischen ihnen nicht sein und geschehen kann. Der Leser erfährt etwa, dass die Worte „I LOVE YOU" nie ausgesprochen wurden[156] und dass Lynn seine Hysterie nicht erleben wird,[157] ja, dass sie einander überhaupt nicht kennenlernen werden.[158] Schon dies unterminiert seine Absicht, aus einer naiven bzw. einfach auf die Oberfläche der Gegenwart ausgerichteten Position das Wochenende mit Lynn lediglich zu beschreiben,[159] denn gerade die Mitteilung dessen, was unter anderen Umständen hätte geschehen können bzw. dessen, was *nicht mehr* geschehen sein kann, deutet auf eine weit in die Vergangenheit zurückreichende Beschaffenheit der Erzählinstanz hin.

Die Vorzüge der Unmöglichkeit einer Liebeserklärung

Insofern ist die proklamierte Absicht, objektiv wiederzugeben, was passiert und dadurch nichts geschehen zu lassen entweder ein Vorhaben, das zum Scheitern bestimmt ist oder eine bewusste Täuschung, die Funktionen der fiktionalen Kommunikation einnehmen. In der Tat beweisen schon die ersten Beschreibungen des Erzählers, wie unterschiedliche Zeitebenen in der Gegenwart miteinander verschmelzen und daher keine *reine* Gegenwart denkbar ist. Das Vorhaben aufrichtig zu sein und nur zu berichten, was gerade geschieht, kann also nicht für die Zeiterfahrung gelten, die er an diesem Wochenende mit Lynn macht: Die Zeit, die er beim Spazierengehen mit der jungen Frau verbringt, ist offenkundig nicht die Endstufe einer linearen

---

155 Da eine intime Begegnung zwischen ihnen schon stattgefunden hat, stellt das gemeinsame Wochenende die Gefahr einer „Wiederholung" dar, d.h. das, was schon auf eine Beziehung hinausläuft. Auf dieses Motiv greift Max Frisch in dem Roman *Mein Namen sei Gantenbein* und vor allem in dem Drama *Biographie. Ein Spiel* mehrfach zurück.

156 Max Frisch *Montauk*, S. 89.

157 Ebd., S. 97.

158 Ebd., S. 114.

159 Siehe Anm. 2.

Entwicklung, bei der die Gegenwart einfach der ständige letzte Augenblick einer in die Zukunft projizierten Bewegung ist und dabei das Vergangene zum Verschwinden bringt. Über die Zeit, die er gerade erfährt, hat er keine Macht: Er kann nicht ganz da sein, wo er sich der Uhrzeit und dem Datum entsprechend befindet. Zwar betont der Erzähler, dass alles nicht mehr so ist, wie es einst war, aber gerade diese Litotes zeigt, wie die Anwesenheit der Vergangenheit gerade in ihrer Abwesenheit besteht, d.h. wie die Absenz des Vergangenen seine Weise ist, präsent zu sein:

> „Das ist nicht Griechenland; eine ganz andere Vegetation. Trotzdem denkt er an Griechenland, dann wieder an Sylt. Es stört ihn, daß immer Erinnerungen da sind ... Auch ist das nicht in der Bretagne, wo er zuletzt am Meer gewesen ist vor einem Jahr ...“.[160]

Die genaue Orts- und Zeitbestimmung, worüber er anschließend berichtet, und die entsprechende Selbstversicherung, dass er genau weiß, wo er sich befindet und welcher Tag ist, können nicht verhindern, dass er in seinen Gedanken weiterhin unterschiedliche Raum- und Zeitebenen gleichzeitig wahrnimmt. So scheint das selbst auferlegte Gebot der objektiven Aufrichtigkeit und die Absicht, zwischen ihm und Lynn nichts geschehen zu lassen, die Inszenierung einer Unmöglichkeit zu sein: die Begegnung mit der jungen Frau ist nicht in einer zeitentrückten Dimension zu erfahren, die unabhängig von Gewesenem und Zukünftigen ist. Es gibt keine reine Gegenwart, die frei von dem ist, was in der Vergangenheit vorbestimmt wurde und frei von dem, was sie für die Zukunft in die Wege leitet. Das ist die Grunderfahrung des Erzählers mit der Verschmelzung von Zeitebenen, von der in der sich assoziativ entwickelnden Erzählung immer wieder berichtet wird.

Gerade diese Zeiterfahrung zeigt ihm, wie schon die Einladung zu diesem gemeinsamen Wochenende nach der ersten intimen Begegnung und vor seiner Abreise auf eine Pragmatik hinausläuft, die eine Liebeserklärung unumgänglich macht, auch wenn sie letztlich nicht ausgesprochen wird. Denn eine Liebeserklärung wird dadurch begründet, dass etwas in der Vergangenheit geschah, das dazu bewegt, an eine gemeinsame Zukunft zu denken. Auf diese Weise setzt eine Liebeserklärung bereits

---

[160] Ebd., S. 8–9.

eine lineare Chronologie ihrer Liebesgeschichte voraus. Da ihr gemeinsames Wochenende in Montauk schon eine Vorgeschichte hat, ist die gemeinsame Übernachtung die Fortsetzung dessen, was bereits begonnen hat. Das Gemeinsame ist sozusagen die Wirkung einer Ursache. In diesem Sinne steht die Absicht, bloß in einer reinen Gegenwart leben zu wollen, im Widerspruch zu allem, was zwischen den beiden geschieht. Ihr Ausflug gründet – ähnlich wie eine Liebeserklärung – als Schwelle eines neuen Lebensabschnittes sozusagen in einer linearen Zeitauffassung, in der die Zeitrechnung ausschlaggebend ist. Gerade eine berechnende Zeitauffassung unterstreicht aber, wie der Abstand zwischen ihr und ihm eine Liebeserklärung an die junge Frau sehr fragwürdig erscheinen lässt. In der Tat liefert die Zeitrechnung ein für ihn ernüchterndes Ergebnis: im Vergleich zu ihr ist die Zeit zu kurz, die er von seiner Zukunft erwarten darf und zu lang ist jene, die schon vergangen ist.[161]

In Anbetracht ihrer unterschiedlich langen Lebenserwartungen wäre die Gegenwart die einzige Zeitebene, die beide verbinden kann. So drückt die Absicht des Erzählers, nur Gegenwärtiges zu erfahren,[162] die Suche nach dem aus, was sie trotz ihrer entfernten existentiellen Position einander näherbringen kann. Diese Suche erweist sich aber sofort – wie schon bemerkt – als Inszenierung einer Unmöglichkeit bzw. eine Darstellung dessen, was nicht sein kann. Aber gerade die Erfahrung dessen, was nicht ist, ist die einzigen Form, in der er Lynn eine Liebeserklärung machen kann: in der Form ihrer Abwesenheit. Indem die Liebeserklärung zurückgehalten wird, soll sie sich abwesend anwesend zeigen. In der Erkenntnis der unumgänglichen Abwesenheit einer Liebeserklärung steckt die einzige Möglichkeit, sie zu erleben. Diese bringt nicht nur Verluste mit sich, sondern auch glückliche Einsichten. Das „Beglückende“ liegt in der Tat für den Erzähler in der Erkenntnis,

> „ein Stück Freiheit von den Mechanismen krankhafter Empfindlichkeit und von den Zwängen stereotyper Verhaltensweisen verwirklicht zu haben.“[163]

---

161 Der Ich-Erzähler merkt, „daß es sich verbietet, eine jüngere Frau an diese meine Zukunftlosigkeit binden zu wollen.“ Ebd., S. 203.

162 „Er will keine Memoiren. Er will den Augenblick“. Ebd., S. 158.

163 Gerhard vom Hofen, *Zauber ohne Zukunft. Zur autobiographische Korrektur in Max Frisch Erzählung ‚Montauk‘*, in: Walter Schmitz (hg.), „Max Frisch“, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1987 S. 361–362.

Hierin können wir eine Erklärung dafür finden, warum der Erzähler, anstatt an eine Liebeserklärung zu denken, sich bemüht, das zu unterstreichen, was Lynn von ihm trennt. Denn gerade die Feststellung der Unmöglichkeit einer Beziehung sensibilisiert für die Chancen, die immerhin in dieser Unmöglichkeit stecken. Die Voraussetzung für diese das Erreichbare bewahrende Denkweise liegt womöglich in der Erfahrung mit der Verschmelzung der Zeitebenen. Sie verdeutlicht dem Erzähler, wie die genaue Unterscheidung dessen, was gegenwärtig und vergangen ist – und in der Folge, was falsch und wahr, gerecht und ungerecht, tunlich und untunlich –, gerade dafür blind macht, auf welche Weise das Negierte behauptet wird und das Abwesende anwesend sein kann. Das Bewusstsein dafür, wie ungenau Grenzen sein können – jene der Zeitebenen in primis –, eröffnet Möglichkeiten für das scheinbar Unmögliche.

Gedächtnisarbeit als Erfahrung des Gegenwärtigen

Unter der Perspektive der verschwommenen Zeitgrenzen können wir uns den scheinbaren Widerspruch erklären, warum sich der Erzähler immer wieder an Vergangenes erinnert, obwohl er eigentlich nur Gegenwärtiges erfahren bzw. erzählen will. Den Grund für den ständigen Einschub von Geschichten über frühere Erfahrungen mit anderen Frauen[164] können wir darin erkennen, dass Gedächtnisarbeit stets unter den Bedingungen einer die Zeitebenen verschmelzenden Zeitauffassung erfolgt. Die Leistung des Gedächtnisses besteht nicht wie im Falle einer linearen Zeitauffassung darin, in die Vergangenheit zurückzuführen und dabei die Gegenwart auszuklammern. Sie strebt vielmehr danach, Gegenwart und Vergangenheit dadurch in Einklang zu bringen, dass der Erinnernde das auswählt, was einen erkennbaren Bezug zur Gegenwart hat, d.h. was sich gerade als aktuell erweist. Das Hervorheben jener vergangenen Ereignisse, die in der Gegenwart eine Bedeutung haben können, ist die eigentliche Leistung des Gedächtnisses. Vollkommenheit und Übereinstimmung zwischen Darstellung und Dargestelltem können daher nicht allein die ausschlaggebenden Eigenschaften der Gedächtnisarbeit sein. Was im Moment der Erinnerung einen Sinn

[164] Frisch erzählt vor allem von Begebenheiten, die die Beziehungen mit seiner zweiten Frau Marianne Oellers und Ingeborg Bachmann betreffen.

und eine Funktion hat, ist von großer Bedeutung dafür, an was wir uns erinnern. Daher zielt Gedächtnisarbeit vor allem darauf ab, sich vom gegenwärtigen Geschehen anregen zu lassen, woran und wie man sich erinnern soll. Eine derart auf die Gegenwart bezogene Vergangenheit macht sich frei von der Starrheit eines Bildes und frei für die Unbestimmtheit der Zukunft. Sie beschwört eine bloße Wiederholung dessen, was gewesen ist und öffnet sich für das, was gerade geschieht. Sie bürgt obendrein für die Originalität und die Lebendigkeit der Gegenwart, denn durch die Unterbindung der bloßen Wiederholung führt sie zur Bewusstwerdung der Eigentümlichkeit des Gegenwärtigen.

Von einer solchen Gegenwärtigkeit des Vergangenen ausgehend können wir uns erklären, warum der Erzähler in *Montauk* trotz seines Vorhabens, sich ganz der Gegenwart mit Lynn zu widmen, sich an seine vergangenen Liebesgeschichten erinnert.[165] Wir können sogar behaupten, gerade seine Gedächtnisarbeit ist das, was eine Beziehung zu Lynn überhaupt erst möglich macht. Ähnlich wie in den bisher untersuchten literarischen Werken der vergangenen Jahrhunderte handelt es sich um eine nur scheinbar paradoxe Liebeserklärung, denn die Erinnerung an die vergangenen Liebesgeschichten bringt den Erzähler dazu, die bloße Wiederholung des Vergangenen zu vermeiden und Lynn eine Liebe zu erklären, die mit den Bedingungen der Gegenwart harmoniert bzw. die den Abstand zwischen den Liebenden mitreflektiert. Erst dann bahnt sich der Weg zu einer Begegnung, die nicht in der bloßen Wiederholung von althergebrachten Rollen und Bildern besteht. Es geht ihm also darum, nicht das Vergangene noch einmal so zu erfahren, wie er es erlebt hat, sondern sich darum zu bemühen, der neu zurückkehrenden Erfahrung der Liebe zeitgemäß zu begegnen. Seine Beschäftigung mit den vergangenen Liebesgeschichten soll ihn dazu führen, eine originelle, d.h. eine *mit der Zeit gehende* Liebeserklärung an die junge Frau vorzutragen. Das Gedächtnis ist im Endeffekt das Mittel, wodurch sich die Unterschiede zwischen Gegenwart und Vergangenheit zeigen, d.h. zwischen dem,

---

[165] Die Erzählinstanz ist nicht in der Lage zu erklären, für wen er die Geschichte des gemeinsamen Hauses mit Marianne in Tessin erzählt. Die selbstgestellte Frage bleibt ohne Antwort. Offenbar evoziert er durch dieses Auslassen den impliziten Charakter der mitgeteilten Antwort: „Warum erzähle ich das? Wem erzähle ich das?“.
M. Frisch, *Montauk*, Ebd., S. 195.

was einmal möglich war und dem, was nicht mehr möglich ist. War es damals möglich, ein Lebensplan mit einer Frau zu entwerfen, so muss der Erzähler jetzt diese Möglichkeit neu denken. War damals eine Zeitrechnung berechtigt, die die Gegenwart in die Zukunft projizierte und entsprechend plante, erlauben jetzt die unterschiedlichen Lebenserwartungen nicht mehr, an eine gemeinsame Zukunft zu denken. Wenn also die Zukunft Lynn und den Erzähler zwangsläufig trennen wird, fehlen die Voraussetzungen für eine überlieferte Liebeserklärung, denn eine Liebeserklärung – wie wir bereits festgestellt haben – setzt als Liebesversprechen eine Pragmatik voraus, die die Zukunft im Voraus bestimmt. Aus diesem einfachen Grund kann sie sich nicht in der Gegenwart vervollkommnen. Aber so wie die Erinnerung an die Vergangenheit als Funktion der Gegenwart zu verstehen ist und damit aus dem Schema der chronologischen Zeitrechnung fällt, so ist hier eine Liebeserklärung nur ohne Zeitmessung denkbar, denn sie muss ohne ihr grundsätzliches Merkmal, d.h. die geplante Zukunft erfolgen.

Den Weg dazu leistet wiederum die Gedächtnisarbeit: Die Erinnerung an seine ehemalige Frau Marianne bzw. an eine bereits vorgetragene Liebeserklärung. Obwohl diese die denkbar günstigsten Bedingungen hatte, scheiterte sie in ihrer Pragmatik als versprochene Zukunft: Sie hat sich nicht zu einem Lebens- und Liebesplan vervollständigt und realisiert. Die glücklichen, ja besonnenen Umstände, unter denen sie geschah, haben ihr Scheitern nicht verhindern können: Die Trennung, der Abschied, das gebrochene Versprechen waren die Folgen. Aus diesem Grund ist ein desillusionierter Beiklang in der nüchternen Erzählung des damaligen Liebesglückes nicht zu überhören. Der Erzähler erinnert sich aus einer Perspektive an jene aufregende Zeit, in der er weiß, dass diese Geschichte kein gutes Ende nahm. Es war alles da, was an eine die Zukunft sichernde Liebeserklärung denken lassen konnte: ein konsolidiertes Paar, das bereit war, einen gemeinsamen Haushalt zu gründen; das Haus als Raum, in dem sich das gemeinsame künftige Leben planen ließ; das Fachkundige und die Visionen des Mannes, die sich mit den menschlichen Eigenschaften und dem guten Geschmack seiner Frau paarten. Das Ende dieser erzählten Erinnerung hat fast idyllische Töne, die offensichtlich im Gegensatz zum Aus-

gang der Liebesgeschichte stehen, d.h. die dargestellte Harmonie gibt ostentativ jenes Liebesglück wieder, das es nicht gab.[166]

Eine „getragene" Liebeserklärung

Diese Erinnerung, die gegenwärtig macht, was der Erzähler mit seiner zweiten Frau Marianne erfuhr, bringt zwar die schon erwähnten Unterschiede zwischen Gegenwart und Vergangenheit zum Vorschein, doch sie bezeugt Grundsätzlicheres: die die Liebeserfahrung prägende Kluft zwischen ideeller und reeller Wirklichkeit. Denn die ersehnte gemeinsame Zukunft zeigt sich im Nachhinein in der Erinnerung als überhaupt nicht ideale Liebeserfahrung. Insbesondere ist dem Erzähler der Unterschied bewusst, der zwischen einem ausgedachten Plan und seiner praktischen Verwirklichung besteht. Die alltäglichen Schwierigkeiten, das immer nur partielle Gelingen des Vorhabens, der Blick des anderen, um sich selbst zu bestätigen, das alles sind Zeichen einer Wirklichkeit, die nicht so vollkommen ist, wie er sie sich vorgestellt hatte.

Damit ist ersichtlich, welche Funktion die Erinnerung an die vergangene Liebeserklärung in der Gegenwart des Erzählers ausüben kann, d.h. die Mahnung davor, welche Grenzen jede Liebeserfahrung charakterisieren, welche unsichere Zukunft jener Akt des Versprechens innehat und wie daher die Desillusionierung als unumgänglicher Ausgang jeder Liebesgeschichte

---

166 „Zu beschreiben wäre die eine und andere Speise, die Du erfunden hast / wie Du jüngere und alte Leute gewinnst, so daß sie gern ins Haus kommen / wenn wir in den kalten Bächen schwimmen, wenn ich die Flasche entkorke, die wir im Bach gekühlt haben: Deine frohe Anwesenheit / der Haufen von Büchern (hauptsächlich Deutsch, aber auch Englisch, Französisch, Italienisch) auf dem Boden neben Deinem Bett / wie Du viele Leute beschenkst / Deine kindliche Aufregung vor Geburtstagen / wie Du, eine Frau, auf dem Fahrrad sitzest und dabei eine Mädchenzeit sichtbar machst / Dein Arbeitstisch, das Tohuwabohu von schweren Wörterbüchern und beschriebenen Blättern und weißen Blättern und Zeitschriften der literarischen Avantgarde und Briefmarken und Magazinen mit Mode, die Du nicht trägst, und Briefen, die beantwortet sind / Dein mütterlicher Kummer mit meiner Arbeit / Dein lederner und vom Regen verwaschener Texas-Hut, wenn ich ihn im Gedränge am Bahnhof erkenne, und Orte, die ohne Dich anders sind: Prag, Warschau, Avignon, Paris, Leningrad, Odessa, Venedig, London, Jerusalem, Manhattan etc. und der kleine Steintisch im Tessin ...".
M. Frisch, *Montauk*, Ebd., S. 196–197.

zu erwarten ist. Das ist die Wahrheit über die Liebe, damit für ihn überhaupt eine Beziehung mit der jungen Frau denkbar wird. Das ist weniger paradox, als es zunächst klingen mag, denn dadurch gewinnt er eine Einsicht in die Liebeserfahrung, die frei vom metaphysischen Traum der Vollkommenheit ist: eine Liebesbeziehung muss sich genau wie jede andere menschliche Angelegenheit mit ihrer Mangelhaftigkeit versöhnen. Ihre Möglichkeiten stecken dann in der Erkundung und Ausnutzung jenes Spielraums, der ihr gewährt ist, nachdem ihre Grenzen erkannt sind. Der Anspruch auf eine perfekte Gestaltung und restlose Kontrolle dessen, was geschehen soll, würde ihn zwangsläufig dazu führen, seine Ohnmacht zu erfahren. Ist also die mangelnde Zeit das, was der Vollkommenheit ihrer Liebesbeziehung im Wege steht und ein die Liebeserklärung charakterisierendes Versprechen sabotiert, so ist ein desillusioniertes Bewusstsein Voraussetzung für eine Versöhnung sowohl mit der vergehenden Zeit als auch mit einer unvollkommenen Liebeserfahrung. Der Erzähler und Lynn werden in ihrer menschlichen Beschaffenheit – bzw. in jener des Vergehens und der Unvollkommenheit – erkannt und angenommen.

Diese Art der Versöhnung mit dem, was ihm das Leben verwehren muss, erklärt, warum der Erzähler nichts geschehen lassen will. Seine durch den Verzicht auf Liebesgesten und -worte geprägte Haltung gründet gerade darin, dieser Liebe eine Chance auf Entfaltung auf ideeller Ebene zu geben, obwohl sich die Liebenden ihres Abstandes sehr wohl bewusst sind. Es geschieht also aus gutem Grund, wenn in *Montauk* statt eines Triumphs der Liebe die nüchterne Inszenierung einer stillen, ja fast ereignislosen Begegnung dargeboten wird. Die Liebe zwischen Lynn und dem Erzähler zeigt sich in einer schwachen Form, die auf die Bejahung ihrer Unvollkommenheit bzw. auf eine Versöhnung mit ihr hindeutet.

Allerdings muss sich diese der Distanz zwischen den Liebenden angepasste Liebe nicht nur mit Nachteilen auseinandersetzen. Wenn sich der Mensch eine Liebe vorstellt, die im Bereich seiner Möglichkeiten liegt, kann dies auch von Vorteil sein. Der Erzähler redet nicht, er handelt – und durch diese Art der nonverbalen Kommunikation gelingt es ihm, eine Annäherung herbeizuführen. Ist die Vergangenheit und alles was in ihrem Verlauf geschah, das was das Paar trennt, so ist es auch das, was sich die Partner gegenseitig mitteilen können: der mitgeteilte

Abstand ist im Endeffekt das Verbindende zwischen ihnen. Selbst die Feststellung, dass eine Liebeserklärung nicht möglich ist, bedeutet auf ihre Weise eine Liebeserklärung, denn sie zeigt sich in der einzig möglichen Form: in jener der Verneinung, der Abwesenheit. Gerade diese den realen Bedingungen angepasste Form signalisiert die Einmaligkeit bzw. die Originalität des Geschehens: Es handelt sich nicht um eine bloße Wiederholung einer bereits vorgetragenen Liebeserklärung. Beide lassen sich nicht in eine Rolle zwingen, die genauso schon einmal gespielt wurde,[167] sondern sie nutzen ihre Freiheit, das zu sein, was ihnen die gegebenen Umstände erlauben. Somit können wir das Vorhaben des Erzählers, nichts geschehen zu lassen, nicht als einen in seiner Anmaßung zum Scheitern verurteilten Anspruch verstehen. Vielmehr ist diese Haltung Ausdruck jener Gelassenheit, die dazu führt, auf Kontrolle und Beherrschung zu verzichten. In diesem Sinne können wir eine Aussage des Erzählers als eine regelrechte Liebeserklärung deuten, als eine originelle, ja einmalige Liebesgeste, die mit den gegebenen Umständen harmoniert. Denn eine Liebesziehung aus der Perspektive ihres Endes zu betrachten heißt, sich mit einem Liebesglück abzufinden, das ein Loslassen enthält:

> „Eine wird die letzte Frau sein, und ich wünsche, es sei Lynn, wir werden einen leichten und guten Abschied haben“.[168]

Ein solcher Abschied ist nicht einfach das, womit eine Beziehung zu Ende geht. Er gehört vielmehr zur Liebeserfahrung selbst, ja der Abschied ist gerade das, was eine Beziehung unter der Bedingung des Altersunterschiedes überhaupt denkbar macht. Daher kann der Erzähler den Abschied als leicht und gut bezeichnen. Es wird so sein, weil sich die Liebenden zu dem bekannt haben, was in einem begrenzten Zeitraum möglich ist. Das setzt die Bereitschaft voraus, sich mit der Unausweichlichkeit des Vergehens abfinden zu können. Das kommende Ende prägt eine Gegenwart, in der sich die Liebenden dessen bewusst sind, dass der Traum eines gemeinsamen Lebens nicht realisiert werden kann. Dann bereiten sich die Liebenden zwar auf das

---

[167] Dieses Motiv charakterisiert Max Frischs Theaterstück *Biographie. Ein Spiel*, das 1967 entstand und am 1. Februar 1968 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wurde.

[168] M. Frisch, *Montauk*, Ebd., S. 130.

„Fortgehen“ vor, aber auch auf das „Tragen“ bzw. „Getragen Werden“: Was nicht sein kann, kann als abwesende Präsenz geboren werden.[169] „Ein guter und leichter Abschied“ kann nur aufgrund des Bewusstseins und der Sorge um eine eigenartige Anwesenheit des Abwesenden geschehen, die verinnerlicht und als rein gedankliche Substanz nicht nach Inbesitznahme strebt.

Anfang und Ende einer Liebesgeschichte – wie auch andere in der Perspektive der verschwommenen Zeitgrenzen aufgehobenen Gegensätze wie Leben und Tod, Nähe und Distanz, Eigenes und Fremdes – sind keine Alternativen, sondern das Ende ist gleichzeitig ein Anfang. Die Liebe kommt, indem sie sich entzieht, und erst indem sie sich entzieht macht sie die Entscheidung für die Liebe möglich: Das Licht des in der Liebesfreude gespiegelten Lebens und die Trennung von ihr ist das, was die Liebeserfahrung mit Lynn vom Erzähler verlangt.[170] Es geht nicht darum, eine Liebe mit einer sicheren Zukunft bzw. eine künftige Erfüllung der Liebe zu erwarten, sondern aus ihrem Verlust, d.h. in ihrer Abwesenheit ihre dauernde Anwesenheit zu spüren. Aus diesem Grund wiederholt der Erzähler nicht einfach eine Liebeserklärung. Eine erneute Liebeserklärung bzw. ein von der Liebe bestimmter Lebensplan ist keine Aufgabe, die er noch leisten kann. Es kommt für ihn nur noch darauf an, sich mit der Geliebten in einer Weise zu verständigen, in der Liebe erklärt werden kann, wenn sie nicht mehr so wie einst erklärt werden darf.

---

169 In diesem Sinne können wir Paul Celans Vers „Die Welt ist fort, ich muß dich tragen“ so deuten: Das, was getragen wird, ist eine Abwesenheit, die aber eine mögliche Zukunft ins Leben ruft. Es geht letztendlich darum, wie Derrida formuliert, die „Welt nach dem Ende der Welt“ zu denken. Denn „tragen heißt nicht mehr ‚mit sich bringen‘, einschließen, in sich begreifen, sondern sich zur unendlichen Uneigenbarkeit hinzugeben in Richtung auf seine absolute Transzendenz in meinem Inneren selbst, das heißt in mir außer mir“.
Jacques Derrida/Hans-Georg-Gadamer (hg. von Martin Gessmann), *Der ununterbrochene Dialog*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, S. 15 und 47–48.

170 Ein Zitat aus *Homo Faber* spielt auf dieses grundsätzliche Motiv in *Montauk* an: „AUF DER WELT SEIN: IM LICHT SEIN. […] STANDHALTEN DEM LICHT, DER FREUDE IM WISSEN, DASS ICH ERLÖSCHE […] EWIG SEIN: GEWESEN SEIN.“
Ebd., S. 103.

Ein liebender Mann von Martin Walser:

Die Prosa eines poetischen Liebestraums

Liebe als Dichtung

Der liebende Goethe in Martin Walsers Roman *Ein liebender Mann* kann schwerlich als Beispiel einer gelungenen Erziehung des Herzens gelten. Der Held der „Lehrjahre" in Marienbad kommt am Ende seiner Liebeserfahrung nicht zur vollkommenen Entfaltung seiner Eigenschaften als Geliebter und auch nicht zu einem harmonischen Verhältnis zu sich selbst und zur Gesellschaft, in der seine Liebesgefühle entstanden. Hingegen erscheint die Leidenschaft des 73-jährigen berühmten Dichters zu der 19-jährigen Ulrike von Levetzow als merkwürdiger, ja skurriler Sonderfall, der sogar auf eine späte menschliche Niederlage eines bis dahin von Gott gesegneten Menschen hinzudeuten scheint. Psychologische, ja auch pathologische Aspekte dieser ungleichen Beziehung, so wie sie Walser erzählt, scheinen diesen Eindruck zu bestätigen. Wir können also argwöhnen, Walser habe gezeigt, wie dem alten Goethe dasselbe Schicksal widerfährt, das auch Torquato Tasso, dem Helden seines berühmten gleichnamigen Dramas, zuteilwurde: eine missratene Liebeserklärung macht ihn lächerlich und führt dazu, dass er sich einsam und verlassen fühlt. Wie Tasso findet Goethe dann aber Zuflucht und eine Art Rettung in der Dichtung. Das ist jedoch nicht der Abschluss des Dramas einer der Lächerlichkeit preisgegebenen Liebeserklärung. Die unmögliche, ja peinliche Leidenschaft für die junge Ulrike von Levetzow wird sich in Walsers Roman nicht als endgültige Niederlage des alten Goethe erweisen; sie ist auch nicht als peinlicher Ausrutscher eines nahezu vergötterten Menschen zu bewerten, dem sonst im Leben alles erlaubt war. Nach der Enttäuschung der großen Liebeserwartungen in Marienbad verfasst Goethe nicht nur die berühmte Elegie, sondern erlebt eine äußerst schöpferische Periode, in der er nach langer Zeit wichtige Werke wieder zur Hand zu nimmt und sie abschließt. Ähnlich wie Tasso ist auch Walsers Goethe

mit der Gabe gesegnet, schmerzhafte Erfahrungen in Dichtung umzuwandeln.

Das Motiv der aus weltlichen Niederlagen entstandenen produktiven dichterischen Energie finden wir sowohl in Walsers *Ein liebender Mann* als auch in Goethes *Torquato Tasso*. Die in beiden Werken als existentiell proklamierte und dann enttäuschte Liebe charakterisiert sich durch dieselbe Eigenschaft: Sie zeichnet sich durch Vorstellungen aus, die zwar der Kunst, aber nicht dem realen Leben angemessen sind. Die dichterisch produktive Niederlage basiert dementsprechend auf einem ähnlichen Muster: Der Hochmut des Dichters, der die in der Dichtung geschaffene Welt auch für das reale Leben gelten lassen will.

Trotz dieser Gemeinsamkeit stellen wir allerdings einen entscheidenden Unterschied fest in der Ausgangssituation: dem weltoffenen und gesellschaftlich anerkannten Goethe scheint anfangs zu gelingen, was Goethes Tasso vorenthalten blieb. Ulrike von Levetzow erweckt den Anschein, seine Zuneigung zu erwidern, und dieses ungleiche Paar scheint zunächst sozial akzeptiert zu werden. So bedeutet diese Beziehung für den alten Dichter anfangs nicht nur ein persönliches Glück, sondern auch einen gesellschaftlichen Erfolg. Das, was er dadurch gewinnt – als alter Mann noch die Gesellschaft einer so jungen und anziehenden Frau zu genießen – ist das, was seinen Ruhm gleichzeitig bestätigt und verstärkt. In Walsers Roman wird dem Leser somit schon anfangs angedeutet, dass Goethe trotz einer leicht erkennbaren Ähnlichkeit nicht so ist wie Tasso; der alte Goethe kann die Liebe nicht nur in der vom Leben getrennten Dichtung erleben, sondern im realen konkreten Leben. Ulrike ist im Gegensatz zu der Prinzessin am Hof von Ferrara nicht nur von dem Dichter angetan, sie genießt seine Gesellschaft und teilt seine Freude daran, sich mit ihm gemeinsam redend oder promenierend zu zeigen.[171] Der Gewinn an sozialem Ansehen dank ihrer gegenseitigen Anziehung ist ihnen sicher. Letztere ist aber freilich auch von ersterem zirkulär bedingt: Ulrikes Zuneigung gründet in der Bewunderung für den berühmten Dichter. Diese

---

[171] „Ulrike kriegte natürlich mit, dass Goethe stolz darauf war, mit ihr zu promenieren, sie begriff auch, dass es darauf ankam, durch lebendiges Gespräch mit allen dazugehörigen Gesten dem Marienbader Publikum zu demonstrieren, dass man einfach nicht gestört werden dürfe.“
Martin Walser, *Ein liebender Mann*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 2008, S. 44.

Zirkularität verbindet ihre Liebesbeziehung mit einer Eigenschaft, die sie einem Kunstwerk ähnlich macht: Sie entfaltet sich erst, wenn sie einem Publikum gezeigt wird. Diese Beziehung braucht Rezipienten, die den Sinn und den Wert des Beisammenseins dieses sonderbaren Liebespaars erkennen. Die Absicht und die Freude, sich zu zeigen, vervollkommnet ihr Beisammensein erst und macht es sinnvoll. Es gibt konsequenterweise eine Art vierter Wand zwischen ihrer Welt und der Welt der anderen. Sie dürfen eben „nicht gestört werden", denn sie schaffen zusammen eine eigene Ordnung, ähnlich wie der Dichter in seinem Kunstwerk die Macht hat, eine eigene Ordnung zu schaffen. In diesem „poetischen" Kontext ist für den liebenden Goethe eine Erfahrung möglich, die sonst nur im Bereich der Dichtung denkbar ist: jene der Überwindung der Zeitlichkeit und das Statuieren einer die Dauer sichernden Zeit, die Verlust und Veränderungen im Leben nicht kennt. Die Liebe zu der 19-jährigen Ulrike eröffnet dem liebenden alten Mann eine Zeitdimension, die vor der Vergänglichkeit geschützt scheint. Für ihn hält die Zeit genauso inne wie das Leben des Dichters in seinem Werk. Reicht das Leben des Dichters über ein Menschenleben hinaus, so bekommt er dank der jungen Geliebten das Gefühl, er könne auch die zerstörerische Kraft der Zeit beherrschen. Was ihm die Dichtung bietet, bietet ihm also auch die Liebesgeschichte in Marienbad: die Dauer, das Verweilen, das Bestehen dessen, was einst war.

Grenze der Dichtung, Möglichkeit des Liebesschmerzes

Eine solch poetische Vorstellung von sich selbst als Liebendem kann nur in eine Liebeserklärung münden, die aus demselben Stoff gemacht ist wie die Poesie. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn gerade die Übertragung des poetischen Prädikats der Vollkommenheit auf das Leben dazu führt, an die Grenzen der Alltagswelt eines 73-Jährigen zu stoßen. So muss er schmerzhaft erfahren, dass das Sich-Zeigen in Gesellschaft einer wesentlich jüngeren Frau nicht nur seinen Ruhm fördert, sondern auch Nebenwirkungen hat: die peinliche Bloßlegung des Kontrastes zwischen blühender Jugend und verfallender Altersgebrechlichkeit. So erfährt der alte Dichter in seinem Triumph gleichzeitig als Liebender eine Niederlage. Die dankbare Rolle als zeitgemäßer Gesprächspartner der jungen Ulrike wird bald von einer

Rolle überschattet, die ihn als alten Mann zeigt. Der Geist kann ihn zwar mit der jungen Frau verbinden und sich mit ihr eins fühlen lassen. Doch der gealterte Körper trennt ihn von ihr und führt unvermeidlich dazu, sich der Peinlichkeit seiner Position als Liebender einer so jungen Frau bewusst zu werden.[172] Der Dichter bemerkt bald, dass er durch seinen Geist allein den Verlust an körperlicher Kraft und Anziehung nicht kompensieren kann, denn sein gealterter Körper kommt ganz unmittelbar zur Schau. So ist die Wirkung einer so ungleichen Liebesbeziehung auf die Gesellschaft für ihn auch eher demütigend als rühmlich.[173]

Der Abschied von Ulrike ist zwar eine niederschmetternde Erfahrung für den liebenden Mann, bedeutet gleichzeitig aber auch eine Befreiung von seinem gealterten Körper und daher die Freiheit für den Dichter, wieder Herr seiner selbst und seiner Welt zu sein. Denn ähnlich wie Tasso greift Walsers Goethe der belegten biographischen Tatsache gemäß auf die Dichtung zurück, um sich in einen schützenden Raum zu retten. Er kann also auch sich selbst tröstend behaupten: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide".[174] Der alte Dichter hat sich getäuscht, er ist nicht

---

172 So z.B.: „Die Lücke im Zahn … mit so einer Lücke um eine junge Geliebte zu werben sei ganz erniedrigend",
Ebd., S. 24.

173 So seine Überlegung: „Wenn er, 74, sie, 19, heiraten würde, wäre sie, 19, die Stiefmutter seines Sohns August, 34, und Schwiegertochter Ottilie, 27",
Ebd., S. 25.

174 Der Elegie stellte er das seinem *Torquato Tasso* entlehnte Motto voran: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott zu sagen was ich leide"
Wolfgang Goethe, *Marienbader Elegie, in:* „Trilogie der Leidenschaft", in: „Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Die Jahre 1820–1826", hg. von Gisela Henckmann, Irmela Schneider, Werner Oechslin, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Irmtraut Schmid, Norbert Miller, Münchner Ausgabe Bd.13/1, S. 135–139.
Das Motto ist tatsächlich dem *Tasso* entnommen, allerdings heißt es dort (V, 5.): „… wie ich leide.", nicht: „was ich leide." Entstanden ist die Elegie, wie erst kürzlich bekannt geworden ist, im September 1823.
Walsers Goethe hört in Marienbad Mignons Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt,/Weiß, was ich leide!" in der Vertonung Schuberts und ruft es sich später in Erinnerung, unter besonderer Betonung der zweiten Zeile „Nur wer die Sehsucht kennt,/Weiß, was ich leide!"

anders als der Tasso seines Dramas und daher muss er sich genau wie sein Held in die einzige Welt zurückziehen, in der er Trost findet. Denn dieser Gott hat ihn nicht umsonst unglücklich gemacht. Sein Leiden hat seine Kehrseite in einer glück- und ruhmbringenden Erfahrung: Die Dichtung verwandelt die schmerzliche Romanze in eine Gnade. Es ist ihm zwar nicht die Macht gegeben, im realen Leben eine vollkommene und ihm unterworfene Welt zu schaffen. Aber solange er dichtet, ist er der glückliche Herrscher seines eigenen Lebens.[175] So kann er sich als begnadeter Dichter an einen Gott wenden, um ihm für alles zu danken, was ihm das Leben gab: sowohl das unerwartete Aufblühen einer späten Liebe als auch das außerordentliche Leid, das ihm die Unmöglichkeit dieser Liebe zufügt.[176] Seine poetische Welt zehrt von der Unvollkommenheit des realen Lebens und den Niederlagen des Menschen und macht sie bedeutungsvoll, dauerhaft und ruhmreich. Die *Marienbader Elegie* eröffnet dem alten Dichter diese rettende, von Qualen erlösende poetische Welt. So kann er sich dann der Arbeit an seinen unvollendeten Werken widmen, erhält weitere Lebensimpulse und verleiht durch diese Energie seinem Leben mehr Dauer.[177] Er erfährt infolgedessen, wie das Glück der Dichtung erwacht, wenn sich ihm die Möglichkeit der sinnlichen Erfahrung verschließt.

M. Walser, *Ein liebender Mann*, ebd., S. 78.

175 „Er konnte schreiben, was er wollte, über was er wollte, solange er schrieb, war er geschützt. Das war geübt. Das hatte er intus. Schreibend war er nicht von dieser Welt, sondern in einer eigenen“
Martin Walser, *Ein liebender Mann*, ebd., S. 269.

176 „Aber gerade im Nachgefühl dieses seligsten Zustandes leidet der Verlassene unter der Trennung der Gegenwart, und nun bricht ein Schmerz hervor, der die erhaben elegische Stimmung des großartigen Gedichtes fast zerreißt, eine Offenheit des Empfindens, wie sie nur das spontane Verwandeln eines unmittelbaren Erlebnisses einmal in Jahren verwirklicht. Erschütternd ist diese Klage“.
Stefan Zweig, *Die Marienbader Elegie. Goethe zwischen Karlsbad und Weimar*, in: „Sternstunden der Menschheit“, S. 126–136, Berlin, Insel Verlag, 2013 [1927], hier S. 132.

177 „Er weiß, er wird niemals mehr nach Marienbad, nach Karlsbad, nie mehr in die heitere Spielwelt der Sorglosen gehen, fortan gehört sein Leben allein noch der Arbeit. Dem Neubeginnen des Schicksals hat der Geprüfte entsagt, dafür tritt ein anderes großes Wort in seinen Lebenskreis, es heißt: vollenden“.
Ebd., S. 135.

Die Dichtung bietet aber nur ein Leben als Reflex von etwas Authentischem, das als endgültig verloren betrachtet wird. Der Triumph der poetischen Wirklichkeit kann daher unmöglich über eine Kompensation hinausgehen, denn die als abwesend gefeierte Lebensmöglichkeit ist nur als Ersatz einer originellen Präsenz erfahrbar, die obendrein nur von kurzer Dauer ist: Solange er schreibt und das Geschriebene immer wieder liest, ist der alte Dichter in der glücklichen Welt, in der sich die Geliebte in ihm verinnerlicht, eine Welt, die nicht vergeht, sondern die über das materielle Leben hinausreicht. Wenn er aber mit dem Schreiben bzw. mit dem Lesen aufhört, verflüchtigt sich dieser Eindruck und er befindet sich wieder in der realen Welt, die Liebe, Energie und Sinn vermissen lässt.[178] Was nach dem Verschwinden der schönen, vollkommenen, aber auch einsamen Welt der Elegie bleibt ist das niederschmetternde Gefühl der Leere, der Unvollkommenheit, der Einsamkeit.

Der Beginn einer prosaischen Zeit

Die paradoxe Wirkung der Elegie – die Wiedererlangung dessen, was durch die Klage über den Verlust verlorenging[179] – verflüchtigt sich, sobald der graue Alltag den Dichter einholt. Denn die Inbesitznahme dessen, was verlorenging, gilt nur für die autonome Wirklichkeit der Dichtung. Dessen musste sich bereits sein Tasso schmerzlich bewusst werden. Obwohl der betagte Goethe im Gegensatz zu der Figur seines Dramas eine erfüllte

---

178 Wenn Goethe die Welt seines Schreibens produktiv verlässt, dann sucht er sie als Leser. So S. Zweig: „Da kommt, offenbar von den Freunden gerufen, Zelter aus Berlin, der Vertrauteste seines Herzens, und erkennt sofort den inneren Brand. ‚Was finde ich', schreibt er erstaunt, ‚einen, der aussieht, als hätte er die Liebe, die ganze Liebe mit Qualen der Jugend im Leibe.' Um ihn zu heilen, liest er ihm immer und immer wieder ‚mit inniger Teilnahme' das eigene Gedicht vor, und Goethe wird nicht müde, es zu hören. ‚Es war doch eigen', schreibt er dann als Genesender, ‚daß du mich durch dein gefühlvolles, sanftes Organ mehrmals vernehmen ließest, was mir in einem Grade lieb ist, den ich mir selbst nicht gestehen mag.' Und schreibt dann weiter: ‚Ich darf es nicht aus Händen geben, aber lebten wir zusammen, so müßtest du mir's so lange vorlesen und vorsingen, bis du's auswendig könntest.'". Ebd., 135.

179 „Die Elegie, das war keine Eilpost der Seele, das war sein Vergegenwärtigungs-Unternehmen, damit Ulrike, solange er schrieb, weniger oder gar nicht abwesend sei." Martin Walser, *Ein liebender Mann*, S. 172.

Existenz hat, verliert diese Gnade offenbar ihre Wirksamkeit angesichts des Alterns, gegenüber der demütigenden Kluft zwischen dem Flug des Geistes und der Schwere eines gebrechlichen Körpers. Gerade der weltliche Ruhm hatte ihn dazu verleitet zu glauben, dass ihm alles geschenkt werde. Mehr noch: Die Liebe zu der jungen Ulrike verlieh ihm das Gefühl der ewigen Jugend. Sie führte ihn in ein Reich, in dem man leicht der Versuchung verfällt, den Gedanken an den Tod in eine unvorstellbar ferne Zukunft zu verschieben. Der Abschied von Ulrike und von seiner Illusion hat ihn zu der Erkenntnis gebracht, er habe in seinem Drama *Torquato Tasso* seine eigene Zukunft antizipiert.[180] So bleibt ihm nichts anderes übrig, als aus dem eigenen Werk eine menschliche und ästhetische Lehre zu ziehen: Er lernt die Gnade einer späten Liebe anzunehmen, so wie sie sein muss, d.h. als schöner Traum, der im Vergehen in sein Gegenteil umschlägt, denn das, was ihm als Paradies erschien, zeigt sich bald als Hölle. So muss er lernen, eine Rettung zu finden, auch wenn diese sich flüchtig und zeitgebunden zeigt.

In Walsers *Ein liebender Mann* finden wir nicht nur die in der *Marienbader Elegie* belegte lyrische Aufarbeitung der schmerzhaften Liebeserfahrung Goethes und die partielle Rettung seiner verletzten Seele. Walser bietet dem Leser einen prosaischen Bericht eines Liebestraums und den Abschied davon. Die Darstellung von Liebesglück und Liebespein in Romanform bedingt eine Objektivierung des Liebesthemas und liefert somit eine Perspektive auf Goethes späte Leidenschaft für Ulrike von Levetzow, die dem Dichter die *Marienbader Elegie* nicht eröff-

---

[180] Diesen Bezug zwischen dem alten Goethe und dem Tasso seines Dramas macht Stefan Zweig durch das Anfangszitat der *Karlsbader Elegie* deutlich:
„... fühlt der große Ahnende, daß ein Ungeheures in seinem Leben zu Ende ist. Aber tiefsten Schmerzes ewiger Genosse ist in verdunkelter Stunde der alte Tröster da: über den Leidenden neigt sich der Genius, und der im Irdischen Trost nicht findet, ruft nach dem Gott. Noch einmal flieht, wie unzählige Male schon und nun zum letztenmal Goethe aus dem Erlebnis in die Dichtung, und in wundersamer Dankbarkeit für diese letzte Gnade schreibt der Vierundsiebzigjährige über dies sein Gedicht die Verse seines Tasso, die er vor vierzig Jahren gedichtet, um sie nun noch einmal staunend zu erleben:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide."
S. Zweig, *Die Marienbader Elegie*, ebd., S. 129.

nen konnte. Denn die Elegie als lyrische Gattung vermittelt die herzzerreißende Erfahrung des Dichters nur aus einem subjektiven Blickwinkel. Obendrein gründet die elegische Form in einer poetischen Geste, die den Ehrgeiz hat, sich Großes vorzunehmen. Da die Klage im Falle der *Marienbader Elegie* auf den Verlust einer Liebe zurückgeht, die mit überirdischen Kategorien wie Überzeitlichkeit und Vollkommenheit gedacht wurde, wendet sich das lyrische Ich dementsprechend an ein Du von übermenschlicher Natur. Die Größe des Verlustes muss eine entsprechende Größe in der Klage finden: Je gewaltiger die Klage, desto bedeutender muss der Verlust sein. Diese Zirkularität begründet die Autonomie und bedingt gleichzeitig die Grenze der poetischen Erfahrung, wie sie in der Elegie Ausdruck findet.

Da die Elegie eine Rede voraussetzt, die an eine überirdische Instanz gerichtet wird, muss der Dichter die menschliche Perspektive verlassen. In einem Roman begegnen wir dagegen einem Menschen, wie er von übermenschlichen Vorstellungen ablässt, der auf eine ideale Welt verzichtend ein Zuhause in der realen Welt finden kann. In dieser muss er lernen, mit sich selbst zurechtzukommen. Er soll Sinn und Trost in seinem Leben finde, ohne sich an übergeordnete Instanzen zu wenden:

> „Diese Form beruht auf dem Geiste der Erfahrung und ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber die Stellen aufsucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben. Der Dichter ist selbstbewußter Erfinder und fingiert frei den Hauptinhalt, was jedoch die epische Naivität nicht in jedem Sinn ausschließt“.[181]

Im Walsers Roman finden wir dementsprechend fiktiv dokumentiert, wie Goethe nicht eine Elegie plante, sondern einen Roman, in dem er seine Liebeserfahrung mit Ulrike und ihr Zusammenleben im heimatlichen Weimar hätte darstellen können:

> Er musste einziehen in Weimar mit Ulrike und mit einem Roman, den er sofort schreiben, wenigstens anfangen musste. Ein Roman, den ihm keiner streitig machen konnte. Ein Roman, der Ulrike und ihn legitimierte. Nicht nur in Weimar. In der Welt. Der Titel stand sofort

---

[181] Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hg. von Robert Fischer, Bd. VI, München 1923(2), S. 184.

> auf dem Blatt: Ein liebender Mann ... Er hatte lange genug die schwierigen Verneinungen des Lebens in eine genießbare Sprache gebracht. Endlich ein Ton ohne die billige Spannung, die nach Auflösung drängt. Ein Ton ohne Disharmonie und Harmonie. Ein Ton aus nichts als aus sich selbst ...".[182]

In *Ein liebender Mann* wird dem Protagonisten Goethe das Vorhaben zugeschrieben, einen Roman zu verfassen, in dem zwar genauso wie in der *Marienbader Elegie* Leben und Kunst eng miteinander verwoben sind. Da er dabei allerdings von einer gemeinsamen Existenz mit der Geliebten ausgeht, stellt er sich ein Werk vor, in dem der Dichter als objektiver Erzähler hinter der angeblich durch die Liebe poetisch geprägten Wirklichkeit verschwindet. Wenn er sich also frei denkt, Ulrike zu lieben und mit ihr zu leben, kann er auf seine Kunst verzichten, wie sie in der elegischen Form Ausdruck findet, d.h. auf jene Art Kunst, die die Macht hat, der Disharmonie mit einer Harmonie schaffenden Geste entgegenzutreten und den Verlust der Liebe mit einer kompensierenden Handlung wiedergutzumachen.

Das Vorhaben, seine Liebesgeschichte mit einem objektivierenden Ton („... aus nichts als aus sich selbst") zur Darstellung bringen zu wollen, wäre zum Scheitern verurteilt, denn es gründet eindeutig in einer Unmöglichkeit: der objektive Abstand wird widersprüchlich aus einer ideellen Perspektive angestrebt, die die Grenzen seiner Position nicht mitzudenken vermag. Der nicht erfüllte Liebestraum hat ihn davor verschont, die Liebe mit seiner altersbedingten Gebrechlichkeit und mit den Verbindungen und Verpflichtungen einer langen Existenz auf die Probe zu stellen. In einer von Liebesenttäuschung verschonten Welt, in der sich die Liebe noch als Ersatz für ein nicht mehr vorstellbares Himmelreich denken lässt, stellt die Elegie die ideale poetische Form dar, um die Trauer dieses immer noch ideellen Liebestraums aufzuarbeiten. Der karge und niederschmetternde Alltag eines Dichters misst dagegen den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen der von ihm in einer Elegie poetisch inszenierten Liebe und seiner in der Prosa des Lebens verfangenen Liebe. Walsers Roman behandelt also den Stoff, den Goethe aus seiner Liebeserfahrung in Marienbad nicht gewinnen konnte: Das Motiv einer unerfüllten Liebe aus

---

[182] M. Walser, *Ein liebender Mann*, ebd., S. 96.

der Perspektive einer restlosen Desillusion, die dem Helden umso größer erscheint, je absoluter er sie geträumt hatte. Die fiktiven Briefe an die Geliebte, die ausschweifend von seinen peinlichen alltäglichen Schwierigkeiten – vor allem mit der Schwiegertochter Ottilie – berichten, und die Artikulierung seiner Neigung zu Ulrike in den prosaischen Zahlen eines nicht dokumentierten Ehevertrages[183] stehen radikal der zügellosen Absolutheit entgegen, mit welcher Goethe seine Liebe gedacht und besungen hatte. Hatte er in Marienbad die Liebe nur als Schwelle in eine neue, von „allen Übeln erlöste[…]" Welt gedacht,[184] so stellt sich Walser einen einsamen Goethe vor, der sich in Weimar mit der alten Welt seines vergangenen Lebens redend, schreibend, handelnd und leidend, schmerzhaft auseinandersetzen muss. In Weimar hat ihn seine Vergangenheit, sein Alltag eingeholt. Die *Marienbader Elegie* ist ein ungeeignetes Mittel, um dadurch dauerhaft Trost zu erfahren, denn sein Leben in Weimar ist mit seinem Liebestraum nicht in Einklang zu bringen, auch wenn er ihn in der *Elegie* so schön und poetisch besungen hat.

Der alte Goethe gelangt zu der peinlichen Einsicht, dass er keine familiäre und gesellschaftliche Legitimation für seine Liebeserfahrung mehr hat. Er fühlt, dass es sich für ihn nicht mehr ziemt, seine Liebe für ein Publikum zu inszenieren, geschweige denn sie als Rohmaterial zu betrachten, das durch die Poesie Vollkommenheit erreichen könne. In Weimar verwandelt sich

---

183 Hier scheint Goethe in jener Dialektik verfangen zu sein, die zwischen der „unter der Ökonomie der Gabe" stehenden Liebe und der nach ethischem Handeln strebenden Gerechtigkeit steht. Wurde die Liebe in der Elegie „bloß um ihrer selber willen, wegen ihrer Größe und ihrer moralischen Schönheit gepriesen", wird beim Verfolgen von Gerechtigkeit im Alltag hingegen „keine ausdrückliche Beziehung zur Liebe hergestellt".
Paul Ricoeur, *Liebe und Gerechtigkeit / Amour et Justice*, hg. von Martin Rang, Stuttgart, Reclam, 1963, S. 41f.

184 „Ein liebender Mann ... Alle Übel der Welt sind entstanden durch Liebesmangel. Ulrike und er werden, weil sie einander genügen, die Welt von allen Übeln erlösen ... Sie ist das Vorhandenste überhaupt. Das Ausfüllendeste. Die größte Sicherheit … Er kann auf alles in der Welt verzichten, auf sie aber nicht. Er ist definiert durch seine Liebe zu ihr. Er ist seine Liebe zu ihr. Eine Liebes-Erklärung … Jeder dieser Hüte, auch der verrückteste, ist erst schön, wenn Ulrike ihn trägt".
M. Walser, *Ein liebender Mann*, S 156–157.

alles ins Gegenteil dessen, was er in Marienbad gefühlt und gedacht hatte: War er dort stolz darauf, seine Liebe zu zeigen, muss er sich nun vor der ganzen Welt dafür rechtfertigen, ja sogar schämen; hatte er in Marienbad seine Liebe wie ein Kunstwerk betrachtet, so sieht er sie nun von der Schwiegertochter Ottilie zur Alterssenilität degradiert. Er selbst muss sie durch die profanen Zahlen eines Ehevertrages zum Ausdruck bringen. Zu Hause hat sein Leid die ganze Größe und Herrlichkeit verloren, die ihn noch auf der Rückfahrt von Marienbad zum Schreiben der Elegie inspiriert hatten. Das alltägliche Weimar hat seiner Liebeserfahrung die Aura des Poetischen genommen und er erlebt, wie dadurch seine Ehre und seine Ruhe verloren gegangen sind.

Sein Kampf ist aber nicht nur nach außen, sondern auch nach innen gerichtet. Dazu kommen sämtliche Schwächen eines Alters, in dem die Kräfte nicht mehr reichen, den gefährlichen Wallungen des Gemüts Widerstand zu leisten, die eine so schwierige und kontroverse Liebesgeschichte mit sich bringen. So verfällt der Dichter der *Marienbader Elegie* in geradezu kindliche Gemütsverfassungen, wenn ihn eine plötzliche Laune übermäßig glücklich oder übermäßig unglücklich macht. Glück und Unglück wechseln bei einem Kind so rasch und unvermittelt, weil es keine Vorstellung davon hat, was anders werden kann: Es ist sich dessen nicht bewusst, dass die Zukunft noch offen und unbestimmt ist. Ähnlich kann aber der alte Goethe nicht mit der Unbestimmtheit und Offenheit der Zukunft rechnen. Daher erscheint ihm alles endgültig, was er gerade fühlt und erlebt. So erlebt er im hohen Alter, dass alles rasch vergehen kann, den tragischen Klang der Absolutheit.

Für diesen Gemütszustand, den Walser prosaisch darstellt, hat Stefan Zweig in seinem denkwürdigen Aufsatz zur *Marienbader Elegie* eine Formulierung gefunden, die diesem kindlichen Zustand Rechnung trägt und das vollkomme Glück und das unendliche Leid von Goethes Liebeserfahrung treffend wiedergibt:

> Zwischen diesen beiden Sphären des Gefühls, zwischen letztem Begehren und letztem Entsagen, zwischen Beginnen und Vollenden steht als Scheitelpunkt, als unvergeßlicher Augenblick innerer Wende, dieser fünfte September, der Abschied von Karlsbad, der Abschied

> von der Liebe, in Ewigkeit verwandelt durch erschütternde Klage.[185]

In diesem Sinne verstehen wir, warum Goethe die Notwendigkeit empfand, eine Elegie zu schreiben: Am Ende der Rückfahrt nach Weimar wäre die prosaische Zeit sogleich angebrochen, in der sein Liebestraum dann nur als Senilität verstanden worden wäre. Der alte Martin Walser hat sich die Aufgabe gestellt, diese schwere Zeit eines Dichters an seinem Lebensende schonungslos in einem Roman zur Darstellung zu bringen.

---

[185] Stefan Zweig, *Die Karlsbader Elegie*, ebd., S. 135–136.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Ingeborg, *Undine geht*, in: „Das dreißigste Jahr“, 8. Auflage, München, 2001.

Cichy, Helene, *Der andere Anfang in der Geschichte des Seins: Wege zu einem anderen Denken bei Martin Heidegger und Rudolf Steiner*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

Jacques Derrida/Hans-Georg-Gadamer (hg. von Martin Gessmann), *Der ununterbrochene Dialog*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2004.

Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand Verlag GmbH, Darmstadt, 1975.

Fontane, Theodor, *Irrungen Wirrungen*, in: T.F. „Grete Minde, Irrungen Wirrungen, Stine, Unterm Birnbaun“, hg, von Edgar Gross, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, München, 1950.

Fontane, Theodor, *Briefe in zwei Bänden*, ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1981, Bd. II.

Foucault, Michel, *Les mots e les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.

Franz, Michael, *Tübinger Platonismus: die gemeinsamen philosophischen Anfangsgründe von Hölderlin, Schelling und Hegel*, Francke Verlag, Tübingen, 2012.

Frisch, Max, *Montauk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1978.

Frisch, Max, *Tagebuch 1966.1971*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979.

Gadamer, Hans-Georg, *Von der Wahrheit des Wortes*, in: H.-G. Gadamer, „Gesammelte Werke 8, Ästhetik und Poetik I“, Mohr Siebeck, Tübingen, 1999.

Hage, Volker, *Ein aufrichtiges Buch*, Der Spiegel, 11.12.2006.

Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen,* in H-G. Gadamer, in: „Gesammelte Werke 9, Kunst als Aussage“, Mohr Siebeck, Tübingen, 1993.

Goethe, Johann Wolfgang, *Urfaust*, in: „Sämtliche Werke“, Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 5 dtv, Zürich, 1977.

Goethe, Johann Wolfgang, *Schriften zur Literatur* usw., in: Hamburger Ausgabe, Hamburg 1953, Bd. 12.

Goethe, Johann Wolfgang, *Die Leiden des jungen Werthers Die Wahlverwandtschaften Kleine Prosa Epen*, hg. von Waltraud Wiethölder u. Christoph Brecht, in: J.W. Goethe „Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche, Vierzig Bände, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M, 1994, Bd. 8.

Wolfgang Goethe, *Marienbader Elegie, in:* „Trilogie der Leidenschaft", in: „Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Die Jahre 1820-1826", hg von Gisela Henckmann, Irmela Schneider, Werner Oechslin, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Irmtraut Schmid, Norbert Miller, Münchner Ausgabe Bd.13/1.

von Hardenberg, Friedrich (Novalis), ‚*Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*", hg. von R. Samuel, B I, S. 317, in: „Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs", hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, III Bd., Das philosophisch-theoretische Werk, München: Hanser, 1978.

von Hardenberg, Friedrich (Novalis), *Fragment Nr. 105*, aus: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentensammlungen 1798. In: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. II Band, Das philosophisch-theoretische Werk, München: Hanser, 1978.

von Hardenberg, Friedrich (Novalis), *Werke*, hg. von Gerhard Schulz, C.H. Beck Verlag, Frankfurt/M., 2001.

Hartmann, Nicolai, *Ethik*, Berlin, de Gruyter, 1962 (4).

Havenstein, Martin, *Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller*, Berlin, Wiegandt & Grieben, 1927.

vom Hofen, Gerhard, *Zauber ohne Zukunft. Zur autobiographische Korrektur in Max Frisch Erzählung ‚Montauk*', in: Walter Schmitz (hg.), „Max Frisch", Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1987

von Hofmannsthal, Hugo, *Der Schwierige*, in: H. v. Hofmannsthal, „Gesammelte Werke in zehn Einzelwerken. Dramen IV", hg. von Bernd Schoeller u. Rudolf Hirsch, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M., 1979.

von Hofmannstahl, Hugo, *Ein Brief*, in: H. v. Hofmannstahl, „Gesammelte Werke. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen", Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.

Hölderlin, Friedrich, *Werke und Briefe*, Hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1969.

Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven Literarischer Anthropologie*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1991

Kaiser, Gerhard, *Der Dichter und die Gesellschaft in Goethes „Torquato Tasso"*, in G.K., Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

Kant, Immanuel, *Kritik der praktischen Vernunft*, hg. von Joachim Kopper, Stuttgart, Reclam, 1970.

Kern, Franz, Goethes Torquato Tasso. Beiträge zur Erklärung des Dramas, Berlin, Nicolai, 1884.

von Kleist Heinrich, *Die Marquise von O...*, in: Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe, hg. von Roland Reuß u. Peter Staengle, Band II/2, Basel Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1989.

Krabiel, Klaus-Dieter, *Hugo von Hofmannsthal, Der Schwierige. Charakterstück und Gesellschaftskomödie*, in: „Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhundert, Band 1, Reclam, Stuttgart, 1996.

Lang, Bernhard, *Himmel und Hölle: Jenseitsglaube von der Antike bis heute*, Verlag C.H. Beck, München 2003.

Letawe, Céline, *Max Frischs ‚Montauk' – eine ‚Chronique scandaleuse'?*, in: Stefan Neuhaus, Johann Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007.

Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion – Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1994.

Mann, Thomas, *Tonio Kröger*, „Frühe Erzählungen 1893-1912", hg. von Terence j. Reed u. Malte Herwig, in: T. Mann „Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher", „S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 2004, Bd. 2.1.

Mann, Thomas, *Einkehr*, in „Betrachtungen eines Unpolitischen", hg. von Hermann Kurzke, in: T. Mann, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher", hg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftig, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher,

Hans R. Vaget Ruprecht Wimmer, Bd. 13.1, Fischer Verlag, Frankfurt/M., 2009.
von Matt, Peter, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, dtv, Zürich, 2008 (1991).
von Matt, Peter, *Das Wilde und die Ordnung*, Hanser Verlag, München, 2007.
Matzat, Wolfgang, *Diskursgeschichte der Leidenschaft*, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1990.
May, Kurt, *Einführung*, in: Johann Wolfgang Goethe, Die Weimarer Dramen, Sämtliche Werke, Bd. 6, Artemis-Gedenkausgabe, Zürich, 1977.
Müller-Seidel, Walter, *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Metzler Stuttgart, 1975.
Neubauer-Petzoldt, Ruth, *Grenzgänge der Liebe Undine geht*, in: „Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann", hg. von Mathias Mazer, Reclam, Stuttgart, 2002.
Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, De Gruyter, Berlin, 2005, Bd. 9.
Nietzsche, Friedrich, *Genealogie der Moral*, Erste Abhandlung: »Gut und Böse«, »Gut und Schlecht«, in: F. Nietzsche, „Werke in Drei Bänden", hg. von Karl Schlechta, Bd. II, Carl Hanser Verlag, 1966.
Platon, *Das Gastmahl*, in „Symposium, Platons Werke, zweiten Theiles zweiter Band, von Friedrich Schleiermacher, zweite verbesserte Auflage, Berlin 1824, bei G. Reimer.
Ricœur, Paul, *Liebe und Gerechtigkeit / Amour et Justice*, hg. von Martin Rang, Reclam, Stuttgart, 1963.
Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden, Insel Verlag, 1955.
Schmid-Brümmer, Horst, *Formen des perspektivischen Erzählens*: *Fontanes „Irrungen, Wirrungen"*, München, Fink, 1971.
Schopenhauer, Arthur, *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*. In: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, Hrsg. von Julius Frauenstädt. Leipzig 1888 (5. Aufl.).
Seel, Martin, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.
Stifter, Adalbert, *Brigitta*, in: „Studien. Buchfassungen, II Bd. hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann, in: „Adalbert Stifter Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ge-

samtausgabe“, Bd. 1,5, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz, 1982.

Storm, Theodor, *Immensee und frühere Erzählungen*, hg. von Michael Holzinger, Berliner Ausgabe 2013, CreateSpace Independent Publishing Platform, North Charleston, USA, 2013.

Vischer, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hg. von Robert Fischer, Bd. VI, München, 1923(2).

Walser, Martin, *Ein liebender Mann*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 2008.

Weydt, Günther, „*Thomas Mann und Storm*“, in „Wissenschaft als Dialog“, hrsg. von R. Heydebrand und K.G. Just, Stuttgart, 1969.

Stefan Zweig, *Die Marienbader Elegie. Goethe zwischen Karlsbad und Weimar*, in: „Sternstunden der Menschheit“, S. 126-136, Berlin, Insel Verlag, 2013 [1927].