

SINN IN SINNLICHKEIT

UNTERSUCHUNGEN ZUR ENTWICKLUNG
DES ILLUSIONISTISCHEN DARSTELLUNGSSTILS IN DER
ERZÄHLENDEN LITERATUR DER AUFKLÄRUNG UND DES REALISMUS

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von Alexander Gregor Löck (M.A.)
geboren am 14. August 1974 in Halle/Saale

1. Gutachter: Prof. Dr. Gottfried Willems (Jena)

2. Gutachter: Prof. Dr. Klaus Manger (Jena)

Tag des Kolloquiums: 05. Februar 2008

	SIGLENLISTE	0
1.	EINLEITUNG	1
2.	DIE HERAUSBILDUNG EINES ILLUSIONISTISCHEN DARSTELLUNGSSTILS IN DER ERZÄHLITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS	18
2.1.	Sternes <i>Tristram Shandy</i> als Beispiel illusionistischen Erzählens	18
2.2.	Vergleich des illusionistischen Darstellens in Wezels <i>Peter Marks</i> mit dem allegorischen Darstellen in Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i>	59
2.3.	Illusionierung und Affekterregung im Zeichen eines allegorischen Darstellens in Zesens <i>Adriatischer Rosemund</i>	78
2.4.	Verzicht auf Illusionierung und Affekterregung in Hunolds <i>Liebenswürdiger Adalie</i>	103
2.5.	Ansätze illusionistischen Darstellens in Gottscheds <i>Heptaméron</i> -Bearbeitungen und in Loens <i>Der redliche Mann am Hofe</i>	114
2.6.	Gellerts <i>Schwedische Gräfin</i> und das Problem eines illusionistischen Erzählens als authentische Figurenrede	128
2.7.	Sympathielenkung durch die Kombination illusionistischen und nicht-illusionistischen Darstellens in Lenz' <i>Zerbin</i> und Wezels <i>Peter Marks</i>	146
2.8.	Thümmels <i>Willhelmine</i> als Beispiel für die Verschmelzung von zuvor gattungsspezifischen Darstellungskonventionen des 18. Jahrhunderts	165
3.	POETISIERENDE VERFAHREN ALS EPOCHENMERKMAL IN DER ILLUSIONISTISCHEN ERZÄHLITERATUR DES REALISMUS IM 19. JAHRHUNDERT	185
3.1.	Preisendanz' Darstellung des Poetisierungskonzepts als Schlüssel für das Realismusproblem in der Forschung	185
3.2.	Thümmels <i>Willhelmine</i> und das Aufkommen poetisierender Darstellungsverfahren in der Literatur der Aufklärung	196
3.3.	Nicht-humoristisches Poetisieren in Stifters <i>Granit</i>	205
3.4.	Poetisieren in der französischen Literatur	220
3.4.1.	Rezeption von Flauberts <i>Madame Bovary</i> als Diskussion um Poetisieren in der Literatur	220
3.4.2.	Das Problem des banalen Details und die Technik des Banalisierens als Voraussetzung für den poetisierenden Doppelblick	228
3.4.3.	Poetisieren bei Flaubert in <i>Un cœur simple</i> und <i>Madame Bovary</i>	240
4.	SCHLUSS UND AUSBLICK	256
5.	LITERATURVERZEICHNIS	259

- Flaubert: Bovary** Gustave Flaubert: Madame Bovary. Hg. v. Bernard Ajac. Paris: Flammarion 1986.
- Flaubert: Cœur** Gustave Flaubert: Un cœur simple. In: Ders.: Trois Contes. Paris: Gallimard 2003, S. 9-57.
- Gellert** Christian Fürchtegott Gellert: Das Leben der schwedischen Gräfin von G***. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliograph. ergänzte Ausg. Stuttgart: Reclam 1985 (= RUB, 8536).
- Gottsched** Johann Christoph Gottsched: Der Biedermann. Eine Moralische Wochenschrift. Faksimiledruck der Original-Ausgabe Leipzig 1727-1729 mit einem Nachw. u. Erläuterungen hg. v. Wolfgang Martens. Stuttgart: Metzler 1975 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts), Erster Theil [1. bis 50. Blatt].
- Grimmelshausen** Hans Jacob von Grimmelshausen: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. Nachwort v. Volker Meid. Durchges. Ausg. Stuttgart: Reclam 1996.
- Hunold** Christian Friedrich Hunold: Die liebenswürdige Adalie. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1702. Mit einem Nachwort v. Herbert Singer. Stuttgart: Metzler 1967 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts).
- Lenz** Jakob Michael Reinhold Lenz: Zerbin oder die neuere Philosophie. Zerbin oder die neuere Philosophie. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. v. Sigrid Damm. Bd. 2. Lustspiele nach dem Plautus, Prosadichtungen, Theoretische Schriften. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1992 (= insel taschenbuch, 1442), S. 354-379.
- Loen** Johann Michael von Loen: Der redliche Mann am Hofe. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1742. Mit einem Nachw. v. Karl Reichert. Stuttgart: Metzler 1966 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts).
- Preisendanz** Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. 3., durchges. u. m. einem Register versehene Aufl. München: Fink 1985 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 1).
- Sterne** Laurence Sterne: The Life and Opinions of *Tristram Shandy*, Gentleman. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Ian Campbell Ross. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1998.
- Stifter** Adalbert Stifter: Granit. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Bd. 2,2. Bunte Steine. Buchfassungen. Hg. v. Helmut Bergner. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1982, S. 23-60.
- Thümmel** Moritz August von Thümmel: Willhelmine. Abdruck der ersten Ausgabe (1764). Stuttgart: Göschen 1894 (= Deutsche Litteraturdenkmale, 48).
- Wezel** Johann Karl Wezel: Peter Marks. Eine Ehestandsgeschichte. In: Ders.: Peter Marks. Die wilde Betty. Nach der Originalausgabe von 1779. Mit einem Nachw. v. Hans Henning. Leipzig: Edition Leipzig 1969.
- Zesen** Philipp von Zesen: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung v. Ulrich Maché u. Volker Meid hg. v. Ferdinand van Ingen. 4. Bd. Adriatische Rosemund. Bearb. v. Volker Meid. Berlin u. New York: de Gruyter: 1993.

1. Einleitung

Nicht sehen und doch glauben – darin soll Seligkeit liegen. Jedenfalls für den Leser literarischer Texte, der doch vor sich nichts sieht als eine Aneinanderreihung abstrakter Zeichen, und der dennoch glauben soll, dass ihm diese Zeichenreihung etwas bedeuten kann in Bezug auf die Lebenswelt, die er doch täglich selbst mit eigenen Augen sehen, mit den eigenen Sinnen erfahren kann. Oft genug soll er den Zeichen aber auch Dinge glauben, die er im eigenen Leben nicht selbst sehen kann: das Wirken wunderbarer Wesen und Kräfte, die allmächtige Allgegenwart göttlicher Instanzen und universeller Prinzipien, die seinen Sinnen sich nicht oder nur vermittelt offenbaren, oder auch die Zusammenhänge von Lebenswelten, die der eigenen zeitlich und/oder räumlich entrückt sind.

Glauben ohne zu sehen – das ist für den Leser literarischer Texte freilich nur die halbe Wahrheit. Denn in der Literatur sind die sprachlichen Zeichen zu „anschauliche[r] Rede“¹ geformt, die „auf Anschauung, Wahrnehmung, Erfahrung von Menschen und Dingen Bezug nimmt“² und „sinnenfällige, insbesondere augenfällige Detail[s]“ in einer „gewisse[n] Vollständigkeit, innere[n] Geschlossenheit“ „dem Auge des Lesers unterbreitet.“³ Als Mimesis „vergegenwärtigt“⁴ die Literatur dem Leser Menschen, Gegenstände, Orte und Geschehnisse, die er beim Lesen selbst nicht sehen kann. Wenn Literatur allgemeine Wertvorstellungen verhandelt, die seine sinnliche Wahrnehmung der Lebenswelt strukturieren und sein lebensweltliches Handeln motivieren,⁵ dann fordert sie doch keinen blinden Glauben von ihm ein. Vielmehr setzt sie die ihm dergestalt vergegenwärtigten Menschen, Gegenstände, Orte und Geschehnisse so zueinander in Beziehung, dass in den simulierten Wahrnehmungszusammenhängen Sinnzusammenhänge erkennbar werden und die allgemeinen Wertvorstellungen dem Leser als besondere Anschauungen vor das geistige Auge treten.⁶

In besonderen Fällen aber soll der Leser nicht nur glauben, Dinge zu sehen, die er beim Lesen nicht sehen kann, sondern die anschauliche Rede der Literatur soll ihm diese Dinge so vergegenwärtigen, dass er glauben kann, sie wirklich gesehen zu haben, oder – wie Fontane es formuliert –

¹ Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer 1989 (= *Studien zur deutschen Literatur*, 103), S. 4.

² Willems: *Anschaulichkeit* S. 10.

³ Willems: *Anschaulichkeit* S. 4.

⁴ Vgl. Willems: *Anschaulichkeit* S. 221.

⁵ Vgl. Gottfried Willems: Art. „Literatur.“ In: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 1006-1029; hier: S. 1012.

⁶ Vgl. Willems: Art. „Literatur.“ S. 1012.

daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebens Epoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren, ähnlich wie manche Träume sich unserer mit gleicher Gewalt bemächtigen, wie die Wirklichkeit.

Also noch einmal: darauf kommt es an, daß wir in den Stunden, die wir einem Buche widmen, das Gefühl haben, unser wirkliches Leben fortzusetzen, und daß zwischen dem erlebten und erdichteten Leben kein Unterschied ist, als der jener Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung und infolge davon jener Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist.⁷

Die Forderung, dass bei der Lektüre der Unterschied zwischen lebensweltlicher Wahrnehmung und der durch die Anordnung der Zeichen hervorgerufenen Vorstellung solcher Wahrnehmung gänzlich verschwimmen soll, erhebt indirekt auch Diderot, wenn er an Richardsons Romanen eine solche Wirkung lobend hervorhebt:

Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : « Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdus. » Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! combien j'étais juste ! que j'étais satisfait de moi ! j'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien.

J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses ; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience.⁸

Wie Fontane postuliert Diderot eine Literatur mit illusionierender Wirkung, in der die simulierten Wahrnehmungszusammenhänge die Qualität von Erlebniszusammenhängen annehmen. Und wie Fontane verspricht sich Diderot von den durch „literarische Illusionsbildung“⁹ simulierten Erlebniszusammenhängen jenes Mehr an „Gefühlsintensität“, das das künstlerisch simulierte Erleben in der Literatur gegenüber dem wirklichen Erleben in der Lebenswelt auszeichnen soll. Die „verklärende Aufgabe der Kunst“ ist für Fontane, „das Alltagsdasein in eine Beleuchtung zu rücken, daß das, was eben noch Gleichgültigkeit und Prosa war, uns plötzlich mit dem bestrickendsten Zauber der Poesie berührt.“¹⁰ Für Diderot ist die „art du grand poète et du grand peintre de vous montrer une circonstance fugitive qui vous avait échappé“,¹¹ womit Diderot das meint, „ce qui se passe tous les jours sous vos yeux et que vous ne voyez jamais.“¹² Den Leser glauben zu machen, er sähe Dinge tatsächlich mit eigenen Augen, von denen er liest, soll für beide Autoren ein Mittel sein, ihn seine Lebenswelt mit anderen Augen sehen, mithin

⁷ Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Hg. v. Walter Keitel. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Bd. Aufsätze und Aufzeichnungen. Hg. v. Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969. S. 568-569.

⁸ Denis Diderot: Éloge de Richardson. In: Ders.: Œuvres. Bd. 4. Esthétique – Théâtre. Hg. v. Laurent Versini. Paris: Laffont 1996, S. 155-168; hier: S. 156.

⁹ Vgl. Eckhard Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975.

¹⁰ Zit. n. Wolfgang Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. 3., durchges. u. m. einem Register versehene Aufl. München: Fink 1985 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 1), S. 227.

¹¹ Diderot S. 159.

¹² Ebd.

ihn das scheinbar Gewöhnliche statt mit Gleichgültigkeit mit Interesse wahrnehmen und intensiv erleben zu lassen.

An dieser Fähigkeit der Literatur, den Leser durch die Illusion lebensweltlicher Erlebniszusammenhänge zu einer gesteigerten emotionalen Reaktion auf das Dargestellte zu provozieren, hat es freilich lange vor Diderot und Fontane entschiedene Kritik gegeben. In seiner *Mythoscopia Romantica* von 1698 geht Gotthard Heidegger unter anderem der Wirkung von Romanen auf ihre Leser nach, wobei er zu einer Diagnose kommt, die der Fontanes und Diderots sehr ähnlich ist:

[W]ann wir die Romans lesen / meinen wir / wir sehen gleichsam denen die Lippen gehen / die uns da reden sollen / und möchte wol bey manchem dahin kommen / daß er auß starck-gefaster Imagination lange Zeit hernach schwehren solte / er hette ein und anders / weiß nicht wo / mit Augen gesehen. Schließlich man wird vil närrischer / als jennes alte hirschellige Weib / Acco, das mit ihrer Bildnuß in dem Spiegel / als mit einer Muhmen reden / und conversiren wollen.¹³

Fontanes Forderung, „daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebens Epoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren“, ist hier beinahe wörtlich vorweggenommen – freilich nicht als Forderung, sondern als Kritik an den „Romans“, in denen „[d]ie Roman-Schreiber [uns betriegen] / wie die schlechte Mahler und Wand-Dorcker / welche Schlösser / Bösche / See / Brücken / Gärten etc. umher schmieren / die nirgend seyn!“¹⁴ Was Diderot als „art du grand poète et du grand peintre“ gilt, ist für Heidegger nur ein betrügerisches Geschmiere, und die so provozierte Anteilnahme eines illusionierten Lesers ist ihm nur eine „hirschellige“ Verirrung der Einbildungskraft, die jene Schmierfinken zum Narren halten.

Wie Heidegger sieht auch die „Klägerin“ in Georg Philipp Harsdörffers Spiel vom *Verlangen* aus den *Frauenzimmer Gesprächspielen* von 1641 gerade in der Gefühlsintensität, die von der illusionierenden Wirkung der Romane auf den Leser ausgeht, „ein süßer [sic!] Giff / und tieffverborgene Gemüts-Gefahr / bey welcher ein so beliebtes Verderben waltet“:

Die vorgebildte Helden zu Fuß die fleissigen Schäfer ohne Schaaf / die schöne Schäferin ohne Stabe und Staub / die grossen Könige in niemands Land / die tapferen Ritter ohne Pferde / das überschöne Frauenzimmer / u. d. g. [...] erregen dergestalt unsere Gedanken / daß wir mit ihnen weinen / lachen / trauren / Verlangen tragen / und allen ihren Begierden / gleichsam würcklich beypflichten / ob sie woln nur erdichtet / und niemals gewesen / noch seyn werden.¹⁵

Die „Gemüts-Gefahr“ dieser Gefühlsintensität erläutert die Klägerin so:

¹³ Zit. n. Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam 1999 (= RUB, 18025), S. 91-92.

¹⁴ Zit. n. Ebd.

¹⁵ Georg Philipp Harsdörffer: Das Verlangen. In: Ders.: Frauenzimmer Gesprächspiele. Hg. v. Irmgard Böttcher. 1. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 13), S. 252-294; hier: S. 258-259.

Wir ersehen (gleich die Mütter an ihren Kindern) gewisse Lastermahl / so unseren Sinnen auch wider unsern Willen (also zu reden) mit angeboren werden / und wie die Zuneigung zum Bösen mächtig / werden unreife Gedanken an diesem Fabelwerk auferzogen / und wachsen wie das Efeu an einem hohlen Rohrstab sich erhöhet: Daher ritzet und reizet die Liebeslust / daß man aller Schamhaftigkeit entnommen / verleuret was durch dieselbe erhalten wird: Daher erlernt man die Gelegenheit zum Bösen brünstig zu suchen / listig zu verüben / beharrlich zu verbergen / und verwegen / ja verzweifelt durchzudrücken [...]. Diesem nach erhellet / daß der Geist der Lügen / der die erste unter den Weibern mit süßvorgewanter Wissenschaft betrogen / noch an heute die unbedachte Jugend berede / es werden durch solche Bücher ihre Augen aufgethan / zu sehen was gut oder böß ist / und daß man ihnen selbe aus Neid verbiete: dadurch sie doch niemand mehr als ihnen selbst Schaden zufügen.¹⁶

Während Diderot an Richardsons Romanen lobt, wie ihre illusionierende Wirkung das natürlich Gute in ihm weckten, wird hier kritisiert, wie das in der Menschennatur angelegte Laster durch die literarische Illusion stimuliert werde. Und während Diderot den Wert illusionierender literarischer Darstellung für die moralische Erziehung des Menschen über die der „maxime“ als „règle abstraite et générale de conduite“ stellt,¹⁷ besteht für die Klägerin in Harsdörffers Text – nicht notwendigerweise für Harsdörffer selbst – genau in der stärkeren sinnlichen und emotionalen Wirkung literarischer Illusionsbildung gegenüber abstrakten Lehrsätzen die eigentliche Gefahr: Die Illusion erfüllt demnach nicht mehr ihre vorgebliche Aufgabe, den Leser darüber zu belehren „was gut oder böß ist“. Sie emanzipiert sich von den Lehrsätzen, die sie doch nur illustrieren soll und bringt durch ihre unmittelbare Wirkung dem Leser performativ jene Laster nahe, gegen die die Belehrung ihn doch wappnen soll. Wegen dieser starken unmittelbaren Wirkung auf den Leser, die ihm den Verstand verwirre statt ihn zu bilden, verurteilt die Klägerin bei Harsdörffer jegliche Form literarischer Illusionsbildung – so wie es ein halbes Jahrhundert später Gotthard Heidegger tut.

Die vier hier zitierten Autoren und die von ihnen artikulierten Ansichten über ein poetologisches Problem markieren verschiedene Stadien in dem historischen Prozess, der in der vorliegenden Arbeit als Entwicklung des illusionistischen Darstellungsstils in den Blick genommen werden soll. Halten wir die wichtigsten Schlüsse fest, die sich aus einem Vergleich der zitierten poetologischen Aussagen bezüglich dieser formgeschichtlichen Entwicklung ziehen lassen:

1. Das Phänomen literarischer Illusionsbildung ist älter als die geschichtliche Phase, in der sich das herausbildet, was hier auf der Basis der Willems'schen Periodisierung der neuzeitlichen Formgeschichte¹⁸ „illusionistischer Darstellungsstil“ genannt wird. Es kommt auch nicht erst im 17. Jahrhundert auf, wo es – wie die zitierten Beispiele Heideggers und Harsdörffers zeigen – so heftig diskutiert wird. Die Theorie

¹⁶ Harsdörffer: Verlangen S. 259-260.

¹⁷ Vgl. Diderot S. 155.

¹⁸ Vgl. Willems: Anschaulichkeit.

literarischer Illusionsbildung ist bereits in Aristoteles' Poetik zumindest angelegt und in den rhetorischen Lehrwerken Ciceros und Quintilians deutlich entwickelt.¹⁹ Alle zitierten Textausschnitte von Harsdörffer, Heidegger, Diderot und Fontane setzen sich letztlich mit demselben Phänomen auseinander, das schon Cicero auf die Formel des „sub oculos subiecto“ bringt.²⁰

2. Daraus geht hervor, dass der geschichtliche Wandel weniger die Vorstellungen darüber, wie literarische Illusion möglich ist, als vielmehr die Frage berührt, ob und wie eine solche Illusionsbildung bei der Gestaltung der literarischen Anschaulichkeit angestrebt werden soll. Fontane und Diderot unterscheiden sich von Heidegger und Harsdörffers Klägerin durch die Funktion, die sie literarischer Illusionsbildung in Bezug auf die „sinnbildende Gestaltungsweise“ zuweisen, in der Böckmann die „elementarste Leistung“ „aller Dichtung“ sieht.²¹ Bei Cicero und in der antiken Rhetorik wird das Prinzip des „Unmittelbar-vor-Augen-Stellens“²² als Element der „evidentia“ verwendet, „für die Steigerung dessen, was man auseinandersetzt, und für die Steigerung der Wirkung, um das, was man hervorhebt, in den Augen der Zuhörer so bedeutend darzustellen, wie die Rede es ermöglicht.“²³ Die Illusionsbildung steht hier nicht im Dienst der „Sinnbildung“ selbst, deren Quelle vielmehr die argumentative „Auseinandersetzung“ und „Hervorhebung“ dessen ist, was durch illusionierende Rede nur illustriert werden soll. In der von der antiken Rhetoriktradition geprägten gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit ist die literarische Illusionsbildung als Technik des *delectare* noch immer dem *prodesse* nach- und untergeordnet. Der Nutzen der Sinnbildung soll hier dadurch entstehen, dass das dargestellte Geschehen in den Horizont überlieferten Wissens eingeordnet wird. Das geschieht in erzählenden Texten einerseits durch argumentativ kommentierende Einlassungen der Erzählinstanz und/oder durch die Stilisierung der simulierten Wahrnehmungszusammenhänge nicht zu Erlebniszusammenhängen, sondern zu „sinnbildlichen“ Zusammenhängen. Unter „Sinnbildlichkeit“ versteht Böckmann jene Form literarischer Sinnbildung, in der die anschauliche Rede primär dazu dient, „auf einen geistigen Zusammenhang [zu deuten]“ und nicht, oder weniger

¹⁹ Vgl. A. L. Halsall u. L. G.: Art. „Beschreibung.“ In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1992, Sp. 1495-1510; hier: Sp. 1495-1496.

²⁰ Vgl. Halsall Sp. 1496.

²¹ Paul Böckmann: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Erster Bd. Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit. 3. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe 1967, S. 78.

²² Vgl. Halsall Sp. 1496.

²³ Zit. n. Halsall Sp. 1496.

dazu, „uns mit einer bestimmten Gegenständlichkeit vertraut zu machen.“²⁴ Mit dieser Definition Böckmanns²⁵ lässt sich allerdings nicht nur das Wesen der mittelalterlichen Formensprache, sondern auch das des „allegorischen Darstellungsstils“ (Willems) der Frühen Neuzeit erfassen, der damit als Form „sinnbildlichen Sprechens“ auf der Basis der frühneuzeitlichen Allegorese²⁶ betrachtet werden kann. Die Kritik Heideggers und der Klägerin bei Harsdörffer richtet sich ja gerade gegen eine Illusionsbildung, die sich nicht mehr derart der argumentativen und „sinnbildlichen“ Sinnbildung unterordnet, sondern durch ihre unmittelbare, quasi-sinnliche Wirkung auf den Leser einen zweiten, subversiven Sinn bildet.²⁷

3. Genau diese Möglichkeit, literarische Illusionsbildung nicht mehr nur als illustrierende und delectierende Beigabe zur argumentativen und „sinnbildlichen“ Sinnbildung²⁸ zu begreifen, motiviert Diderots und Fontanes Forderung nach einer illusionierenden Literatur. Gerade die unmittelbare Wirkung der literarischen Illusionsbildung auf den Leser, durch die „Sinn den Sinnen scheint“,²⁹ ist das Ziel einer Literatur, in der die simulierten Wahrnehmungszusammenhänge vor allem als simulierte Erlebniszusammenhänge zur Quelle von Sinnzusammenhängen werden sollen. Diese Literatur, in der die Illusionsbildung – in der Terminologie der klassischen Rhetorik – „aus dem Bereich des *decorums* in den grundlegenden Akt der

²⁴ Böckmann S. 84.

²⁵ Diese Definition ist freilich unvereinbar mit dem Gebrauch des Terminus „Sinnbild“ als Synonym zu „Symbol“, wie er sich etwa bei Preisendanz findet. (Preisendanz S. 174). Denn das Symbol zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass es neben seinem Verweisungscharakter auf „einen geistigen Zusammenhang“ den Leser eben auch „mit einer bestimmten Gegenständlichkeit vertraut machen“ soll. Roger W. Müller Farguell: Art. „Symbol₂.“ In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u. New York: de Gruyter 2003, S. 550-554.

²⁶ Willems: Anschaulichkeit S. 238-239. Vgl. Bernhard F. Scholz: Art. „Allegorie₂.“ In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1: A-G. 3., neubearb. Aufl. Berlin u. New York: de Gruyter 1997, S. 40-44; hier: S. 41, wo von einer „allegorischen Schreibweise“ die Rede ist, die nicht notwendig mit allegorischen Bildern im engeren Sinne operieren muss.

²⁷ Diese Kritik steht freilich im Zusammenhang mit dem auf Platon zurückgehenden Topos von den lügenden Dichtern: „Der Täuschungscharakter der Malerei steht vielerorts [bei Platon] prototypisch für die durch ihre Affektstimulanz verführenden Wortgemälde der Dichter und Rhetoren bzw. den problematisierten Wahrheitsbezug sprachlicher Darstellungen.“ (D. Guthknecht: „Mimesis.“ In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. Bd. 5. Tübingen: Niemeyer 2001, Sp. 1232-1327; hier: Sp. 1239.) Sowohl bei Heidegger als auch bei Harsdörffer ist in den oben zitierten Passagen explizit davon die Rede, dass „die Roman-Schreiber uns betriegen“ (Heidegger, zit. n. Romantheorie S. 91) und „daß der Geist der Lügen / der die erste unter den Weibern mit süßvorgewanter Wissenschaft betrogen“, auch von „solchen Büchern“ ausgehe (Harsdörffer).

²⁸ „Sinnbildlich“ ist in dieser, auf Böckmann zurückgehenden, Verwendung folglich nicht das Adjektiv zu „Sinnbildung“, sondern zu „Sinnbild“. Das Adjektiv zu „Sinnbildung“ ist demnach „sinnbildend“, während „sinnbildlich“ eben nur eine mögliche Form literarischer Sinnbildung bezeichnet, die in der vorliegenden Arbeit vor allem von der „illusionistischen“ Sinnbildung unterschieden wird.

²⁹ Willems: Anschaulichkeit S. 145.

inventio [verlagert wird]³⁰, soll hier „illusionistisch“ genannt werden. Im Unterschied zu den „sinnbildlichen“ Darstellungsverfahren des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in der illusionierende Techniken – so sie denn überhaupt verwendet werden – die eigentliche Sinnbildung nur illustrierend begleiten sollen, lässt sich das illusionistische Darstellen, das sich in der Literatur der Aufklärung entwickelt, bestimmen als „pseudo-bildliche, pseudo-sinnliche Vergegenwärtigung des Dargestellten, die auf die Affektnatur des Lesers zielt“³¹ und Sinnbildung auf diese Weise ermöglicht. Was Wolf in seiner Monographie über *Ästhetische Illusion* als „illusionistisch“³² bezeichnet, entspricht dagegen dem, was hier „illusionierend“ genannt werden soll, da es nicht die Rolle der Illusionsbildung bei der Sinnbildung bezeichnet, sondern das Vermögen einer auf eine bestimmte Weise geformten literarischen Rede, „illusionsbildend“ zu wirken.³³ Die zitierten kritischen Einlassungen Heideggers und der Klägerin bei Harsdörffer unterstellen nun eine solche „Illusionierung“ gerade den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Romanen. Sie bezeugen damit eine „Illusionsbildung“ von Texten, die in ihrer sinnbildlichen Formung nicht oder nur mit starken Einschränkungen die Kriterien „ästhetischer Illusionsbildung“ erfüllen, die Wolf in seiner Monographie herausarbeitet und systematisch erfasst. Das mag als Hinweis darauf gelten, dass eine „illusionierende“ Wirkung prinzipiell von jedem literarischen Text auf den Leser ausgehen kann, ob der Text diese „Illusionierung“ anstrebt oder nicht.

Die vorliegende Arbeit fragt damit nicht nach der prinzipiellen Möglichkeit und nach konkreten Techniken literarischer Illusionsbildung, also nach der Möglichkeit illusionierender Wirkung literarischer Rede, wie es unter anderem Eckhard Lobsien, Werner Wolf und Frank Winkler bereits getan haben. Wenn hier Texte – wie es der Titel der vorliegenden Arbeit ankündigt – auf die „Entwicklung des illusionistischen Darstellungsstils“ hin untersucht werden sollen, dann ist die Frage zentral, ob und in

³⁰ Frank Winkler: *Inszenierte Natürlichkeit. Zur Poetologie eines affekterregenden Illusionismus in den Nachahmungsdebatten der Aufklärung, insbesondere in der Tragödientheorie Gottscheds und Lessings*. Dissertation: Jena 2003, S. 80.

³¹ Winkler: *Natürlichkeit* S. 81. „Illusionieren“ wird in der vorliegenden Arbeit also nicht im Sinne einer Täuschung des Lesers über die Fiktivität oder Authentizität des Dargestellten verwendet, wie es beispielsweise Preisendanz tut in Wolfgang Preisendanz: *Die Auseinanderstzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)*. In: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969 (= *Poetik und Hermeneutik*, 1), S. 72-95; hier: S. 87.

³² Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993 (= *Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für Englische Philologie*, 32), S. XI.

³³ Vgl. ebd.

welcher Form illusionierende Darstellungsverfahren sinnbildlicher Sinnbildung untergeordnet sind oder selbst Ort und Quelle der jeweiligen Sinnbildung werden. Die zentrale Frage ist also jeweils die nach der Funktion illusionierender Techniken für das Verhältnis der dargestellten besonderen anschaulichen Details zu den allgemeinen Sinnfiguren, auf die sie transparent gemacht werden, so dass sie zum Ausdruck und Gegenstand von Wertungsgeschehen werden können.³⁴ Nur auf diese Weise können die unterschiedlichen Sichtweisen auf das illusionierende Potential literarischer Rede etwa durch Diderot und Harsdörffers Klägerin befriedigend geklärt werden. Die verschiedenen Ansichten über die allgemeine Natur des Menschen sind der wesentliche Grund dafür, dass Diderot ein illusionistisches Darstellen fordert, während die Klägerin die mögliche Sinnbildung durch Illusionsbildung als Quelle eines verderblichen Nebensinns betrachtet, der zum sinnbildlich und argumentativ erzeugten Sinn in gefährliche Konkurrenz tritt. Sowohl für Diderot als auch für die Klägerin stimuliert eine „pseudo-sinnliche Vergegenwärtigung des Dargestellten, die auf die Affektnatur des Lesers zielt“, eben vor allem jene Grundtendenz der Menschennatur, die Diderot als natürliche Fähigkeit zu Güte und Sympathie, die Klägerin dagegen als natürlichen Hang zum Laster begreift.

Damit ist klar, dass eine Arbeit zur Entwicklung des illusionistischen Darstellungsstils den geschichtlichen „Wandel der literarischen Formensprache“³⁵ immer im Zusammenhang mit den historischen „Wandlungen des Sehens“³⁶ – genauer: der „Art und Weise, wie Wirklichkeit lebensweltlich in Erfahrung gebracht und als Erfahrung fixiert wird“³⁷ – betrachten muss. Die vorliegende Arbeit verfolgt also jenen formgeschichtlichen Ansatz, der bereits Auerbachs *Mimesis*-Monographie kennzeichnet,³⁸ den aber vor allem Paul Böckmann als tragfähiges Forschungsparadigma etabliert hat, und den unter anderen Sengle, Preisendanz und Willems wesentlich weiterentwickelt haben. Die Erkenntnisse der Motivgeschichte und der Quellen- und Einflussforschung bieten für eine formgeschichtliche Arbeit ebenso unverzichtbares Material wie die Ergebnisse von Untersuchungen zur Formensprache einzelner Texte, Autoren oder Epochen. Anders als eine einflussphilologisch fundierte Literaturgeschichte oder eine Rezeptionsgeschichte Jauß'scher Prägung,³⁹ fragt eine formgeschichtliche Untersuchung

³⁴ Vgl. Willems: Literatur S. 1017-1018.

³⁵ Böckmann S. V. Vgl. ebd. S. 36.

³⁶ Böckmann S. 44.

³⁷ Willems: Anschaulichkeit S. 74.

³⁸ Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 9. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1994.

³⁹ Insofern dieser Ansatz „die *Rezeption* eines Autors in historisch-hermeneutischer Perspektive anpeilt.“ (Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke 1991 (= UTB, 1590), S. 218). Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass Jauß'

gerade nach jenen Formen von Intertextualität, die sich nicht als direkte Einflüsse dokumentieren lassen.

Die Frage nach dem „Wandel der literarischen Formensprache“ zielt mithin vor allem auf jene „relation tout à fait muette“,⁴⁰ die Genette als fünften seiner „cinq types de relations transtextuelles“⁴¹ unter der Bezeichnung „architextualité“⁴² fasst. „Architextualität“ ist in Genettes Verständnis vor allem im Verhältnis eines literarischen Textes zu überlieferten Gattungskonventionen gegeben.⁴³ Wenn Architextualität aber als „le plus abstrait et le plus implicite“ Typ möglicher Relationen zwischen Texten den „statut générique d'un texte“ bezeichnen soll,⁴⁴ dann sollte dieser Begriff eben nicht nur das Verhältnis eines Textes zu bestehenden Gattungskonventionen einbegreifen, sondern auch das zu den Darstellungskonventionen, vor deren Hintergrund er geschrieben wird. Einzelne Texte formgeschichtlich als Zeugnisse des Wandels der Formensprache zu betrachten, heißt, sie auf einen bestimmten Aspekt jener „generelle[n] Präsuppositions- und Implikationsstruktur von Texten“ hin zu befragen, die Pfister unter der Bezeichnung „Systemreferenz“ als eine Form von „Intertextualität“ fasst.⁴⁵

Das Konzept der Architextualität kann für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit insofern fruchtbar gemacht werden, als auch Texte und Autoren, die sich nicht in einen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang bringen lassen, wie etwa Harsdörffer, Heidegger, Diderot und Fontane, in einen Zusammenhang der historischen Entwicklung anschaulichen Redens gestellt werden. Jeder Text lässt sich dann daraufhin befragen, inwieweit sein Darstellungsstil als konkrete Manifestation einer historischen Entwicklungsstufe betrachtet werden kann und inwiefern die Unterschiede im Vergleich zum Darstellungsstil eines anderen Textes Aufschlüsse über diesen historischen Wandel erlauben. Dementsprechend wurden für die vorliegenden Untersuchungen Texte ausgewählt, die zwar miteinander kaum in einem entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang stehen, deren jeweiliger Darstellungsstil es aber ermöglicht, zeitliche, qualitative und quantitative Aussagen über die Entwicklung des illusionistischen Darstellungsstils im 18. und 19. Jahrhundert zu treffen. Einige der ausgewählten Texte

Konzept einer Rezeptionsgeschichte von Iser's Ansatz, das „*Wirkungspotential* literarischer Texte aus phänomenologisch-historischer Sicht“ zu betrachten (Vgl. Zima S. 218), unterschieden werden muss.

⁴⁰ Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil 1982, S. 12.

⁴¹ Genette S. 8.

⁴² Genette S. 12.

⁴³ Vgl. Genette S. 12.

⁴⁴ Genette S. 12.

⁴⁵ Manfred Pfister: Zur Systemreferenz. In: Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35), S. 52-58; hier S. 52-53.

sollen so als Beispiel für die Eigenart illusionistischen Erzählens dienen wie die Texte Sternes, Wezels, Thümmels, Stifters und Flauberts. Als Kontrastfolie eines nicht-illusionistischen Erzählens werden die Texte Zesens und Grimmelshausens sowie Teile aus den Texten von Lenz und Wezel berücksichtigt. Die Texte Stifters und Flauberts werden als Beispiele einer besonderen Ausprägung des illusionistischen Erzählens in der Literatur des Realismus untersucht. Die übrigen Texte sind hier deshalb von Interesse, weil ihr Darstellungsstil deutliche Spuren eines formgeschichtlichen Übergangs trägt und sie so Aussagen über Motivation und Probleme der Herausbildung illusionistischen Darstellens zulassen.

Die wichtigsten Ergebnisse der hiermit vorgelegten Untersuchungen lassen sich vorab wie folgt zusammenfassen:

1. Die Herausbildung eines illusionistischen Darstellungsstils im 18. Jahrhundert kennzeichnet wesentlich die formensprachliche Gestaltung auch von Texten, die der Forschung eher als Ausnahmen von dieser Entwicklung gelten. Der vermeintliche Anti-Illusionismus in Sternes *Tristram Shandy* und die vermeintliche Verweigerung affekterrender Illusionsbildung im Zeichen eines rationalistischen Tugendideals in Gellerts *Schwedischer Gräfin* erweisen sich bei genauer Betrachtung als jeweils unterschiedliche Strategien, aufklärerische Empfindsamkeit mit Hilfe illusionierender Verfahren sinnbildend zur Geltung zu bringen.
2. Die Anfänge illusionistischen Darstellens im Zeichen aufklärerischer Empfindsamkeit liegen auch in der deutschsprachigen Literatur in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und damit vor dem Erscheinen so einflussreicher Texte wie den Romanen Marivaux', Abbé Prévosts und Richardsons. Andererseits gibt es keinen Anlass anzunehmen, dass illusionistisches Darstellen bereits im 17. Jahrhundert eine signifikante Rolle spielt. Die auf das 19. Jahrhundert zurückgehende These, dass es sich bei einem Text wie Zesens *Adriatischer Rosemund* um einen Vorreiter empfindsamen illusionistischen Erzählens handelt, lässt sich nicht halten.
3. Dafür zeigt die Analyse der *Heptaméron*-Bearbeitungen Gottscheds und der Texte Loens und Gellerts, dass die Vorstellung eines Gegensatzes von rationalistischer Frühaufklärung und empfindsamer Spätaufklärung sich in Bezug auf die erzählende Literatur der Zeit nur bedingt halten lässt. Dass diese Texte sich deutlich auf das frühneuzeitliche Tugendideal der *constantia* berufen, dient hier bereits dem Bestreben, die Aufwertung der menschlichen Triebnatur und das damit verbundene Aufkommen illusionistischer Darstellungsverfahren mit überkommenen

Wertvorstellungen in Einklang zu bringen. Etablierte Wertvorstellungen wie das *constantia*-Ideal werden gerade auch dazu aufgerufen, neue Wertvorstellungen zu legitimieren.

4. Das illusionistische Erzählen, wie es sich im 18. Jahrhundert herausbildet und als formensprachliches Paradigma über das 19. Jahrhundert hinaus bis heute die Produktion epischer Prosa dominiert, entsteht durch die Verschmelzung verschiedener Darstellungskonventionen, die im Gattungssystem der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit an jeweils unterschiedliche Gattungen gebunden waren. Die Herausbildung des illusionistischen Darstellungsstils ist folglich wesentlich bedingt durch die Auflösung des aus der Frühen Neuzeit überkommenen Gattungssystems im 18. Jahrhundert.
5. Die entscheidende formensprachliche Entwicklung in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts vor dem Beginn der ästhetischen Moderne ist das Verfahren des poetisierenden Doppelblicks, das Preisendanz unter der Bezeichnung „poetische Verklärung“ allerdings zum Alleinstellungsmerkmal eines deutschsprachigen „poetischen Realismus“ erklärt. Im Unterschied dazu werden seine Erläuterungen dieses Formprinzips in der vorliegenden Arbeit als spezifisches Merkmal der Literatur zumindest des westeuropäischen Realismus verstanden. Das Desiderat eines tragfähigen Epochenbegriffs „Realismus“ lässt sich so durch dieses in seinem Geltungsbereich erweiterte formgeschichtlichen Konzept erfüllen. Die in der Realismusforschung zum Allgemeinplatz gewordene These, wonach der deutschsprachige Realismus sich grundlegend vor allem vom französischen Realismus unterscheidet, bedarf damit einer Revision.
6. Die Wurzeln des poetisierenden Darstellungsverfahrens liegen auch in der deutschsprachigen Literatur nicht erst in der Epoche der Romantik, wie Preisendanz' Untersuchung zum *Humor als dichterische Einbildungskraft* nahelegt, sondern in der Literatur der Aufklärung, was ansatzweise in Wezels *Peter Marks*, vor allem aber in Thümmels *Willhelmine* nachgewiesen werden kann.
7. Daraus ergibt sich, dass die Literatur des Realismus nicht nur motiv- und ideengeschichtlich, sondern auch formengeschichtlich stärker der Literatur der Aufklärung verpflichtet ist, als es von den meisten Autoren des Realismus selbst und von der Forschung wahrgenommen worden ist.

Für die Analyse wurden Texte aus dem Zeitraum von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts berücksichtigt. Damit ist ein Rahmen abgesteckt von den

Anfängen einer humanistischen gelehrten Dichtung in deutscher Sprache bis zur Literatur des Realismus, der in der erzählenden Prosa das dominante Paradigma bleibt bis zum Beginn der ästhetischen Moderne in den 1880er Jahren und darüber hinaus. Dabei liegt der Schwerpunkt, den Vorgaben des Fachs entsprechend, auf deutschsprachigen Texten, die – mit Ausnahme Stifters und, mit Abstrichen, Gellerts – heute nicht mehr kanonisch sind, die aber durchaus ein breites zeitgenössisches Publikum gefunden haben. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass solche, heute nur mehr der Spezialforschung vertrauten Texte besonders stark zeitgebunden sind – dergestalt, dass sie den Darstellungskonventionen ihrer Zeit in besonders hohem Maße verpflichtet sind. Sie eignen sich damit besonders für eine Untersuchung dieser historischen Darstellungskonventionen und ihrer Entwicklung in einem bestimmten Zeitraum.

Gerahmt wird der historische Teil allerdings von Untersuchungen zu zwei kanonischen Vertretern der westeuropäischen Literatur. Sternes *Tristram Shandy* sowie Flauberts *Un cœur simple* und *Madame Bovary* wurden ausgewählt als repräsentative Beispiele illusionistischen Erzählens im 18. und im 19. Jahrhundert. Damit soll gezeigt werden, dass das, was hier vor allem in der Analyse heutzutage nicht mehr kanonischer deutschsprachiger Texte entwickelt wird, relevant ist für das Verständnis von Werken, die heute als Klassiker gelten. Deren singulärer Status soll natürlich nicht bestritten werden. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kommt es jedoch darauf an nachzuweisen, wie sehr auch solche Klassiker in ihrer Singularität von den historischen Entwicklungen des Sehens und der Formensprache geprägt sind, von denen sie sich auf den ersten Blick vor allem abzuheben scheinen.⁴⁶

Um die Herausbildung des illusionistischen Darstellungsstils im 18. Jahrhundert nachzuzeichnen, werden zum einen Texte ausgewählt, an denen sich der Unterschied von illusionistischem und nicht-illusionistischem Darstellen zeigen lässt. Zunächst werden die Charakteristika illusionistischen Darstellens in der Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts anhand von Auszügen aus einem Roman herausgearbeitet, in dem sich diese Merkmale besonders ausgeprägt finden: Die Rede ist hier von Sternes *Tristram Shandy*. Dabei wurde bewusst ein Text ausgewählt, der in der Forschung für gewöhnlich als Paradebeispiel eines Romans angeführt wird, der der „Tradition illusionistischer Narrativik [...] nicht zugeordnet werden [kann]“.⁴⁷ Denn es soll gezeigt werden, dass die Techniken in Sternes Roman, deren Funktion vermeintlich darin besteht,

⁴⁶ Dass „der Autor als Leser, als Rezipient, in einem Werk, in dem er auf vergangene Werke reagiert, bestimmte zeitgebundene Erwartungen und Normen artikuliert“, ist, ebenso wie für Jauß (Zima S. 232), auch für die vorliegende Arbeit eine leitende Annahme.

⁴⁷ Vgl. Wolf S. 1.

„illusionsabbauend“⁴⁸ und „illusionsstörend“⁴⁹ zu wirken, bei Lichte besehen gerade der Etablierung und Legitimierung illusionistischer Darstellungsverfahren dienen.

Sterne greift, wie zu zeigen sein wird, die überkommenen Techniken der Illusionsdurchbrechung auf, mit denen in der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder von möglichen, gewollt oder ungewollt, simulierten Erlebniszusammenhängen auf die eigentlichen sinnbildenden Momente gelenkt werden: das Einordnen des Dargestellten in den Horizont überlieferten Wissens oder die Stilisierung des Dargestellten zum Exempel und die Überformung des Dargestellten mit allegorischer oder zumindest topischer Bildlichkeit. Sterne geht nun den genau umgekehrten Weg und ironisiert diese Verfahren, indem er sie ad absurdum führt und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die illusionistischen Passagen lenkt. Diese sollen nun nicht mehr nur schmückendes Beiwerk der nützlichen Belehrung sein, dessen Wirkung durch illusionsstörende Verfahren in die rechten Bahnen gelenkt werden müsste. Vielmehr scheinen die sinnbildenden Momente überhaupt erst in der illusionistischen Simulation von Erlebniszusammenhängen auf. Der von der Forschung immer wieder gezogene Vergleich von Sternes Roman mit Cervantes' *Don Quijote* und den Romanen Fieldings⁵⁰ enthüllt in der formgeschichtlichen Reihe Cervantes-Fielding-Sterne keine Steigerung des Anti-Illusionismus, sondern eine Intensivierung des illusionistischen Erzählens. In Sternes Roman nehmen die metafiktionale Einlassungen des Erzählers und dessen fingierter Dialog mit dem Leser viel breiteren Raum ein als bei Cervantes und Fielding. Der Grund dafür ist – vereinfacht gesagt –, dass Fielding sich weniger radikal und Cervantes prinzipiell gar nicht von den Konventionen der frühneuzeitlichen Exempeldichtung zu emanzipieren suchen. Die ironische Umwertung der aus der Frühen Neuzeit überkommenen Techniken der Illusionsdurchbrechung findet folglich bei Cervantes gar nicht und bei Fielding in viel geringerem Maße statt.

Anschließend werden Sternes *Tristram Shandy* und Wezels *Peter Marks* als Beispiele illusionistischen Erzählens mit nicht-illusionistischen Texten wie Grimmelshausens *Simplicissimus* und Zesens *Adriatischer Rosemund* verglichen, von denen zwar durchaus eine illusionierende Wirkung auf den Leser ausgehen kann, deren Sinnbildung aber nicht auf einer solchen Illusionsbildung beruht. Dass die Sinnbildung in illusionistischen Texten wesentlich dadurch entsteht, dass dem Leser ermöglicht wird, im Nacherleben simulierter Erlebniszusammenhänge vor allem ein emotionales Verhältnis zu den dargestellten Figuren, Geschehnissen und Gegenständen zu entwickeln, soll die

⁴⁸ Vgl. Wolf S. 543-544.

⁴⁹ Vgl. Wolf S. 545-550.

⁵⁰ Vgl. Wolf S. 530-551.

Analyse von Lenz' *Zerbin. Oder die neue Philosophie* und, wiederum, Wezels *Peter Marks* zeigen. In diesen Texten wird illusionistisches Erzählen bewusst mit nicht-illusionistischen Passagen in einem Text verbunden, um die Sympathien des Lesers auf bestimmte Figuren zu lenken. Vor allem in Lenz' Erzählung ergibt sich auf diese Weise eine Spannung zwischen dem von der Erzählinstanz zu Beginn des Textes angekündigten Fokus und dem, worauf die illusionistische Darstellung am Ende den Blick und die Anteilnahme des Lesers lenkt.

Eine zweite Gruppe von Texten ist in ihrer formensprachlichen Gestaltung stark von den formgeschichtlichen Entwicklungen und Übergängen in dieser Zeit geprägt. Das betrifft vor allem Hunolds *Liebenswürdige Adalie*, Gottscheds Bearbeitungen von Novellen aus Marguerite de Navarres *Heptaméron*, die *Geschichte des Ritters von Castagnetta* aus Loens Roman *Der redliche Mann am Hofe*, Gellerts *Leben der schwedischen Gräfin von G**** und Thümmels *Willhelmine*. Diese Texte werden entsprechend darauf hin befragt, inwiefern ihre formensprachliche Gestaltung von der „Auflösung der Allegorese“⁵¹ und dem Versuch gekennzeichnet ist, illusionistische Darstellungsverfahren zu etablieren. Der Abschnitt zur Entwicklung des Illusionismus im 18. Jahrhundert endet mit der Analyse der *Willhelmine* als Beispiel dafür, wie illusionistisches Erzählen aus der Verschmelzung verschiedener zuvor gattungsspezifischer Darstellungsstile im Zuge der Auflösung des frühneuzeitlichen Gattungssystems hervorgeht. Mit der Analyse der *Willhelmine* wird gleichzeitig die Brücke zum 19. Jahrhundert und damit zum Abschnitt über das poetisierende Darstellungsprinzip in der Literatur des Realismus geschlagen. Die Ansätze des poetisierenden Doppelblicks der Darstellung in Thümmels Erzählung sollen als Beleg dafür dienen, dass nicht nur die Themen, sondern auch die formensprachlichen Spezifika der Literatur des Realismus in der Literatur der Aufklärung wurzeln.

Im Abschnitt zum poetisierenden Erzählen im 19. Jahrhundert wird zunächst das Formprinzip des poetisierenden Doppelblicks der Darstellung auf die dargestellte Welt auf der Basis dessen erläutert, was Preisendanz in seiner Monographie *Humor als dichterische Einbildungskraft* als „Darstellungsprinzip“ der „poetischen Verklärung“ entwickelt. Was hier als Prinzip des „Poetisierens“ bezeichnet wird, soll indes umfassender sein als die „poetische Verklärung“ bei Preisendanz, insofern es auch nicht-humoristische und nicht-„auktorial“ erzählte Texte kennzeichnen soll. Mit dieser Ausweitung seines Geltungsbereichs kann das Prinzip des Poetisierens zum Epochenmerkmal der Literatur des Realismus erklärt werden, deren epochenspezifischer

⁵¹ Willems: *Anschaulichkeit* S. 303.

Darstellungsstil als poetisierender Illusionismus definiert werden kann. Diese zunächst theoretischen Überlegungen sollen abschließend durch die Analyse zweier Autoren gestützt werden, die Preisendanz' Konzept der „poetischen Verklärung“ ausdrücklich nicht einbegreift: Stifter und Flaubert.

Der sich in den oben zitierten poetologischen Texten Harsdörffers, Gotthard Heideggers, Diderots und Fontanes manifestierende Zusammenhang des geschichtlichen „Wandels der literarischen Formensprache“ mit der „Art und Weise, wie Wirklichkeit lebensweltlich in Erfahrung gebracht und als Erfahrung fixiert wird“, soll hier für die erzählende Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts anhand konkreter literarischer Texte dargestellt werden. Die vorliegende Arbeit baut damit auf den formgeschichtlichen Überblicksdarstellungen Böckmanns, Willems' und – in jüngerer Zeit – Winklers auf, zu denen sie sich gleichzeitig als Ergänzung versteht. Von Willems' *Anschaulichkeit*-Monographie unterscheidet sie sich dadurch, dass der Schwerpunkt auf der Analyse poetischer, und weniger poetologischer Texte liegt, und von Böckmanns *Formgeschichte der deutschen Dichtung* dadurch, dass der Schwerpunkt hier auf erzählenden Prosatexten und nicht – wie dort – auf lyrischen und dramatischen Texten liegt. Mit Winklers Studie zur *Poetologie eines affekterregenden Illusionismus in den Nachahmungsdebatten der Aufklärung* teilt die vorliegende Arbeit wesentlich den Gegenstand der Herausbildung des literarischen Illusionismus im 18. Jahrhundert. Allerdings verfolgt Winkler sein Erkenntnisinteresse ähnlich wie Willems vor allem durch die Auswertung poetologischer Texte; zudem gilt sein Augenmerk dem Drama und nicht der erzählenden Literatur.

Es versteht sich, dass die folgenden Untersuchungen nicht zum Ziel haben können, die jeweiligen Texte erschöpfend zu interpretieren. Es ist auch nicht ihr primäres Ziel, eine gänzlich neue Interpretation der Texte anzubieten. Anliegen der Arbeit ist, wichtige Aspekte der jeweiligen formensprachlichen Gestaltung herauszustellen, die Aufschluss geben über die Entwicklung des Gebrauchs illusionistischer Darstellungsverfahren im 18. Jahrhundert und poetisierend illusionistischer Techniken im 19. Jahrhundert. Die Begriffe „Darstellungsstil“ und „Formensprache“ gebrauche ich im Sinne von Willems, dessen Verständnis dieser Termini sich unterscheidet von dem Böckmanns, dem er sie entlehnt. „Formensprache“ bezeichnet demnach die Eigenschaft literarischer „Strukturen“, „selbst wieder die Qualität von Zeichen [zu gewinnen]“ und „zu Mitteln des Redens [zu werden]“.⁵² Mit diesem sprechenden Charakter „literarischer Formgebung“ ist gemeint, dass die „Elemente der Darstellung so [verknüpft], also die der Vergegenwärtigung von Handeln und Erleben dienende Ausbreitung von Details so auf

⁵² Willems: *Anschaulichkeit* S. 1.

eine Sinnbildung [abgestimmt ist], daß die Werte zur Darstellung kommen, deren allgemeine Geltung bezeugt werden soll.“⁵³ Unter „Darstellungsstil“ versteht Willems zunächst eine „historisch[e] For[m] anschaulichen Redens“⁵⁴, wobei es mir legitim erscheint, analog zur Verwendung des Begriffs „Stil“, auch vom „Darstellungsstil“ eines Autors oder eines Werks zu sprechen. Mit „Anschaulichkeit“ bezeichnet Willems „die elementare Weise [...], Formensprachlichkeit zu schaffen“, also „Gegenstände nicht nur zu benennen, sondern mit Mitteln der Beschreibung und der bildlichen Rede zu suggerieren“.⁵⁵

Letztlich lässt sich mit dem Willems'schen Begriff des Darstellungsstils das sehr gut fassen, was bereits bei Ingarden als „Rolle der dargestellten Gegenständlichkeiten im literarischen Kunstwerk“,⁵⁶ mithin als „vom Werk ausgehend[e] Suggestionen und Direktiven“⁵⁷ und als „zur anschaulichen Selbstgegebenheit gebrachte[r] Wesenszusammenhang“⁵⁸ Gegenstand des Interesses ist. Mögliche Kriterien zu einer – in Ingardens Sinn „ontologischen“⁵⁹ – Untersuchung des so verstandenen Darstellungsstils deutet Willems mit den Kategorien der „Personen“, des „Raums“ und der „Dinge“ bereits an.⁶⁰ Wie man diesen Ansatz für die konkrete Textarbeit nutzen kann, zeigt Winkler in seiner detaillierten Analyse und Interpretation von Benns *Roman des Phänotyp*.⁶¹

Aus pragmatischen Erwägungen heraus beschränke ich mich für die folgenden Untersuchungen des Darstellungsstils verschiedener Texte auf die Kategorien „Figur“, „Schauplatz“ und „Geschehen“. Die Kategorie „Figur“ umfasst dabei die äußere Erscheinung – Aussehen, Kleidung, Figurenrede, mimischer und gestischer Ausdruck – ebenso wie Aspekte des Innenlebens der Figuren – Gedanken, Wahrnehmungen, Gefühle. Unter „Schauplatz“ indes soll sowohl die raumzeitliche Einordnung des Geschehens als

⁵³ Willems: Literatur S. 1018.

⁵⁴ Vgl. Willems: Anschaulichkeit S. 13.

⁵⁵ Willems: Anschaulichkeit S. 7.

⁵⁶ Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. 4., unveränd. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1972, S. 307.

⁵⁷ Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 57.

⁵⁸ Ingarden: Kunstwerk S. 325. Zur Kritik am Husserlschen Konzept der „Selbstpräsenz“ bei Derrida siehe Uwe Dreisholtkamp: Jacques Derrida. München: Beck 1999 (= Beck'sche Reihe, 550), S. 86-98.

⁵⁹ Vgl. Roman Ingarden: Anhang. Gegenstand und Aufgaben des „Wissens von der Literatur.“ In: Ders.: Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937-1964). Ausgew. u. eingeleitet v. Rolf Fieguth. Tübingen: Niemeyer 1976 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 19), S. 1-28; hier: S. 26-28. Siehe auch Ingarden: Kunstwerk S. 18. Die vorliegende Arbeit ist also primär produktions- und textseitig orientiert, indem sie das „Schema“ untersucht und nicht rezeptionsseitig – oder, mit Ingarden, „phänomenologisch“ – nach der Konkretisation dieses Schemas durch den Rezipienten fragt.

⁶⁰ Willems: Anschaulichkeit S. 10.

⁶¹ Frank Winkler: Die Herrichtung des Ich. Literaturbegriff und Darstellungsstil in Gottfried Benns „Der Roman des Phänotyp.“ Rüsselsheim: Hofmann 1999 (= Schriften zu Literatur, Film und Philosophie, 6).

auch die Vergegenwärtigung jeglicher Gegenständlichkeit verstanden werden. „Geschehen“ schließlich umfasst sowohl intentionale Handlungen der Figuren als auch Ereignisse, die nicht dem intentionalen Handeln der Figuren entspringen wie Naturphänomene, Krankheitssymptome oder etwa technische Pannen eines Geräts. In Bezug auf diese drei Kategorien wird quantitativ nach der Anzahl der Details gefragt werden, die zur Veranschaulichung eines bestimmten Aspekts aufgeführt werden, und qualitativ nach den Kriterien der Auswahl der Details sowie nach der Art ihrer Präsentation und ihrer Anordnung. Vor allem die Frage nach dem Verhältnis von beschreibender und bildlicher Rede wird dabei eine große Rolle spielen.

Wie bereits erwähnt, dient die Analyse des jeweiligen Darstellungsstils einzelner Texte also nicht primär einer erschöpfenden oder notwendigerweise neuen Interpretation. Wenn aber in den einzelnen Untersuchungen die Interpretation des jeweiligen Textes unweigerlich in den Blick gerät, handelt es sich dabei um einen nicht unerwünschten und methodologisch aufschlussreichen Nebeneffekt. Denn die Analyse des Darstellungsstils zielt eben nicht auf einen Nebenaspekt literarischen Redens, sondern auf den Kern literarischer Sinn- und Bedeutungsbildung. Nichtsdestoweniger ist es das primäre Anliegen der folgenden Analysen, an konkreten poetischen Gegenständen Erkenntnisse zu gewinnen, die Rückschlüsse auf jene architextuellen Beziehungen zwischen den Texten erlauben, die – als historischer Wandel der Formensprache – der eigentliche Gegenstand des Erkenntnisinteresses sind. Dass jedes Kapitel sich auf ein oder zwei Texte konzentriert, ist damit pragmatischen Erwägungen geschuldet. Um den für das primäre Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit notwendigen Blick auf die formgeschichtlichen Zusammenhänge zu gewährleisten, sind wiederholte Querverweise auf poetische und poetologische Texte notwendig, die in anderen Kapiteln ausführlich behandelt werden, oder die aus wiederum pragmatischen Gründen keine eingehende Berücksichtigung in dieser Arbeit finden konnten. Ich habe mich bemüht, die Querverweise so zu gestalten, dass sie möglichst nicht vorausverweisen auf folgende Kapitel, sondern auf vorausgehende zurückverweisen.

2. Die Herausbildung eines illusionistischen Darstellungsstils in der Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts

2.1. Sternes *Tristram Shandy* als Beispiel illusionistischen Erzählens

Beginnen wir die Betrachtung des Jahrhunderts mit einem Jahrhundertbuch. Vor dem Hintergrund der Frage nach der Entwicklung eines illusionistischen Darstellungsstils im 18. Jahrhundert ist der Blick auf den *Tristram Shandy* besonders aufschlussreich – gilt Sternes Roman doch als „der, abgesehen von Swifts *A Tale of a Tub*, international bis zu seiner Zeit extremste Text eines hard anti-illusionism“.¹ Diese Interpretation scheint mir allerdings entscheidende Aspekte des Textes, wenn nicht gar sein Wesen, zu verfehlen. Denn *Tristram Shandy* scheint mir eher ein Beispiel für die Durchsetzung eines illusionistischen Darstellungsstils im 18. Jahrhundert zu sein als für die anti-illusionistische Entwicklungen in der ästhetischen Moderne oder gar für postmoderne² Tendenzen.

Das Neue im Hinblick auf den Darstellungsstil an *Tristram Shandy* ist nicht das Spiel mit der Illusion, das Unterbrechen der illusionierenden Darstellung durch ins scheinbar Endlose abschweifende Erzählerexkurse.³ Das Neue ist die illusionierende Darstellung selbst in ihrer Intensität und darin, wie der Text sie gegenüber kontrollierenden Interventionen im Namen eines der Illusionierung selbst nicht zugehörigen *prodesse* emanzipiert. Diese These werde ich im Folgenden in zwei Schritten belegen: zum einen durch Überlegungen hinsichtlich des literarhistorischen Zusammenhangs, in den Sternes Text sich einordnet, und zum zweiten anhand einer Analyse des Darstellungsstils in Sternes Roman.

Im ersten Schritt werde ich zeigen, dass die ausführlichen Erzählerinterventionen, die die anschauliche Geschehensdarstellung im *Tristram Shandy* immer wieder unterbrechen, wesentlich dazu dienen, Konventionen der gelehrten Literatur der Frühen

¹ Wolf S. 530. Vgl. Wolfgang Iser: Laurence Sternes „*Tristram Shandy*.“ Inszenierte Subjektivität. München: Fink 1987 (= UTB, 1474), S. 101.

² Vgl. Barth zit. n. Wolf, S. 530, Anm. 101. Es scheint mir eher so zu sein, dass Autoren wie Barth Sterne in ihrem Sinne uminterpretieren, so wie es etwa Diderot mit Richardson tut. Zur Skepsis gegenüber Versuchen, die formensprachlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in Sternes Roman hineinzulesen, siehe auch Donald R. Wehrs: Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire. In: Melvyn New (Hg.): Laurence Sterne. The Life and Opinions of *Tristram Shandy, Gentleman*. New York: St. Martin's Press 1992, S. 135. Siehe dazu auch Joachim Bluhm: *Things and Opinions in Tristram Shandy*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001 (= Mainz University Studies in English, 2), S. 2.

³ Auch Iser S. 101 bemerkt, dass „es für den Roman der Epoche durchaus üblich war“, „Interventionen des Erzählers“ zur „Illusionsdurchbrechung“ einzusetzen. Iser ignoriert allerdings in diesem Zusammenhang die Intensität der illusionistischen Darstellung gerade an Schlüsselstellen in Sternes Roman, wenn er behauptet, dass „das ständige Bloßlegen der [darstellerischen, A. L.] Verfahren eine Illusionsbildung ohnehin verhindert.“ (Ebd.)

Neuzeit aufzugreifen, um sie, anders als bei Fielding und Cervantes⁴, *ad absurdum* zu führen.⁵ Diese Konventionen werden ihrer Funktion, die Sinnbildung des Textes sicherzustellen, beraubt, insofern Sinnbildung hier nur noch *ex negativo* stattfindet als humoristische und satirische Brechung der überkommenen Sinnbildungsverfahren. Damit wird die positive Sinnbildung in die anschauliche Darstellung selbst verlagert, die dadurch quantitativ und qualitativ aufgewertet wird im Rahmen einer Dichtung, die den sinnbildenden Nexus von Besonderem und Allgemeinem wesentlich durch illusionierende Verfahren herstellen will und in diesem Sinne illusionistisch ist.⁶ Dieser Zusammenhang soll im zweiten Schritt Gegenstand der Betrachtung sein.

Beginnen wir mit der Begründung aus dem literarhistorischen Zusammenhang. *Tristram Shandy* als anti-illusionistischen Text zu begreifen, hieße, wenn man historisch argumentierte, den Text als Reaktion auf eine etablierte illusionistische Literatur zu verstehen, gegen die er sich eben als anti-illusionistischer Text absetzt und so zu jenem Solitär wird, als der er bis heute gilt. Der Anspruch, mit den etablierten Regeln des Schreibens zu brechen, wird ja auch gleich zu Beginn des Textes deutlich genug formuliert. Im IV. Kapitel begründet der Ich-Erzähler, warum bereits die drei kurzen vorausgegangenen Kapitel wesentlich aus Abschweifungen bestehen und warum er den

⁴ Sowohl Fielding als auch Sterne erweisen dem *Don Quijote* mehrfach in ihren Romanen die Reverenz durch explizite Referenz. Fielding fügt sogar dem Titel des *Joseph Andrews* die Erklärung an, der Roman sei „Written in Imitation of The *Manner* of Cervantes, Author of *Don Quixote*.“ (Henry Fielding: *Joseph Andrews*. In: Ders.: *Joseph Andrews and Shamela*. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Judith Hawley. London: Penguin 1999 (= Penguin Classics, 4), S. 45-334; hier: S. 47). Das und die offensichtlichen strukturellen Ähnlichkeiten der Narration bei Fielding und Sterne haben den Vergleich des *Tristram Shandy* mit den Romanen Cervantes' und Fieldings zu einem Topos der Sterne-Forschung werden lassen (Vgl. Rainer Warning: Fiktion und Wirklichkeit in Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Jacques le fataliste*. In: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969 (= Poetik und Hermeneutik, 1), S. 96-112; hier: S. 100). Auch in der Forschung zur Geschichte des Romans und des neuzeitlichen Erzählens überhaupt ist die Traditionslinie Cervantes-Fielding-Sterne immer wieder zentraler Gegenstand der Betrachtung. So wählt auch Wolf im Hinblick auf die Frage nach „Illusionismus und Antiillusionismus“ als Beispiele für seine fünf Kategorien „wirkungsästhetische[r] Typen des Erzählens“ neben Romanen von Brooke-Rose und Hardy *Don Quijote*, *Joseph Andrews* und *Tristram Shandy* aus (Wolf S. 484).

⁵ Zur Kritik an „eighteenth-century scholarship“ im *Tristram Shandy* siehe auch Everett Zimmerman: *Tristram Shandy* and Narrative Representation. In: Melvyn New (Hg.): *Laurence Sterne. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York: St. Martin's Press 1992, S. 111-132; hier S. 111.

⁶ In genauem Gegensatz zu der hier im Folgenden entwickelten Argumentation deutet etwa Wehrs Sternes Erzählen als „a narrative in which the techniques of Richardson and Fielding, carried to extremes, subvert naturalized interpretation by offering multiple inductive possibilities, proliferating connotations, and thus dramatizing the reader's role.“ (Wehrs S. 135)

Text mit seiner Zeugung hat beginnen lassen, obwohl Horaz doch unter Verweis auf Homers *Ilias* einen Einstieg „in medias res“⁷ empfohlen hatte:

Horace, I know, does not recommend this fashion altogether: But that gentleman is speaking only of an epic poem or of a tragedy;—(I forget which)—besides, if it was not so, I should beg Mr. Horace's pardon;—for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his rules nor to any man's rules that ever lived. (Sterne S. 8)

Das Gegenbild, von dem der Text sich demnach absetzen soll, ist also die klassische Literatur, die doch in der Frühen Neuzeit und, nicht zuletzt, in Englands *Augustan age* der Maßstab aller Dichtkunst war, die etwas auf sich hielt. Davon zeugen Swifts *A Battle of the Books* (begonnen 1697), gleichsam als Beitrag zur *Querelle des Anciens et des Modernes*⁸, Popes *Imitations of Horace* (1733-38) und noch ein Erzählerkommentar wie der folgende aus Fieldings *Tom Jones* (1749): „I wish, likewise, with all my heart, that Homer could have known the rule prescribed by Horace, to introduce supernatural agents as seldom as possible.“⁹

Die Ähnlichkeit dieses letzten Zitats aus *Tom Jones* mit der zitierten Stelle aus dem *Tristram Shandy* ist nun eben nicht zufällig, sondern symptomatisch dahingehend, dass sie verdeutlicht, wie selbstverständlich es für die Autoren des 18. Jahrhunderts noch war, sich in poetologischen Fragen auf die antiken Muster zu beziehen.¹⁰ So sind für Fieldings Erzähler die antiken Texte Muster, deren Verbindlichkeit für das eigene Erzählen er zwar im Hinblick auf spezielle Probleme kritisch hinterfragt, die aber als Bezugspunkt prinzipiell ihre Gültigkeit behalten. Denn die Diskussion darüber, ob moderne „christliche“ Autoren mit dem Wunderbaren ebenso leichtfertig umgehen könnten wie der „Heide“ Homer, und ob Homer nicht vielleicht auch den „Aberglauben“ seiner Zeit habe „lächerlich machen“ wollen¹¹, ist eine ernst gemeinte poetologische Erörterung. Sie dient letztlich dem bei Fielding allgegenwärtigen Ziel, das Prinzip der *imitatio veterum* mit dem der *imitatio naturae* in Einklang zu bringen; denn bei aller traditionalistischen Aufmerksamkeit für die Autorität der Überlieferung ist doch für Fielding bereits „human nature“¹² Gegenstand und Prüfstein seines Schreibens.

⁷ Horaz [Quintus Horatius Flaccus]: *Epistula ad Pisones De Arte Poetica* / Briefe an die Pisonen Über die Dichtkunst: Lateinisch / Deutsche Ausg. Übers. u. m. einem Nachw. hg. v. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972 (= RUB, 9421), V. 148, S. 12.

⁸ Vgl. Johann N. Schmidt: *Von der Restauration zur Vorromantik*. In: Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Englische Literaturgeschichte*. 3., erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999 S. 149-216.; hier S. 165.

⁹ Henry Fielding: *The History of Tom Jones. A Foundling*. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Doreen Roberts. Cumberland House: Wordsworth 1999, S. 274.

¹⁰ So handelt noch Hegel, wenn er den Roman als „bürgerliche Epopee“ definiert.

¹¹ „[T]o burlesque“. Fielding: *Tom Jones* S. 274.

¹² Auch im Zusammenhang mit der zitierten Stelle Fielding: *Tom Jones* S. 274.

Der skeptische Vorbehalt, mit dem Fielding die humanistische Konvention beibehält, sich auf Autoritäten aus der schriftlichen Überlieferung zu beziehen, erscheint nun bei Sterne radikalisiert. In der oben zitierten Stelle werden Horaz und, implizit, Homer ja nicht angeführt, um einer Prüfung unterzogen zu werden. Von Prüfung kann schließlich keine Rede sein, wenn der Ich-Erzähler seine Unkenntnis des angeführten Gegenstandes geradezu ausstellt, indem er sagt, er habe vergessen, ob Horaz nun vom Epos oder der Tragödie rede. Worauf es dabei ankommt, ist, dass Horaz ohnehin kein Kriterium sei für die eigenen Schreibeübungen, da der Ich-Erzähler proklamiert, er wolle ja gerade keinem Vorbild folgen. Hier wird also eine Autorität allein zu dem Zweck angeführt, ihren Status als Autorität zu verneinen, und das in Bezug auf eine Konvention, den Einstieg „mediis in rebus“, der etwa für den höfisch-historischen Roman der Frühen Neuzeit ein charakteristisches Stilprinzip war.¹³

Dass es an dieser Stelle wie in den Erzählerabschweifungen im gesamten Roman wesentlich darum geht, Konventionen der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit *ad absurdum* zu führen, zeigt sich, wenn man der Frage nachgeht, wie der Verweis auf Homer und Horaz eingeführt wird. Tristram Shandy sucht zu begründen, „how I came to be so very particular in my account of a thing which happened before I was born“ (Sterne S. 8; vgl. S. 7), womit die Schilderung seines Zeugungsaktes gemeint ist, da sich bereits zu diesem Zeitpunkt sein irdisches Schicksal entschieden habe (Vgl. Sterne S. 7).

Nun nimmt das, was als Schilderung des Zeugungsaktes verstanden werden kann, allerdings nur wenig Raum ein, und besteht dazu noch wesentlich aus Figurenrede, die mit dem Vorgang unmittelbar nichts zu tun hat. Der Leser¹⁴ erfährt, dass Tristrams Mutter ihren Gatten mitten im ehelichen Vollzug fragt, ob er die Uhr aufgezogen habe, worauf dieser einen Fluch ausstößt – „making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time“ – und die Frage stellt: „*Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?*“ (Sterne S. 5) Diese doch recht knappe Darstellung ist nun eingerahmt von ungleich längeren Passagen, die diskursiv entfalten, was Vater Shandys Fluch und seine anschließende rhetorische Frage mit ihrem Verweis auf „woman“, „man“ und „the creation of the world“ suggerieren: dass es sich bei diesem Zeugungsakt um eine Art Sündenfall handelt, der zum Ursprung für Tristrams „misfortunes“ (Sterne S. 7) wird, so wie das Elend des Menschen im biblischen Sündenfall wurzelt.

¹³ Volker Meid: Der deutsche Barockroman. Stuttgart: Metzler 1974 (= Sammlung Metzler, 128), S. 51.

¹⁴ An anderer Stelle legt der Text explizit eine Leserin nahe, wie es im 18. Jahrhundert häufig der Fall war. Vgl. Sterne S. 9.

Das anschauliche Detail der Uhr ist dabei als Strukturelement auf der Ebene der Bildlichkeit viel weniger deplatziert als auf der Ebene des Geschehens. Denn indem Mutter Shandy ihren Mann daran erinnert, dass es Zeit sei, die Uhr aufzuziehen, lässt sie das Zeitliche gleichsam doppelt in die Situation hereinbrechen: durch den Verweis auf den Zeitmesser und auf den Zeitpunkt, an dem es geboten ist, sich seiner zu widmen. Damit ist das anschauliche Detail der Uhr ein wichtiges Element in der suggerierten biblischen Bildlichkeit an dieser Stelle. Denn mit dem biblischen Sündenfall fielen der Mann und sein Weib dem Elend der außerparadiesischen Zeitlichkeit anheim, sodass des Menschen irdisches Daseins mit den doppelten Beschwerden der Frau bei Empfängnis und Geburt beginnt und damit endet, dass er wieder zu dem Staub wird, aus dem er gemacht wurde¹⁵. Dementsprechend beginnt das folgende Kapitel im 1. Buch Mose damit, dass Adam und Eva ihren ersten Sohn Kain zeugen, bei dem man sich auch gewünscht hätte, er hätte im Laufe seines Lebens eine bessere Figur gemacht, als es der Leser der Heiligen Schrift zur Kenntnis nehmen muss.¹⁶

Der Roman beginnt also in der Tat im höchstmöglichen Maße *ab ovo*. Er beginnt nicht nur mit der Zeugung des Helden, sondern durch die suggerierte Bildlichkeit bei der ersten schriftlich bezeugten Zeugung der christlich-jüdischen Geschichtsschreibung und ihrer Vorgeschichte, des Sündenfalls, gleichsam als Zeugung des Zeugens überhaupt. Dabei wird in Sternes Text die Unbeherrschtheit des Weibes allerdings nicht, wie in der Vorlage, zum Einfallstor für das Sinnliche in die selbstgenügsame Seligkeit des Geistigen im Paradies. Vielmehr bricht hier das Geistige in die Sphäre des Fleischlichen ein, wenn Mutter Shandy ihren Mann an seine Gewohnheit erinnert, die Uhr aufzuziehen, ihn so in seinem fleischlichen Schaffen unterbricht und die „animal spirits“ (Sterne S. 5 u. 6) durcheinander bringt. Damit besteht aber nicht nur ein Gegensatz zur alttestamentarischen Vorlage, sondern auch zu dem, was der erste Satz des Romans suggeriert, wenn der Ich-Erzähler den Wunsch äußert, seine Eltern „had minded what they were about when they begot me“ (Sterne S. 5).

Die Verhältnisse scheinen damit verkehrt: Üblicherweise vergessen Menschen im Angesicht der sinnlichen Versuchung ihre Pflichten und schaffen somit Unheil, so wie es neben der Geschichte vom biblischen Sündenfall zahllose literarische Texte schildern und wie es der einleitende Satz des Romans nahelegt. Hier aber erwächst das Unheil daraus, dass Mutter Shandy die Fleischeslust beim Gedanken an die Pflicht, die Uhr aufzuziehen, vergisst. Damit verletzt sie freilich wiederum ihre Mutterpflichten, die der Herr bei der

¹⁵ Vgl. I. Mose 3, 16-24.

¹⁶ Vgl. I. Mose 4.

Vertreibung aus dem Paradies doch eindeutig formuliert hatte, wie Sterne sie in der King-James-Bibel lesen konnte: „I will greatly multiply thy sorrow [in] thy conception; [...] and thy desire *shall* be to thy husband“.¹⁷

Die Spannung zwischen dem dargestellten Geschehen und der durch die Darstellung evozierten Bildlichkeit ist nun ein wesentlicher Grund für die Komik des Romanbeginns. Darüber hinaus führt sie dazu, dass das Verhältnis der Bereiche des Geistigen und des Fleischlichen zueinander und die Bewertung dieser beiden Bereiche in Fluss gerät. Ein solches humorvolles Umwerten tradierter Wertvorstellung durch das ironisierende Aufrufen antiker oder biblischer Bildlichkeit ist wiederum ein typisches Merkmal der Literatur der Aufklärung – etwa bei Wieland.

Nun liegt das Interesse des Erzählers aber weniger auf der Darstellung des Tuns seiner Eltern während seiner Zeugung als auf der diskursiven Entfaltung dessen, „how much depended on what they were doing“ (Sterne S. 5). Der kreatürliche Akt und die tierischen Aspekte des ehelichen Beischlafs – „the animal spirits, as how they are transfused from father to son“ – interessieren dabei nur insofern, als „not only production of a rational Being was concerned in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind [...] might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost“ (Sterne S. 5). Dabei beruft sich der Erzähler auf die antike Temperamentenlehre, auf die Lehre von den „spirits“, vom „Homunculus“ (Sterne S. 6), antike und neuzeitliche Autoritäten in Fragen des Naturrechts, wie „Tully, Puffendorff [sic!], or the best ethick writers“ (Sterne S. 6). Hier wird also „the eye of reason in scientifick research“ (Sterne S. 6) bemüht, um das Natürliche sowohl inhaltlich als auch strukturell geistig zu bewältigen – inhaltlich, indem das Natürlich-Kreatürliche nur als Faktor bei der Konstitution des Geistigen thematisiert wird, und strukturell, indem einem Minimum anschaulicher Darstellung des natürlichen Vorgangs der Zeugung ein großer diskursiver Aufwand gegenüber steht, der sich auf wissenschaftliche Autoritäten stützt.

Diese breite Erörterung der geistigen Dimension des Zeugungsaktes unter Berufung auf wissenschaftliche Autoritäten führt dann zu der bereits erwähnten poetologischen Passage, in der der Erzähler mit dem Verweis auf poetische Autoritäten den Einstieg *ab ovo* rechtfertigt. Die Rechtfertigung soll demnach in der Bildung des Lesers liegen, der nur zu geneigt zu sein scheint, die enorme Wirkung scheinbar kleiner Ursachen zu verkennen. „Believe me, good folks, this is not so inconsiderable a thing as

¹⁷ The Bible. Authorized King James Version. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen v. Robert Carroll u. Stephen Prickett. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1997, S. 4.

many of you may think it;“ sagt der Erzähler zu seinen Lesern in Bezug auf die Bedeutung der „animal spirits“ bei der Zeugung für die geistige Konstitution des zu zeugenden Menschen (Sterne S. 5). In diesem Sinne nimmt er auch kurz danach die fingierte Frage einer Leserin, was denn so verderblich an der Frage seiner Mutter nach der Uhr gewesen sei, zum Anlass, seine Argumentation mit massiertem wissenschaftlichem Aufwand zu wiederholen und dergestalt zu verstärken.

So wie der poetologische Bezug auf Autoritäten, ist eine solche Ausbreitung gelehrten Wissens eine Konvention, die bereits in der Literatur der Frühen Neuzeit fest etabliert war. Wenn nun Honoré d’Urfé in *L’Astrée* „unter Einbeziehung der gesamten Kultur- und Sittengeschichte der Epoche ungezählte Schäfer und Schäferinnen die verschiedenen Wirkungen der Liebe“ erörtern lässt¹⁸; wenn John Barclay die *Argenis* als Roman anlegte, „der zugleich politische Abhandlung, historische Allegorie und Ritterromanze sein sollte“;¹⁹ wenn die Gespräche der Figuren in Mlle de Scudéry’s *Artamène* diesen Roman „als enzyklopädische Dokumentation der Lebenswelt erscheinen lassen“;²⁰ wenn Lohenstein im *Arminius*-Roman „als Polyhistor geographische, ethnographische, historische und kunstgeschichtliche Materialien in solchem Maße [einarbeitet], daß sich der Roman ohne weiteres als Lexikon verwenden läßt und auch so benutzt wurde“;²¹ wenn Cervantes den Kanonikus und den Bakkalaureus ihre geistige Überlegenheit gegenüber Don Quijote und Sancho Pansa unter anderem mit klassischen Zitaten und historiographischen Exkursen ausstellen lässt;²² wenn schließlich Grimmelshausens *Simplicissimus*, ähnlich wie *Tristram Shandy*, seinen geistigen Werdegang unter Berufung auf geistige Autoritäten, in diesem Fall Aristoteles und Cicero, erklärt²³ – dann zeigt sich in all diesen Beispielen die charakteristische Tendenz der gelehrten Dichtung der Frühen Neuzeit, auch in erzählenden Texten wesentlich ein Vehikel zum Ausbreiten gelehrten Wissens zu sehen.

Wie selbstverständlich es war, im Namen des *prodesse et delectare* narrative Texte enzyklopädisch mit Gelehrsamkeit anzufüllen, zeigt nicht zuletzt der Prolog zum ersten

¹⁸ Ingrid Peter: Art. „Urfé, Honoré d’: Astrea.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.

¹⁹ Martin Wierschin: Art. „Barclay, John: Argenis.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.

²⁰ Gerhard Penzkofer: Art. „Scudéry, Madeleine de: Artamenes.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.

²¹ Hans-Horst Henschen: Art. „Lohenstein, Daniel Casper von: Groszmüthiger Feldherr Arminius.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.

²² Miguel de Cervantes y Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*. Übers. v. Ludwig Tieck. 2 Bde. Berlin-Grunewald: Klemm 1934; 1. Bd., S. 481-482 u. 2. Bd., S. 402 u. 409.

²³ Hans Jacob von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Nachwort v. Volker Meid. Durchges. Ausg. Stuttgart: Reclam 1996, S. 41.

Teil des *Don Quijote*, wo der fingierte Verfasser den Mangel seines Werkes in Bezug auf das, was „der alte Gesetzgeber, Publikum genannt“, verlange, beklagt: Es sei

gänzlich von Gelehrsamkeit und Literatur entblößt, ohne Bemerkungen am Rande und ohne Anmerkungen am Ende des Buchs, wie ich doch sehe, daß andre Bücher eingerichtet sind, auch fabelhafte und weltliche, die voller Sentenzen des Aristoteles, Plato und der ganzen Schar der Philosophen stecken, worüber sich alsdann die Leser verwundern und die Verfasser für belesene gelehrte und beredte Männer halten.²⁴

Im Hinblick auf Sterne ist es nun wichtig, dass die hier angelegte Satire sich nicht gegen die Konventionen der gelehrten Dichtung selbst richtet, sondern gegen Schreiber, die sich ihrer aus falschen Motiven bedienen, nämlich nicht zur nützlichen Belehrung ihrer Leser, sondern nur zur Befriedigung ihrer Eitelkeit, indem sie sich den Anschein einer Belesenheit, Gelehrsamkeit und Beredsamkeit geben wollen, die sie nicht haben. Es handelt sich also um eine Art Ständesatire, gerichtet gleichsam gegen intellektuelle bourgeois gentilhomme. Dem entspricht im eigentlichen Romantext beispielsweise der Nexus von sozialem Aufstieg und Bildungszuwachs an der Stelle, an der Don Quijote in einem Brief an Sancho Pansa ein lateinisches Zitat verwendet mit der Begründung: „Ich schreibe Dir dieses Latein, weil ich mir einbilde, dass Du es wohl, seit Du Statthalter bist, gelernt haben wirst.“²⁵

Dass auch Cervantes auf der Basis der Forderung nach *prodesse et delectare* schreibt, zeigen beispielsweise am Ende des ersten Teils die poetologischen Ausführungen des Kanonikus, der hier als Sprachrohr des Autors auftritt. Besonders aufschlussreich ist die Passage am Ende des 16. Kapitels, in der der Kanonikus, „der ein Mann von feinem Verstande war“,²⁶ das dichterische Potential hervorhebt, das er im Stoff der Ritterromane sieht:

ein guter Kopf könne sich in ihnen in seinem ganzen Vermögen zeigen, weil sie einen weiten und geräumigen Plan anböten, auf welchem sich ohne alles Hindernis die Feder herumtummeln könnte [...]: ja, der Verfasser kann sich als Astrologen zeigen, als kundigen Kosmographen, als Musiker, als einen Staatsverständigen, und wenn es die Gelegenheit erfordert und er sonst Lust hat, selbst als Nekromanten; er kann die Schlaueit des Ulysses darstellen, die Frömmigkeit des Äneas, den Mut des Achilles, das Unglück des Hektor, die Verräterei des Simon, die Freundschaft des Eurialus, die Freigebigkeit Alexanders, die Seelengröße Cäsars, die Güte und Wahrhaftigkeit Trajans, die Treue des Zopyrus, die Weisheit des Kato, kurz, all die Vollkommenheiten, durch welche ein großer Mann besteht, bald in einem Helden vereinigt, bald unter verschiedene verteilt. Dies in einem anmutigen Stile vorgetragen und von einer sinnreichen Erfindung begleitet, die so nahe als möglich an die Wahrheit grenzt, würde gewiß ein Gewebe von buntfarbigen und schön verschlungenen Fäden darstellen, welches vollendet uns eine so große Vollkommenheit und Schönheit zeigte, daß eine solche Erfindung den Zweck, zugleich zu ergötzen und zu belehren, besser als alle übrigen Schriften erfüllen würde; [...].²⁷

²⁴ Cervantes 1, S. X.

²⁵ Cervantes 2, S. 409.

²⁶ Cervantes 1, S. 468.

²⁷ Cervantes 1, S. 468-469. Vgl. auch S. 466.

Diese Ausführungen, die zu Beginn des folgenden Kapitels noch ausgeführt und vom Pfarrer gestützt werden, und die, wie bereits angedeutet, von dem nur scheinbaren Widerspruch zu den satirischen Äußerungen des Freundes aus dem Prolog nicht berührt werden²⁸, sind eine Romandefinition, in der sowohl die Orientierung an den poetischen Autoritäten der Antike als auch die Ausbreitung gelehrten Wissens ihre Bedeutung dadurch finden, dass sie zur geforderten Kombination von *prodesse et delectare* beitragen.

Noch in Defoes *Robinson Crusoe* und in Fieldings Romanpoetologie wird diese Vorgabe prinzipiell beibehalten. Sterne aber greift sie im *Tristram Shandy* nur auf, um sie zu verabschieden, wie schon der Beginn des Romans zeigt. Der fingierte Dialog mit den Lesern (Sterne S. 5, 6) gibt dem Erzähler die Gelegenheit, explizit belehrend aufzutreten:

Believe me, good folks, this is not so inconsiderable a thing as many of you may think it; —you have all, I dare say, heard of the animal spirits, as how they are transfused from father to son, &c. &c.—and a great deal to that purpose:—Well, you may take my word, that nine parts in ten of a man's sense or his nonsense, his successes and miscarriages in this world depend upon their motions and activity, and the different tracks and trains you put them into; so that when they are once set a-going, whether right or wrong, 'tis not a halfpenny matter,—away they go clattering like hey-go-mad; and by treading the same steps over and over again, they presently make a road of it, as plain and as smooth as a garden-walk, which, when they are once used to, the Devil himself sometimes shall not be able to drive them off it. (Sterne S. 5)

Das enorme Absinken der Stilebene im Verlaufe dieser Passage ist kaum zu übersehen. Dazu tragen sowohl die saloppe Wortwahl als auch die merkwürdig unpassende Bildlichkeit bei. Schon die Anrede „good folks“ markiert den Übergang von der geschliffenen Sprache der unmittelbar vorausgehenden Passage, die den Roman einleitet, und die dadurch etwa an Fielding erinnert, hin zu einer leutseligen Geschwätzigkeit. Dass der Unterschied zwischen richtigem und falschem menschlichen Tun „not a halfpenny matter“ sein soll, ist ein Understatement grotesken Ausmaßes. Der metaphorische Nachdruck auf der moralischen Frage nach Recht und Unrecht ist damit seltsam entkräftet und steht dennoch wiederum im Gegensatz zum Ende der zitierten Passage, wo die entfesselten Neigungen nicht einmal mehr vom Teufel gestoppt werden können. Die Ohnmacht des Teufels scheint dort nämlich guten und schlechten Neigungen gleichermaßen zu gelten, womit der Unterschied zwischen Recht und Unrecht plötzlich doch zur „halfpenny matter“ wird.

Auch die Metaphern des „clattering“ und des „garden path“ passen nicht zueinander, was noch durch die jeweiligen Attribute „like hey-go-mad“ und „plain and smooth“ und deren Kontrast verstärkt wird. Dabei soll doch der Gartenpfad aus dem chaotischen Treiben der Neigungen hervorgehen. Auch hier gilt die Rede den guten wie

²⁸ Vgl. Cervantes 1, S. XII-XV.

den schlechten Neigungen gleichermaßen, obwohl doch das Chaos des „cluttering like hey-go-mad“ eindeutig negativ und die gepflegte Glätte des „garden-walk“ positiv besetzt sind. Die Kontraste und Widersprüche sind in dieser Passage weniger logischer als vielmehr formensprachlicher Natur – die Bilder passen in ihrer Anschaulichkeit nicht zueinander, was nicht zuletzt bei dem Teufel der Fall ist, der gleichsam leichtfertig bildlich eingeführt wird, um nur wenig später mit dem lieben Gott kontrastiert zu werden in Walter Shandys Fluch, den der Erzähler ebenso bedenkenlos wiedergibt. (Sterne S. 5)

Von einem „anmutigen Stile“, wie ihn der Kanonikus im *Don Quijote* fordert, würde man hier wohl eher nicht sprechen. Vokabular und Bildlichkeit genügen nicht dem *decorum*; sie verdeutlichen nichts und hintertreiben vielmehr die Argumentation durch ihre gewollt ungewollt komische Unangemessenheit. Ähnliches lässt sich über das gesamte zweite Kapitel und den darin enthaltenen Diskurs über den Homunculus sagen. Sterne lässt seinen Ich-Erzähler mit viel rhetorischem Aufwand gelehrtes Wissen ausbreiten, das durch die der Argumentation unangemessene sprachliche Präsentation untergraben wird.

Dass es Sterne hier nicht darum geht, ein falsches Wissen zugunsten eines richtigen Wissens lächerlich zu machen, sondern dass er auf die Tradition einer gelehrten Dichtung selbst zielt, geht daraus hervor, dass Tristram Shandy in den ersten zwei Kapiteln Wissen anführt, das zu Sternes Zeit mindestens kritisch beurteilt wurde, wenn nicht gar als überholt galt. So beurteilt etwa Sternes Quelle für das Problem der „animal spirits“, Ephraim Chambers' *Cyclopaedia* von 1738, die antike Lehre von den „spirits“ skeptisch²⁹. Die Komik in den Eingangskapiteln des Romans besteht also wesentlich darin, dass der Ich-Erzähler auf rhetorisch unzulängliche Weise, dafür aber umso emphatischer, Thesen vertritt mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit, die der wissenschaftlich gebildete Leser der Zeit bestenfalls mit Vorsicht vertreten hätte.

Der ganze Roman ist angefüllt mit gelehrtem Wissen, das Sterne zum Teil wörtlich aus den Quellen zitiert, aus denen er es sich angelesen hatte, und das durch die unterschiedlichsten Techniken der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Das betrifft Tristrams „opinions“ ebenso wie die abstrusen Theorien seines Vaters, seines Onkels oder aber auch die Dr. Slops. Je absoluter die Theorie, desto lächerlicher. Hierin erweist sich Sternes Roman als Zeugnis aufklärerischer Skepsis, wie die Forschung denn auch längst erkannt hat.

²⁹ Ian Campbell Ross: Notes. In: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Ian Campbell Ross. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1998, S. 540-594; hier: S. 540.

Damit stellt sich nun die Frage nach den Verfahren, mit Hilfe derer in Sternes Text die gelehrte Dichtung verabschiedet wird, und nach ihrem Zusammenhang mit dem Darstellungsstil. Diesbezüglich ist etwa folgende Stelle besonders aufschlussreich. Am Beginn des 19. Kapitels des ersten Buches behandelt der Erzähler Tristram die Theorie seines Vaters Walter über den merkwürdig magischen Einfluss guter oder schlechter Vornamen auf den Charakter und das Verhalten der Menschen (Sterne S. 43). Zunächst wird als Autorität, mit der sich Walter vergleichen ließe, Don Quijote angeführt, dem schon im ersten Kapitel von Cervantes Roman Namen so wichtig sind, dass er sich nicht nur für die Dame seines Herzens, sondern auch für sein Pferd und sich selbst ihm angemessen erscheinende Namen zulegt³⁰. Darüber hinaus findet Tristram Shandy auch hier Gelegenheit, ein paar antike Namen in seine Rede einzustreuen, unter die sich, scheinbar unversehens, auch zwei Namen mischen, die nur antikisierte Formen von Ausdrücken für den Teufel und einen Einfaltspinsel sind: „NYKY and SIMKIN“ (Sterne S. 43). Diese Technik, die massierte Aufzählung von Namen und Termini als Ausdruck gelehrten Wissens³¹ mit Neologismen zu durchsetzen, gehört zu den Methoden, die Sterne häufig anwendet, um die Konvention, in literarischen Texten gelehrtes Wissen auszubreiten, performativ zu diskreditieren. Dazu gehört auch die Schöpfung des Verbs „NICODEMUS'D“, die zwar auf Walter selbst zurückgeht, aber im Zusammenhang der Darstellung dieselbe zersetzende Wirkung entfaltet wie „NYKY and SIMKIN“.

Nachdem Walters Theorie auf eine ähnliche Weise durch die Darstellung torpediert worden ist, wie am Anfang des Romans die Theorien über die Bedeutung des Zeugungsaktes für die charakterliche Entwicklung des Menschen, wechselt bezeichnenderweise der Darstellungsstil des Textes. Wo Walter auf abstrakter Ebene nicht durch „solid reasoning“ zu überzeugen vermag, da gelingt es, indem er anschaulich konkret redet, „stating a case to you“: „Your son!—your dear son,—from whose sweet and open temper you have so much to expect—Your BILLY, Sir!—would you, for the world have called him JUDAS?“ (Sterne S. 44) Die anschauliche Vergegenwärtigung des Sohnes und seines liebenswürdigen, vielversprechenden Charakters, die unterstützt wird durch die Koseform des Vornamens, appelliert hier eindeutig an das Vatergefühl des Gegenübers. Gleichzeitig assoziiert der Name Judas, schon typographisch als Gegensatz zu „Billy“ kenntlich gemacht, mit dem biblischen Verräter das Gegenteil eines „sweet and

³⁰ Vgl. Cervantes 1, S. 4-6.

³¹ Dass Walters Namenstheorie als Beispiel frühneuzeitlichen gelehrten Wissens entfaltet wird, belegt auch die „apparent affinity“ dieser Theorie „with typology“, die Zimmerman herausstellt (Zimmerman S. 125). Es scheint mir aufschlussreich zu sein, dass Sternes Text durch diese Ähnlichkeit von Walters Theorie mit dem Fundament der frühneuzeitlichen Allegorese auch das formensprachliche Paradigma des allegorischen Darstellens kritisch in den Blick nimmt.

open temper“. In der kargen, aber präzisen Beschreibung und Bildlichkeit scheint ein Gegensatz von verwandtschaftlicher Liebe (eines Sohnes zu seinem Vater und umgekehrt) zu verräterischer Niedertracht auf, den Walter dann am Ende seiner Rede auch explizit wieder aufgreift: Die Weigerung seines Gegenüber, seinen Sohn Judas zu nennen, verhindere, dass „the sordid and treacherous idea so inseparable from the name“ den Sohn „thro’ life like a shadow“ begleitet, und sei so Ausdruck der „workings of a parent’s love upon the truth and conviction of this very hypothesis“ (Sterne S. 44).

Bewiesen hat Walter gar nichts, aber durch seine in ihrer Anschaulichkeit extrem suggestive Rede hat er den Zweifler zum Schweigen gebracht: „I never knew a man able to answer this argument.“ (Sterne S. 44) Bezeichnend für die formensprachliche Eigenheit von Sternes Text ist nun, dass Walters Wechsel von der gescheiterten Argumentation hin zur logisch ebenso hanebüchenen aber kommunikativ enorm erfolgreichen anschaulichen Rede strukturell von der Darstellung nachvollzogen wird. Das zeigt sich nicht nur im Übergang der Darstellung der Figurenrede von indirekter zu direkter, emphatischer Rede, sondern vor allem in den mimischen und gestischen Details, die hier angeführt werden³²: „laying his hand upon your breast, with the genteelest address,—and in that soft and irresistible *piano* of voice, which the nature of the *argumentum ad hominem* absolutely requires [...]. O my God! he would say, looking up, if I know your temper right, Sir—you are incapable of it“ (Sterne S. 44). Der Leser bekommt also durch die Darstellung den Rhetor Walter Shandy vor das geistige Auge gestellt, und nicht zuletzt durch die Formulierung „your breast“ ist es, als spräche Walter hier nicht nur zu einem beliebigen Gegenüber, sondern auch zum Leser selbst.

Die vom Erzähler behauptete Unwiderstehlichkeit Walters „both in his orations and disputations“ beruht rein auf der Suggestionskraft der illusionierenden Darstellung, die der Kraft von Walters Argumenten, wie sie der Erzähler zuvor angeführt hatte, weit überlegen ist. Wenn nun in der unmittelbar folgenden Passage das Loblied des Redners Walter Shandy gesungen wird, dessen Talent so groß ist, „that NATURE might have stood up and said,—‘This man is eloquent.’“ (Sterne S. 44), dann geht es nicht zufällig um eine naturgegebene Beredsamkeit. Wiederum fährt der Erzähler eine Reihe von Namen auf, die als Autoritäten überliefertes Wissen repräsentieren, nur um zu sagen, dass Walter von ihnen keine Kenntnis hat – so wie zu Beginn des Romans Horaz’ Äußerungen über

³² Vgl. Iser S. 60, der darin ein „durchgängiges Verfahren“ des Erzählens in *Tristram Shandy* sieht, dass „das Scheitern der sprachlichen Kommunikation dem Entdecken der sozialen Natur des Menschen, und die Phantastik versprachlichter Subjektivität dem Hervorkehren der Körpergesten als intersubjektiver Verständigung [dient].“

einen Einstieg *ab ovo* nur angeführt werden, um gleich darauf ungeprüft verworfen zu werden.³³

So wie Walter kein gelehrter Rhetor ist, sondern ein Naturtalent, so liegt das Interesse, das der Erzähler und mit ihm der Leser an Walters „many odd opinions“ (Sterne S. 45) haben, nicht in deren Wahrheitsgehalt. Die zitierte Stelle wie viele andere in dem Roman zeigt ja gerade die Absurdität dieser Ansichten. Walters Theorien interessieren nicht deshalb, weil sie etwa wahr oder auch nur plausibel wären, sondern weil sein Charakter in seiner ganzen Individualität zum Ausdruck kommt, wenn von ihnen die Rede ist oder wenn die Darstellung ihn selbst sie vortragen lässt, wie im zitierten Beispiel. Eine zweite wichtige Funktion der vielen Erzählerexkurse in Sternes Text ist neben der Desavouierung gelehrten Wissens als Quelle von Wahrheit, dass sie Anlass bieten, auch scheinbar unwichtige Begebenheiten und Charaktereigenschaften anschaulich zur Geltung zu bringen. Der Exkurs über Walters Vornamenttheorie dient wesentlich dazu, den naturbegabten Rhetor Walter in Szene zu setzen.

Was für Walter gilt, gilt ebenso für seinen Bruder Toby, und es gilt für seinen Sohn Tristram als Ich-Erzähler des Textes. Jeder Exkurs, vor allem wenn er besonders absurd ist, jede Abschweifung, die die Erzählung des Geschehens unterbricht, jede metanarrative und metafiktionale Äußerung des Erzählers sind doch letztlich Ausdruck des individuellen Charakters des Erzählers, der so als Figur auch in den Passagen immer erkennbar bleibt, in denen er nicht als erlebendes Ich auftritt.³⁴ Das wird besonders deutlich in der Passage, in der der Erzähler die Abschweifung zum obersten Gestaltungsprinzip³⁵ erklärt, das seinen Text als Werk *sui generis* ausweise: „By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too,--and at the same time.“ (Sterne S. 58) So wie der Erzähler zu Beginn des Romans behauptet, beim Schreiben niemandes Regeln beachten zu wollen, so betont er hier, dass er Prinzipien vereine, die nach der Regel unvereinbar sind.

Regellosigkeit wird hier, wie etwa zeitgleich bei Rousseau in den *Confessions* und der *Julie*, zum Ausweis charakterlicher Individualität, die als sie selbst ein poesiewürdiger

³³ Siehe z. B. auch das 24. Kapitel im 3. Buch, wo Tristram nicht nur seine Unkenntnis, sondern auch seine Gleichgültigkeit gegenüber Aristoteles und anderen Autoritäten frei zugibt (Vgl. Sterne S. 165).

³⁴ Insofern irrt schon Fontane, wenn er behauptet, man erfahre in Sternes Roman viel über die Ansichten des Vaters und des Onkels aber kaum etwas über jene des Titelhelden selbst. Vgl. Fontane: Aufsätze S. 473.

³⁵ Vgl. Iser S. 92.

Gegenstand sein soll. So ist es zu verstehen, dass die Abschweifungen die „Seele“, das „Leben“ des Lesens sein sollen (Sterne S. 58), und dass diese Art von Schreiben weitergehen soll „these forty years, if it pleases the fountain of health to bless me so long with life and good spirits.“ (Sterne S. 59) Leben und Ansichten, Leben und Erzählen werden hier gleichsam eins miteinander. Wenn Tristram Shandy erzählt, dann stellt er immer zugleich sich selbst mit dar. Darauf soll es ankommen, womit es zweitrangig wird, wovon eigentlich die Rede ist.

Natürlich wird das hier entfaltete poetologische Programm auch gleich strukturell umgesetzt auf eine Weise, die noch einmal verdeutlicht, wie die Eigenheiten der Formensprache im *Tristram Shandy* illusionierendes Darstellen gegenüber gelehrtem Wissen aufwerten. Ausgangspunkt des fraglichen 22. Kapitels im 1. Buch ist bezeichnenderweise eine Aussage des „learned Bishop Hall“, aus dessen *Decads*, in pseudo-wissenschaftlicher Manier, mit genauer Angabe von Erscheinungsjahr und Ort sowie des Verlegers und der Straße, in der dieser wohnhaft ist, zitiert wird (Sterne S. 57). Die zitierte Aussage wird, wie Horaz' Ablehnung eines Einstiegs *ab ovo*, dann aber als irrelevant für die folgende Erörterung gekennzeichnet, die zu der bereits zitierten Stelle führt, wo der Erzähler sein Werk als gleichzeitig „digressive“ und „progressive“ bezeichnet.

Nun wird erneut gelehrtes Wissen eingeführt, um gleich wieder als irrelevant verworfen zu werden, wenn der Erzähler sagt, die Überlagerung von Digression und Progression in seinem Erzählen sei etwas ganz anderes als die Erdbewegung, wo sich Rotation und die Bewegung auf der Umlaufbahn um die Sonne überlagern. Hier wird das Prinzip der Metapher ausgestellt, denn natürlich ist es die Ähnlichkeit von jeweils zwei sich überlagernden Bewegungen, die den Gedanken an die Erdbewegung hervorruft. Der Erzähler spricht zwar sogleich von dem außerliterarischen Wert, den solche „trifling hints“ für „the greatest of our boasted improvements and discoveries“ hätten (Sterne S. 58), aber der einzige erkennbare Wert dieser Assoziation ist ein poetischer. Von der Erdbewegung um die Sonne kommt der Erzähler zunächst rein kausal auf die Jahreszeiten zu sprechen, aber im nächsten Abschnitt werden die Sonne und die Jahreszeiten metaphorisch aufgegriffen. Die Abschweifungen werden dort nämlich nicht nur als „Seele“ und „Leben“ der Lektüre, sondern auch als ihr „Sonnenschein“ bezeichnet, der natürlich Leben spendet. Ohne diesen Sonnenschein würde „one cold eternal winter“ auf jeder Seite regieren. Die Jahreszeitenmetaphorik wiederum führt zu dem Bräutigam, als der der Erzähler hervortritt, wenn ihm die Möglichkeit zu Abschweifungen wieder gegeben ist, worauf der nach dem Prinzip *variatio delectat* den Appetit des Lesers wach

hält. Die Rede vom Appetit wiederum führt zu der Aussage, dass „all dexterity lies in the good cookery and management of them, so as to be not only for the advantage of the reader but also of the author“ (Sterne S. 58), was seinerseits nicht zufällig an die kulinarische Metaphorik im poetologischen ersten Kapitel des *Tom Jones* erinnert.

Vom Spiel mit sprachlichen Bildern bei den Metaphysical Poets oder auch bei Fielding unterscheidet sich die Bildlichkeit an dieser Stelle bei Sterne dadurch, dass die Bilder zwar genau so gesucht sind, dass dieses Gesuchtsein der Bilder aber heruntergespielt wird, indem etwa der Erzähler das Bild von der Erdbewegung als wissenschaftliche Erkenntnis deklariert und nicht als Werk gelehrter Kunstfertigkeit. Die Metaphern werden nach dem Prinzip des *celare artem*³⁶ eben nicht als kunstreiche Erfindungen eines kunstsinnigen Verständigen präsentiert, sondern als scheinbar unwillkürliche Assoziationen einer individuellen Einbildungskraft.

Dabei ist es wichtig, dass die Kochmetapher dazu dient, das Interesse des Erzählers zu thematisieren, das dann auch Überlegungen bezüglich des „advantage of the reader“ (Sterne S. 58) völlig verdrängt. Wenn Fieldings Erzähler im *Tom Jones* dagegen behauptet, dass „the whole, to continue the same metaphor, consists in the cookery of the author“³⁷, dann meint er damit ausschließlich „the excellence of the mental entertainment“³⁸ für den Leser, die weniger im „subject“ liegen soll als „in the author’s skill in well dressing it up.“³⁹ Damit ist nun freilich nicht gemeint, dass der Gegenstand der Darstellung in seiner Bedeutung hinter der Art der Darstellung zurückstünde und dass, wie bei Sterne, das Darstellen selbst in die Darstellung integriert werden würde. Vielmehr formuliert Fieldings Erzähler hier eine Variation des Topos von den „überzuckerten“ „Pillulen“⁴⁰, demnach „die bittere aloe der warheit mit dem honig der angedichteten umstände [versüsst]“ und „güldene Aepfel in silbernen Schalen auf[getragen]“ werden sollen, um „den nutzen mit der Belustigung [zu vermälen]“⁴¹.

Die Allgegenwart des Erzählers bei Fielding soll also dem tradierten Konzept des *prodesse et delectare* dienen, und zwar mit den Mitteln, die dem komischen Roman in der Nachfolge Cervantes’ und Scarrons zu Gebote stehen. Das *delectare* ist bei Fielding, zumindest programmatisch, noch immer Diener des *prodesse*, und die Kochkünste von Erzähler und Autor werden noch ganz als letztlich rhetorische Maßnahmen verstanden,

³⁶ Vgl. Wolf S. 188-198.

³⁷ Fielding: *Tom Jones* S. 8.

³⁸ Fielding: *Tom Jones* S. 8.

³⁹ Fielding: *Tom Jones* S. 8.

⁴⁰ Grimmshausen S. 579.

⁴¹ Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg: *Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1669. 2 Bde. Hg. u. m. einem Nachwort versehen v. Blake Lee Spahr. Bern u. Frankfurt a. M.: Herbert Lang 1975, [Vor-Ansprache zum Edlen Leser, unpag.].

die ganz auf die Beeinflussung des Lesers zielen. Das wird bereits im ersten Absatz des Romans deutlich:

AN AUTHOR OUGHT TO consider himself, not as a gentleman who gives a private or eleemosynary treat, but rather as one who keeps a public ordinary, at which all persons are welcome for their money. In the former case, it is well known that the entertainer provides what fare he pleases; and though this should be very indifferent, and utterly disagreeable to the taste of his company, they must not find any fault; nay, on the contrary, good-breeding forces them outwardly to approve and to commend whatever is set before them. Now the contrary of this happens to the master of an ordinary. Men who pay for what they eat will insist on gratifying their palates however nice and whimsical these may prove; and if everything is not agreeable to their taste, will challenge a right to censure, to abuse, and to d—n their dinner without control.⁴²

Hier wird nicht nur die Wirtshausmetapher zum Ausgangspunkt für die im Folgenden entwickelte kulinarische Metaphorik, sondern hier wird vor allem der rhetorische Gestus des Romans thematisiert, der dahingehend rhetorisch ist, dass die Einmischungen des Erzählers wie die formalen Mittel überhaupt wesentlich darauf zielen, das *delectare* sicherzustellen und gleichzeitig zu gewährleisten, dass das *prodesse* – „to recommend goodness and innocence“ und „to laugh mankind out of their favourite follies and vices“⁴³ – dabei nicht zu kurz kommt.

In Sternes Text dagegen wird jegliches *prodesse* im Sinne der frühneuzeitlichen Tradition *ad absurdum* geführt, und gleichzeitig wird dem Leser einiges zugemutet. Das betrifft nicht nur die chaotische Makrostruktur, sondern beispielsweise auch den fingierten Dialog mit dem Leser zu Beginn des Romans, wo der verständlicherweise verständnislose Leser doch recht barsch abgefertigt wird (Sterne S. 5-6); ebenso betrifft es die doch an vielen Stellen bemerkenswerte Kreatürlichkeit der Darstellung, die dann auch unter den Zeitgenossen zum Teil kategorische Ablehnung gefunden hat, man denke etwa an Richardson.⁴⁴ Bereits der vollständige Titel des Romans „The Life and Opinions of TRISTRAM SHANDY, Gentleman“ weist darauf hin, dass Sternes Erzähler genau das ist, was ein Erzähler („author“ im Sinne des 18. Jahrhunderts), dem Anfang des *Tom Jones* zufolge, gerade nicht sein sollte: „a gentleman who gives a private or eleemosynary treat.“

⁴² Fielding: *Tom Jones* S. 7.

⁴³ Fielding: *Tom Jones* S. 5.

⁴⁴ Vgl. Samuel Richardson: *Selected Letters of Samuel Richardson*. Hg. u. eingel. v. John Carroll. Oxford: Carendon Press 1964, S. 341-342. Richardson zitiert hier zustimmend seine Tochter, die an Sternes Roman unter anderem „such gross and vulgar tales, as no decent mind can endure without extreme disgust“ tadelt (S. 342). Für die hier vorgelegte Analyse ist es freilich ebenso aufschlussreich, dass Richardson mit den Worten seiner Tochter an dem Roman neben der Figurenzeichnung und Yoricks Predigt die rührende Wirkung der Darstellung lobend hervorhebt: „Yet I will do him justice; and, if forced by friends, or led by curiosity, you have read, and laughed, and almost cried at Tristram, I will agree with you that there is subject for mirth, and some affecting strokes; Yorick, Uncle Toby, and Trim are admirably characterised, and very interesting, and an excellent sermon of a peculiar kind, on conscience, is introduced; [...]“ (S. 342) Gerade die hier untersuchten illusionistischen Passagen scheinen also in einem Maße den Nerv der Zeit getroffen zu haben, dass selbst Kritiker des Romans ihnen die Anerkennung nicht versagen wollten.

Der Geschmack des Lesers kann nicht oberstes Kriterium der Darstellung sein, wo dem geneigten Widmungsträger ausgerechnet jene Aspekte des Romans zugeeignet werden sollen, die sich von dem Ausspruch „*De gustibus non est disputandum*“ herleiten (Vgl. Sterne S. 14). Das Geschäft mit der Widmung, die für 50 Guineas zum Verkauf stehen soll (Sterne S. 14), ist denn auch mehr das Einwerben von jenen Almosen, die den Roman zu einem „eleemosynary treat“ machen, denn das scheinbare Andienen des Textes an den Geschmack des Lesers wird durch die völlig in der Luft hängende Malerei-Metaphorik gänzlich sinnentleert (Vgl. Sterne S. 15). Dass es ausgerechnet dem Mond als zweitem Widmungsträger zufallen soll, für den Publikumserfolg des Buches zu sorgen, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass der Erzähler selbst in dieser Hinsicht keine Kompromisse zu machen gedenkt, so wie denn auch bei der Erörterung des Prinzips der „digression“ ausschließlich seine eigenen Probleme interessieren und nicht die, die der Leser damit haben könnte.

So wie an der Stelle, an der es um Walters Namenstheorie geht, Tristrams Vater als Unikum erlebbar in Szene gesetzt wird, so ist der ganze Roman in seiner beständigen Inszenierung des Erzählvorgangs letztlich eine einzige Inszenierung des Erzählers als „gentleman who gives a private or eleemosynary treat“. Die Illusionierung in Sternes Roman schließt den Erzählvorgang ein, so dass das Erzählen Darstellung und Gegenstand einer illusionierenden Darstellung zugleich ist.⁴⁵ So wird denn Sternes Vorbild etwa für Wieland im *Don Sylvio*⁴⁶ und für Jean Paul, nicht zuletzt in jenem berühmten Abschnitt am Beginn des *Schulmeisterlein Wutz*, deutlich, wo der Erzähler den Schauplatz des Erzählens anschaulich beschreibt und so den Erzählvorgang selbst illusionierend darstellt.⁴⁷

Dem Leser fällt damit aber eine andere Rolle zu als bei Fielding oder Cervantes. Im *Don Quijote* zielt die Darstellung von Anfang an darauf, den Leser auf Distanz zur verkehrten Wahrnehmung des selbsternannten Ritters zu halten. Die Darstellung von Figuren, Schauplätzen und Geschehnissen – etwa in den ersten zwei Kapiteln die

⁴⁵ Vgl. Iser S. 78-80, wo das Erzählen in Sternes Roman als Versuch gedeutet wird, „Schreiben als Konversation“ (S. 78) zu inszenieren und so „den Leser in intimere Beziehung zum Erzähler zu bringen“ (S. 80). Vgl. Warning: Fiktion S. 100: „Im Gegensatz zu Fielding hat Sterne seinen Roman vom ersten Kapitel an konsequent als ein Gespräch zwischen Autor und Leser angelegt.“

⁴⁶ Vgl. Preisendanz: Auseinandersetzung S. 86-87 Anm. 13 zu *Don Sylvio*: „Indem die Relationen zur Romanwelt und zum Leser den Erzähler zu einem Bestandteil der dargestellten Wirklichkeit machen, konkretisiert sich dieser Erzähler als empirisches Subjekt mannigfach. Er bezieht sich in Zitaten, Anspielungen, Erwähnungen und sonstigen Apostrophierungen auf einen ganz individuellen Bildungskosmos, er vertritt oder bestreitet gewisse historische Theorien, er macht überhaupt seinen konkreten geschichtlichen Standort immer wieder sichtbar.“ All dies trifft natürlich ebenso auf den Ich-Erzähler in Sternes Roman zu.

⁴⁷ Jean Paul: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle. Stuttgart: Reclam 1977 (= RUB, 119), S. 3.

Schilderung des Pferdes, von des Ritters Rüstung oder der Schänke, die er für ein Kastell hält, nebst ihren zwielichtigen Bewohnern – setzt von Anfang an neben die Wahrnehmung des Ritters immer eine korrigierende, Don Quijotes Wahrnehmung entwertende Sicht der Dinge und Vorgänge.⁴⁸ Die Figur Don Quijotes wird wesentlich zum Lasterexempel, weil sie keinen Sinn für Wahrscheinlichkeit und für den Unterschied zwischen Schönem und Hässlichem, Hohem und Niedrigem hat.⁴⁹ Wenn er die Schänke für ein Kastell und die beiden Huren für Jungfern hält,⁵⁰ dann macht der korrigierende Doppelblick der Darstellung klar, dass der Ritter von der traurigen Gestalt Vergnügen daran findet, Unsinn zu sehen, so wie die „Unwissenden“, die „nur Vergnügen darin finden, Unsinn zu hören“, von denen der Kanonikus später in Bezug auf den „großen Haufe“ der Theaterbesucher spricht.⁵¹ Damit ist allerdings nicht ein Vergnügen am Unsinnigen gemeint, sondern ein Vergnügen an Unsinn, der für wahr gehalten wird.

Eine Darstellung, die nun dem Leser illusionierend Einfühlung in die Figur des Don ermöglichte, so wie die Lektüre der Ritterromane ihrerseits den Don illusioniert haben, gliche demnach eben jenen Ritterromanen und auch den schlechten Komödien, die den unwissenden Leser auch mit den „unsinnigsten“ Begebenheiten noch illusionieren können, ihn damit aber freilich „vergnügen“, ohne ihn zu „belehren“.⁵² Wenn auch die Darstellung in Cervantes' Roman durchaus illusionierend sein kann, so ist sie dennoch nicht illusionistisch, denn die Sinnbildung beruht wesentlich darauf, dass der Text immer wieder Distanz zur Wahrnehmung der Hauptfigur schafft und damit Einfühlung verhindert. Illusion als Selbstzweck ist genau aus dem Grunde für Cervantes verwerflich, dass sie potentiell ohne die nützliche Veranschaulichung tradierter Tugend- und Lastervorstellungen Vergnügen bereiten kann und damit das Gebot des *prodesse et delectare* potentiell unterläuft.

Die poetologischen Ausführungen des Kanonikus und des Pfarrers am Ende des 1. Teils verschreiben sich damit einer Illusionskritik, die im 17. Jahrhundert beispielsweise auch in der deutschsprachigen Romandiskussion allgegenwärtig ist und sich nicht zufällig eben auch an den *Amadis*-Romanen entzündet. Es ist eine Kritik an der Illusionierung als *delectare* ohne *prodesse* oder sogar mit schädlicher Wirkung, wenn

⁴⁸ Vgl. Cervantes 1, S. 4-13.

⁴⁹ Dass der Roman wesentlich auf die „Unvereinbarkeit der ‚märchenhaften Welt des Ritterromans mit der Welt der Wirklichkeit“ zielt, ist nach wie vor Konsens der Cervantes-Forschung (Vgl. Friedrich Wolfzettel: *Don Quijote: ein deambulatorischer Roman?* In: Christoph Strosetzki (Hg.): Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse im *Don Quijote*. Berlin: Schmidt 2005, S. 161-176; hier: S. 162).

⁵⁰ Vgl. Cervantes 1, S. 10.

⁵¹ Cervantes 1, S. 470.

⁵² Vgl. Cervantes 1, S. 466, 470-473.

nämlich durch die Illusion der Leser für die lasterhaften Figuren sympathetisch eingenommen wird. So verdammt Gotthard Heidegger in seiner *Mythoscopia Romantica* die illusionierende Wirkung anschaulicher Rede in Romanen auf die Imagination des Lesers, der am Ende glaube, auch die unglaublichsten Dinge, die er gelesen hat, wirklich gesehen zu haben, und dadurch „nährisch“ werde.⁵³ In diesem Sinne spricht auch die Klägerin in Harsdörffers *Spiel vom Verlangen* von „süsser Gifft / und tieffverborgene Gemüts-Gefahr“, die zur Einfühlung in moralisch schlechte Figuren führe und in jedem Leser das angeboren Schlechte fördere.⁵⁴ Cervantes' Roman ist unbestritten ein Meilenstein in der Entwicklung des modernen europäischen Romans, aber der ihm zugrundeliegende Anti-Illusionismus hebt ihn aus den Werken seiner Zeit gerade nicht heraus, sondern reiht ihn in sie ein. In der Illusionsbrechung im *Don Quijote* kann man nur dann ein zukunftsweisendes Element sehen, wenn man ignoriert, dass ein Illusionismus als literarischer Selbstzweck erst im Jahrhundert nach Cervantes entwickelt wurde und noch zu Fieldings und Sternes Zeiten nicht selbstverständlich etabliert war.

In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass der Erzähler in Sternes Roman – der, wie hier zu zeigen ist, einen Meilenstein in der Etablierung nicht anti-illusionistischer, sondern illusionistischer Verfahren darstellt – die Figur des Don Quijote im Sinne eines affekterregenden Illusionismus umdeutet. Sowohl Walter Shandy (Sterne S. 43) als auch Parson Yorick (Sterne S. 16 u. 19) werden mit ihm assoziiert, wobei vor allem Yorick, „unhackneyed and unpractised in the world“ (Sterne S. 23), der „never carried one single ounce of flesh upon his own bones, being altogether as spare a figure as his beast“ (Sterne S. 17) geradezu als Don Quijote in Szene gesetzt wird:

Be it known then, that [...] the parson we have to do with, had made himself a country-talk by a breach of all decorum, which he had committed against himself, his station, and his office;—and that was, in never appearing better, or otherwise mounted, than upon a lean, sorry, jack-ass of a horse, value about one pound fifteen shillings; who, to shorten all description of him, was full brother to *Rosinante*, as far as simillitude congenial could make him; [...]. (Sterne S. 16)

To speak the truth, he never could enter a village, but he caught the attention of both old and young.—Labour stood still as he pass'd,—the bucket hung suspended in the middle of the well,—the spinning wheel forgot its round— even chuck-farthing and shuffle-cap themselves stood gaping till he had got out of sight; and as his movement was not of the quickest, he had generally time enough upon his hands to make his observations,—to hear the groans of the serious,—and the laughter of the light-hearted;—all which he bore with excellent tranquility. (Sterne S. 17)

Auch Yorick verstößt gegen das *decorum*, das noch für Cervantes das „Wohlgefallen“ des „Verständigen“ an Literatur gewährleisten soll. Denn auch Yorick wird als Unikat zum Gespött und Stein des Anstoßes für die Welt, aber das Gaffen der Menge wird in der

⁵³ Zit. n. Romantheorie S. 91.

⁵⁴ Harsdörffer: *Verlangen* S. 259.

Darstellung so zum Gegensatz von Yoricks Gelassenheit, dass die Sympathien, anders als bei Cervantes, mit dem spleenigen Geistlichen sind. Dass es sich bei Yoricks Gleichmut nicht um die stoische Ruhe eines frühneuzeitlichen Tugendideals handelt, wird spätestens klar, wenn die nicht näher spezifizierten Intrigen seiner Gemeinde gegen ihn zu seinem Tode an gebrochenem Herzen führen (Sterne S. 20).

Yoricks Gelassenheit beruht auf seiner humoristischen Einsicht in die eigenen Schwächen (Sterne S. 52). So zeigt sich gerade an der Yorick-Passage, dass Sternes Roman die Konzeption von Figuren als Exempel verabschiedet.⁵⁵ Yoricks humorvoller Kampf gegen „gravity“ ist wesentlich ein Kampf gegen „a taught trick to gain credit of the world for more sense and knowledge than a man was worth“ (Sterne S. 23). Aufklärerisch ist hier weniger die Skepsis gegenüber der Tugendfähigkeit des real existierenden Menschen, die ja gerade auch der christlich-humanistischen Tugendlehre der Frühen Neuzeit zugrunde liegt. Aufklärerisch ist hier und im ganzen Roman vielmehr, dass der Mensch in seiner Individualität – und das heißt: in seiner individuell ausgeprägten Fehlbarkeit – Gegenstand des Interesses sein soll. Tugendexempel werden nun nicht mehr als notwendiger Maßstab menschlichen Strebens, sondern nur noch als Versuch eines Betrugs verstanden, den aufzuklären eben Yoricks Mission ist.

So wie Yorick mit Hilfe des Humors versucht, sich selbst und seinen Mitmenschen zu ermöglichen, die eigenen Schwächen anzunehmen, so sollen menschliches Interesse und menschliche Anteilnahme eben auch dem ganzen, individuellen Menschen gelten, dessen Individualität sich nicht zuletzt in seinen Schwächen zeigt. Aus dem Exempel für lasterhaften Selbstbetrug bei Cervantes wird so bei Sterne ein liebenswertes Individuum, „the peerless knight of *La Mancha*, whom, by the bye, with all his follies, I love more, and would actually have gone further to have paid a visit to, than the greatest hero of antiquity.“ (Sterne S. 19) Das gilt so wie für Don Quijote und Yorick auch für Walter, Toby und Tristram Shandy. Walters Namenstheorie rückt ihn in die Nähe des Ritters von der tragischen Gestalt, mit dessen „follies“ die Theorie ja auch verglichen wird (Sterne S. 43). Aber als menschliches Individuum ist Walter nicht weniger ein Erlebnis als all die anderen schrägen Figuren in Sternes Roman.

Für den Darstellungsstil im *Tristram Shandy* ist der Versuch grundlegend, menschliche Charaktere in ihrer Individualität nacherlebbar zu machen. Fehler und Schwächen sollen nicht mehr als Laster gelten, sondern als Ausweis von Individualität und, insofern Fehler als menschlich verstanden werden, als Ausdruck von der

⁵⁵ Karikaturen wie Dr. Slop zielen denn auch weniger exemplarisch auf bestimmte Laster als vielmehr sehr speziell auf die Individualität ihrer Vorlage. Vgl. Ross: Notes S. 552.

Menschlichkeit, die den Leser emotional berühren soll, und die den exemplarisch konzipierten Figuren der älteren Literatur fehlen muss. Das führt zu einer Verlagerung von den Konventionen einer gelehrten Literatur hin zu einem affekterregenden Illusionismus. Wenn der Erzähler gelehrtes Wissen ausbreitet über Yoricks Namens- und Familiengeschichte, so wie es auch Robinson Crusoe tut am Beginn von Defoes Roman, dann handelt es sich lediglich um ein weiteres Beispiel dafür, wie Sterne gelehrtes Wissen anführt, nur um es als irrelevant im Darstellungszusammenhang hinzustellen.⁵⁶ Wie Yorick als Mensch ist, geht nicht aus Wissen über seine Vorfahren hervor, deren Blut ohnehin verlorengegangen zu sein scheint (Vgl. Sterne S. 22). Yorick soll durch den Leser erlebt werden, und dazu bedarf es einer illusionistischen Darstellung wie in der stark auf Rührung zielenden Sterbeszene (Sterne S. 26-27).

Die Relevanz des dargestellten besonderen Details soll sich nun nicht mehr daran erweisen, wie es mit den Maßstäben übereinstimmt, die ein gelehrtes Wissen bereitstellt. Solche externen, rationalen Maßstäbe, an denen der real existierende Mensch immer scheitern muss, erscheinen nun als Ursache menschlicher Falschheit und der Unnatur. Die Wahrheit soll im sympathetischen Gefühl liegen, das zur Quelle von Menschlichkeit wird – indem es den Wert des Individuums nicht mehr von seinen Schwächen abhängig macht –, und das allen Menschen gleich ist, weil es naturgegeben ist. Die Relevanz des besonderen Details liegt hier darin, dass es dem Gefühl des Lesers als Ausdruck der allgemeinen Menschennatur erscheint.

Dieses Prinzip einer illusionistischen Darstellung eint Sternes Roman mit Fieldings Romanen. Die geistige Grundlage solchen Darstellens legt Fielding im Vorwort zu *Tom Jones* nieder, indem er seine Absicht kundtut, „to engage a stronger motive to human action in her favour, by convincing men that their true interest directs them to a pursuit of her.“⁵⁷ In diesem Zusammenhang lässt sich leicht übersehen, dass Sternes Roman bei aller Einzigartigkeit von den formgeschichtlichen Entwicklungen seiner Zeit geprägt ist, wie Cervantes' Roman von den Darstellungskonventionen seiner Zeit. Das aufklärerische Aufwerten des natürlichen Gefühls gegenüber der Fehlbarkeit des menschlichen Verstandes führt nicht nur im *Tristram Shandy* zur Begründung einer Autonomie der Literatur im Zeichen eines affekterregenden Illusionismus. Dass Lessings Nathan dem Sultan mit der Ringparabel eine Vater-Sohn-Geschichte erzählt und damit überzeugt, wo Argumente schwerlich hätten überzeugen können, ist eine vielleicht nicht zufällige Gemeinsamkeit, die er mit Walter Shandy hat. Die aufklärerische Skepsis zeigt sich

⁵⁶ Vgl. Warning: Fiktion S. 101.

⁵⁷ Fielding: *Tom Jones* S. 5.

sowohl in Voltaires Angriffen auf das Leibniz'sche Systemdenken als auch in den Worten von Marivaux' Marianne: „Je pense, pour moi, qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous, et qu'il ne faut pas trop se fier à celles que notre esprit veut faire à sa guise, car je le crois un grand visionnaire.“⁵⁸

Sternes Roman ist einerseits, wie bereits gezeigt wurde, ein Versuch, der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit ihre Grundlage zu entziehen, indem er gelehrtes Wissen permanent ad absurdum führt. Das verbindet ihn mit Voltaires *Candide*. Damit einher geht das Bemühen um eine illusionistische Darstellung, die der Einfühlung des Lesers als Sinngebungsprozess dient. Dieser wesentliche Zug von Sternes Roman, der Resultat einer formgeschichtlichen Entwicklung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, soll im Folgenden eingehend beleuchtet werden, bevor dann die Entwicklung eines solchen affekterregenden Illusionismus bei Sternes Vorläufern Gegenstand der Betrachtung sein wird.

Wie die Analyse bisher gezeigt hat, zielt die Darstellung in *Tristram Shandy* wesentlich darauf, Konventionen der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit zu unterlaufen, die die Einheit von *prodesse et delectare* sicherstellen sollen. Das ständige Unterbrechen der anschaulichen Darstellung durch Kommentare und Reflexionen des Erzählers erscheint im literarhistorischen Zusammenhang weniger als Vorstufe postmoderner Illusionsbrechung. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein Echo auf überkommene Erzähltraditionen in einer Zeit, als selbstgenügsames illusionistisches Erzählen noch nicht so etabliert war, dass man gegen sie hätte rebellieren müssen. Sterne greift die sinnbildenden Techniken der gelehrten Literatur auf und beraubt sie ihrer Funktion, indem er einerseits die Reflexionen sich in Ungereimtheiten und Widersprüche verwickeln lässt und dabei andererseits deutlich macht, wie wenig die Reflexionen dem anschaulich Dargestellten gerecht werden, das sie, der Tradition gemäß, doch vorgeblich in den rechten Sinnzusammenhang stellen sollen.⁵⁹

⁵⁸ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux: *La Vie de Marianne*. In: Ders.: *Romans, Récits, Contes et Nouvelles*. Hg. Marcel Arland. Paris: Gallimard 1966 (= Bibliothèque de Pléiade), S. 79-564; hier: S. 93.

⁵⁹ Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen illusionistischem Erzählen und den „Unendlichkeitsimplikationen“, die Blumenberg unter Verweis auf *Tristram Shandy* für den modernen Roman postuliert (Vgl. Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969 (= *Poetik und Hermeneutik*, 1), S. 9-27; hier: S. 22). Indem Sternes Roman immer wieder vorführt, wie das illusionistisch Dargestellte nicht durch Reflexionen und Kommentare begrifflich einzuholen ist, verweist er nicht nur ständig auf das „Dilemma, als endlicher Text die Vorstellung eines unendlichen Kontextes zu evozieren“, sondern er löst es auch. Denn gerade die simulierten Erlebniszusammenhänge und die in ihnen aufscheinenden Bedeutungen lassen ja Zusammenhänge entstehen, die sich durch die

Das zeigt sich schon daran, dass die reflektierenden Passagen immer aufs Prinzipielle und Kosmische zielen, während die anschauliche Darstellung geradezu das Banale sucht. Diese Spannung von der Nichtigkeit des dargestellten lebensweltlichen Anlasses und der enormen Dimension der ihm jeweils zugeschriebenen Bedeutung findet ihre Entsprechung auf der Figurenebene in den Theorien Walter Shandys. Der Erzähler Tristram kommt hier also ganz nach seinem Vater. An dieser Stelle zeigt sich auch deutlich, wie die aufklärerische Skepsis gegenüber der schriftlichen Überlieferung als Quelle der Wahrheit zur Basis für die Autonomie der Literatur wird. Das vom Erzähler ausgebreitete gelehrte Wissen bildet nicht mehr den verlässlichen heteronomen Rahmen, innerhalb dessen die im literarischen Text dargestellten Wahrnehmungszusammenhänge zu Sinnzusammenhängen werden können. Vielmehr wird das in seinem Geltungsanspruch herabgesetzte Wissen in eine neue Art literarischer Sinnbildung integriert, die ihrerseits genuin literarisch ist: Die Erzählerinterventionen in Sternes Roman unterbrechen nicht mehr die illusionierende Darstellung, um das *prodesse* des *delectare* zu gewährleisten, sondern sie werden selbst Teil einer illusionistischen Darstellung, in der die simulierten Wahrnehmungszusammenhänge als simulierte Erlebniszusammenhänge zu Sinnzusammenhängen werden. Das Erzählen selbst – mit all den Abschweifungen und Reflexionen, mit dem fingierten Dialog zwischen Autor und Leser, mit dem scheinbaren Mangel an makrostruktureller Organisation – wird zum illusionistischen Porträt des Erzählers und Titelhelden, seiner individuellen Ansichten und Assoziationen. Das makrostrukturelle Chaos in Sternes Roman ist letztlich nichts anderes als ein Versuch, das konsequent umzusetzen, was nach Willems das Wesen literarischer Rede überhaupt ist: ein Reden, das die Gemengelage lebensweltlicher, wertender Wahrnehmungszusammenhänge zu erfassen sucht, statt aus dieser Gemengelage Themen zu abstrahieren – zum Zweck systematischer und wertfreier Betrachtung, wie es in den Wissenschaften der Fall ist.⁶⁰

Dementsprechend prägen Tristrams Gedankensprünge als Ausdruck seiner Individualität die Makrostruktur des Romans, wodurch auch noch der kleinste Einfall große Bedeutung für die Organisation des Textes haben kann. Aber gerade auch auf der mikrostrukturellen Ebene kommt immer wieder scheinbar nebensächlichen Details eine auffallend große Bedeutung zu, denn keine der dargestellten Figuren oder Geschehnisse hat eine Größe, die in der Literatur vor der Aufklärung poesiefähig gewesen wäre – außer

Versuche begrifflicher Sinnbildung in den Reflexionen und Kommentaren des Erzählers nicht eingrenzen, also endlich machen lassen.

⁶⁰ Gottfried Willems: Literaturwissenschaft und Evolutionstheorie. In: Klaus Richter (Hg.): Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften. Erfurt: Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt 2000 (= Acta Academiae Scientiarum, 5), S. 191-215; hier: S. 209 u. 214.

als Gegenstand von Satire wie im *Don Quijote*. Dafür wimmelt es in dem Roman von Zufällen, hinter denen aber, allen Reflexionen und Theorien zum Trotz, keine *providentia Dei* aufleuchtet wie in den großen Barockromanen, deren absichtlich chaotische Makrostruktur genau wie ihre enzyklopädische Gelehrsamkeit Vorbild und Gegenbild zugleich für Sternes Text gewesen sein dürften.

Die Diskrepanz zwischen dem Ausgreifen der „opinions“ ins Unendliche und der Begrenztheit und Kleinheit, in der sich das dargestellte „life“ abspielt, führt bei Sterne nun aber nicht zu einer Abwertung des sinnlich erfahrbaren Lebens gegenüber dem Schweifen des Geistes, wie es ein halbes Jahrhundert später bei E. T. A. Hoffmann der Fall ist. Während Hoffmann das sinnlich Wahrnehmbare als seelenloses Faktisches erscheinen lässt und nur deshalb detailliert darstellt, um es poetisch transzendieren zu können, lässt Sterne das sinnlich Wahrnehmbare gelten als das, was es ist: Gegenstand menschlichen Wahrnehmens, in dem sich wiederum das Menschliche selbst offenbart, frei von oktroyierten Bedeutungen.

Vor diesem Hintergrund soll nun die anschauliche Darstellung in Sternes Roman analysiert werden, die den Text als Zeugnis für den illusionistischen Darstellungsstil begreift, der sich im 18. Jahrhundert herausbildete. Zwei charakteristische Beispiele sollen hier genügen: die Episode mit Onkel Toby und der Fliege und die Szene, in der Trim die Predigt von Parson Yorick vorträgt. Die Fliegenepisode drängt sich für die vorliegende Analyse geradezu auf, enthält sie doch den Schlüssel zum Verständnis des Darstellungsstils des ganzen Textes. Im 12. Kapitel des 2. Buches thematisiert der Erzähler die „peaceful, placid nature“ seines Onkels Toby (Sterne S. 91). Die bildliche Wendung „my uncle Toby had scarce a heart to retaliate upon a fly“ wird zunächst wörtlich genommen und kann so als Ausgangspunkt einer weiteren Abschweifung fungieren. Diesmal handelt es sich allerdings nicht um eine Reflexion oder die Ausbreitung gelehrten Wissens, sondern um eine szenische Darstellung:

„—Go,—says he, one day at dinner, to an over-grown one which had buzz'd about his nose, and tormented him cruelly all dinner-time,—and which, after infinite attempts, he had caught at last, as it flew by him;—I'll not hurt thee, says my uncle *Toby*, rising from his chair, and going a-cross the room, with the fly in his hand,—I'll not hurt a hair of thy head:—Go, says he, lifting up the sash, and opening his hand as he spoke, to let it escape;—go poor Devil, get thee gone, why should I hurt thee?—This world surely is wide enough to hold both thee and me.“ (Sterne S. 91)

Der Leser erfährt hier, dass es sich um eine sehr große Fliege handelt, was nicht nur ihr Summen leichter vorstellbar macht, sondern auch die bildliche Rede, wonach Toby der Fliege nichts zu Leide tun will, an die konkrete Wahrnehmung eines dicken, haarigen Brummers anbindet. Das Unangenehme des dicken Brummers steht nun im Zusammenhang mit der eingehenden Darstellung der besonderen Qual, die die Fliege für

Toby während des Essens dargestellt hat. Sie summte um seine Nase herum und flog schon wieder um ihn herum, als er sie nach unzähligen Anläufen endlich fangen konnte. Das kleine Übel, das jenes die Passage einleitende sprachliche Bild erwarten lässt, erscheint in der anschaulich illusionierenden Darstellung als Qual enormen Ausmaßes.

Tobys Reaktion, die ebenso detailliert beschrieben wird, steht dazu freilich im ganzen Gegensatz. Das „go“ wirkt durch die dreifache Wiederholung in der Narration, als wolle Toby den rastlosen Quälgeist beruhigen. Dabei ist das letzte „go“ in Verbindung mit „poor Devil“ ein Verweis auf die allegorische Bedeutung von Fliegen als Attribut des Teufels. Dieses Echo der teuflischen Qualen, die die Fliege Toby während des Essens bereitet hat, wird hier in Tobys Munde ironischerweise zum Ausdruck des Mitleids der leidenden Kreatur mit ihrem Peiniger. Aber hierin erschöpft sich noch nicht der Aufwand, den die Darstellung betreibt, um Tobys sympathetische Größe zu veranschaulichen. Er lässt die Fliege nicht einfach frei, sondern er macht sich die Mühe, von seinem Stuhl aufzustehen, den Raum zu durchqueren mit der Fliege in der Hand, sie währenddessen mit Worten zu beruhigen, das Schiebefenster hoch zu schieben, seine Hand zu öffnen und die Fliege entkommen zu lassen.

Die anschauliche Darstellung baut also die an sich banale Episode, in der Toby eine lästige Fliege fing und aus dem Fenster entkommen ließ, zu einer bedeutenden Begebenheit aus, indem sie das Geschehen sehr kleingliedrig beschreibt. Tobys letzter Satz, „[t]his world surely is wide enough to hold both thee and me“, wäre angesichts der Banalität der Gelegenheit und vor allem der Nichtigkeit des Adressaten nur lächerlich. Die Bedeutsamkeit, die der Episode allein aus der Art der Darstellung erwächst, lässt diesen letzten Satz als die großmütige Geste erscheinen, die er eben nur in der poetischen Sicht der Dinge hier sein kann. Vom potentiell Lächerlichen bleibt durch die Darstellung nur ein Rest humoristischer Brechung, der den rührenden Effekt der Szene eher erhöht als herabsetzt, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht.

So jedenfalls ließe sich der enorme Eindruck erklären, den die Begebenheit auf den kleinen Tristram gemacht hat, dessen Erleben die Darstellung illusionierend umzusetzen versucht:

I was but ten years old when this happened;—but whether it was, that the action itself was more in unison to my nerves at that age of pity, which instantly set my whole frame into one vibration of most pleasurable sensation; —or how far the manner and expression of it might go towards it;—or in what degree, or by what secret magick,—a tone of voice and harmony of movement, attuned by mercy, might find a passage to my heart, I know not;—this I know, that the lesson of universal good-will then taught and imprinted by my uncle *Toby*, has never since been worn out of my mind: And tho' I would not depreciate what the study of the *Literæ humaniores*, at the university, have done for me in that respect, or discredit the other helps of an expensive education bestowed upon me, both at home and abroad since;—yet I often think that I owe one half of my philanthropy to that one accidental impression.

☞ This is to serve for parents and governors instead of a whole volume upon the subject. (Sterne S. 91)

Der Effekt der Darstellung findet seine Entsprechung in dieser letztlich poetologischen Passage. Dieser eine zufällige Eindruck erweist sich als geradezu epiphanisches Erlebnis, das man wohl als einen von vielen Hinweisen darauf betrachten kann, wie viel die ästhetische Moderne der Literatur der Aufklärung verdankt. Freilich unterscheidet diese Passage von Analogem, etwa bei Joyce oder Virginia Woolf, dass die Vision zwar im Erleben aufscheint, aber sich nicht im Erleben der eigenen Erlebnisfähigkeit erschöpft. Tristrams Erlebnis ist geradezu klassisch symbolisch im Goetheschen Sinne, wenn ihm die Augen- und Ohrenzeugenschaft bei dieser kleinen, zufälligen Begebenheit zur Lektion universaler Güte wird, die ihm im Gedächtnis geblieben ist und die Hälfte seiner Menschenliebe ausmacht.

Diese Lektion soll dabei nicht das Ergebnis der gleichsam rationalen Verarbeitung des Wahrgenommenen im Rahmen eines gelehrten Wissens sein, sondern das Resultat einer unwiderstehlichen und unerklärlichen geradezu physischen Erregung. Ein an das Nervensystem gebundener sympathetischer Einklang mit dem Geist von Tobys Tun oder die reine Sinnlichkeit des Gesehenen und Gehörten, Bewegung und Stimme, oder eine andere Art geheimer Magie, erfüllt den Körper mit angenehmen Schwingungen und berührt unmittelbar das Herz.

Diese Passage ist sehr aufschlussreich dafür, wie das Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung und unmittelbarer Gefühlsregung nicht nur in Sternes Roman, sondern überhaupt im 18. Jahrhundert gedacht und bewertet wurde. Dabei ist hier auch bezeichnend, mit wie viel Aufwand der Erzähler das unmittelbare Erleben gegen die Belehrung im überkommenen Stil ausspielt: Kein Studium der überlieferten Schriften, keine Universität, keine teure Ausbildung, kein Buch über Erziehung reicht an den Effekt solcher Erlebnisse heran, wie sie das Leben en passant zuhauf bereithält. Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterungen, welche Bedeutung daraus für die illusionierenden Darstellungsverfahren in der Literatur erwächst, und in welchem formensprachlichen Zusammenhang die vielen illusionistischen Darstellungen in *Tristram Shandy* mit den gelehrten Exkursen des Erzählers stehen. Und es liegt vor diesem Hintergrund wohl auch auf der Hand, dass das Neue und Zukunftsweisende des Romans in der Konsequenz liegt, mit der in Passagen wie diesen das „great promise of Richardsonian fiction“ eines „seamless web between mimesis and meaning“⁶¹ umzusetzen suchen. Damit ist freilich

⁶¹ Wehrs S. 134. Wehrs ist hier allerdings der Ansicht, dass Sterne sich Richardsons Versuch, durch ein „mimetic, plausible narrative“ eine „inductively certain interpretation“ sicherzustellen (Ebd.), nicht zu eigen macht, sondern vielmehr formensprachlich verabschiedet. Die These, wonach Sterne

nichts anderes gesagt, als dass diese Passagen die Sinnbildung konsequent in die Erlebnisillusion legen und dahingehend Beispiele illusionistischen Darstellens sind.

Dass die „sentimentale“⁶² Seite des Romans unmittelbar mit einer illusionistischen Darstellungsweise verknüpft ist, zeigt sich nun fast noch deutlicher in der langen Szene, in der Tobys Diener, Corporal Trim, eine Predigt des verstorbenen Parson Yorick vorträgt. Das Thema der Predigt ist das Zusammenspiel von Gewissen, Religion und Moral im Namen der Menschlichkeit. Dabei ist die Kernaussage über Nutzen und Nachteil der Religion für das Leben mehr oder weniger deckungsgleich mit der Essenz der Ringparabel im Nathan:

Doch halt! Ich höre ja, der rechte Ring
Besitzt die Wunderkraft beliebt zu machen;
Vor Gott und Menschen angenehm. Das muß
Entscheiden! Denn die falschen Ringe werden
Doch das nicht können!
[...]
Es eifre jeder seiner unbestochnen
Von Vorurteilen freien Liebe nach!
Es strebe von euch jeder um die Wette,
Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
Mit innigster ergebenheit in Gott,
Zu Hülff!⁶³

Bei Parson Yorick liest sich das Argument, dass man die moralische Autorität einer Religion an ihren Taten erkennen soll, so:

The surest way to try the merit of any disputed notion is, to trace down the consequences such a notion has produced, and compare them with the spirit of Christianity;—'tis the short and decisive rule which our Saviour hath left us, for these and such-like cases, and it is worth a thousand arguments,—by their fruits ye shall know them (Sterne S. 111).

Die moralischen Implikationen des „skeptischen Pragmatismus“⁶⁴ der Aufklärung motivieren nun bezeichnenderweise sowohl bei Lessing als auch bei Sterne⁶⁵ eine

Richardsons illusionistische Techniken aufgreift und intensiviert, findet sich wiederum beispielsweise bei Ian Campbell Ross: Introduction. In: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Ian Campbell Ross. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1998, S. vii-xxiv; hier: S. xvii.

⁶² Im Sinne von Sternes Gebrauch, etwa in *A Sentimental Journey*.

⁶³ Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise. In: Ders. Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 2. München: Hanser 1972, S. 205-348. Bd. 2. S. 279.

⁶⁴ Gottfried Willems: Von der ewigen Wahrheit zum ewigen Frieden. „Aufklärung“ in der Literatur des 18. Jahrhunderts, insbesondere in Lessings ‚Nathan‘ und Wielands ‚Musarion‘. In: Klaus Manger i. v. m. d. Wieland-Archiv Biberach (Hg.): *Wieland-Studien*. Hg. v. Sigmaringen: Thorbecke 1996, S. 10-46. Vgl. Warnings Interpretation von Diderots *Jacques le Fataliste*, in dem „das Leben“ als „ein metaphysischer Kasus“ erscheine, „der nur praktische Lösungen der Praxis kennt.“ (Warning: Fiktion S. 109)

⁶⁵ Die moralischen Implikationen in Sternes Roman sind freilich in der Forschung zuweilen auch geleugnet worden, etwa in Warning: Fiktion S. 104: „Die moralische Problematik muß im Tristram [sic!] peripher bleiben, weil sie den moralisch indifferenten Fiktionsraum der *Hobby-Horses* zerstören würde.“ Für die vorliegende Argumentation ist dieses Urteil insofern aufschlussreich, als

illusionistische Darstellung auf zwei Ebenen: Zum einen bedienen sich sowohl Nathans Parabel als auch Yoricks Predigt anschaulicher Darstellung, die auf die Figuren, denen die Texte vorgetragen werden, unmittelbar affekterregend wirkt. Zum anderen wird die Reaktion der Figuren auf die eingelegten Texte ihrerseits illusionistisch dargestellt. Die Figurendarstellung fungiert damit als implizite Rezeptionsanweisung für den Leser oder Theaterbesucher.

Lessings Sultan ist von Nathans Geschichte sichtlich „betroffen“,⁶⁶ noch bevor er überhaupt erfasst hat, was dieses „Märchen“ mit seiner Frage zu tun hat. Er rezipiert also zunächst die Parabel gar nicht als Gleichnis, sondern als Erzählung um ihrer selbst willen. Einem ähnlichen Missverständnis unterliegt Corporal Trim, wenn der den Beispielcharakter einer Passage aus der Predigt über Gefangene der Inquisition nicht begreift und glaubt, hier werde ihm das Schicksal des eigenen Bruders vor Augen gestellt. Aber gerade dieses Missverstehen des Exempelcharakters erscheint sowohl bei Lessing als auch bei Sterne als Basis für eine Art Erkennens im Mitfühlen.

Denn als Nathan Saladin auf den Exempelcharakter des „Märchens“ und seine Anwendbarkeit auf die Frage des Sultans hinweist, reagiert dieser barsch ablehnend: „Wie? das soll / Die Antwort sein auf meine Frage? ... [...] Die Ringe! – Spiele nicht mit mir! – Ich dünkte, / Daß die Religionen, die ich dir / Genannt, doch wohl zu unterscheiden wären.“⁶⁷ Erst das Appellieren an die lebensweltliche Erfahrung in der Fortsetzung des Märchens und vor allem die Darstellung der Richterszene überzeugen den Sultan, freilich weniger argumentativ als vielmehr emotional,⁶⁸ wie noch zu zeigen sein wird. Dabei ist Nathans Rede hier eher arm an anschaulichen Details, aber die wenigen Details, die sie enthält, sprechen unmittelbar Saladins Vorstellungs- und Einfühlungsvermögen an, wie die Reaktion des Sultans deutlich macht. Denn nur so erklärt sich seine überschwängliche Reaktion auf Nathans Antwort, die ihm nicht dessen Religion, wohl aber ihn selbst als Mensch näher gebracht hat, sodass Saladin in Nathan einen Freund gewonnen zu haben glaubt.⁶⁹ Damit verhält es sich hier wie mit dem Ende von Schillers *Bürgschaft*, mit dem einen Unterschied, dass die Konversion des Tyrannen zum Freund bei Schiller durch ein Erlebnis hervorgerufen wird, bei Lessing aber durch simuliertes Erleben, also durch ein Stück illusionistischer Literatur.

die illusionistischen Techniken in Sternes Roman, wie sie hier untersucht werden, nicht Gegenstand von Warnings Interesse sind. Genau die illusionistischen Passagen sind aber, wie hier zu zeigen ist, wesentlich der Ort, wo die moralischen Implikationen des Romans zum Tragen kommen.

⁶⁶ Lessing S. 277.

⁶⁷ Lessing S. 277.

⁶⁸ Willems: Wahrheit S. 10-46.

⁶⁹ Lessing S. 280.

Ähnlich liegen die Dinge in der fraglichen Passage aus dem *Tristram Shandy*. Trims intellektuelle Unfähigkeit, beim Vortragen der Predigt zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden – „I tell thee, *Trim*, again, quoth my father, 'tis not an historical account,—'tis a description.“ (Sterne S. 111) – macht den Vortrag für Walter zu einem Erlebnis, in dem er von Yoricks Botschaft auf überwältigende Weise ergriffen wird, und das so weit über bloße intellektuelle Kenntnisnahme hinausgeht:

Thou hast read the sermon extremely well, *Trim*, quoth my father.—If he had spared his comments, replied Dr. *Slop*, he would have read it much better. I should have read it ten times better, Sir, answered *Trim*, but that my heart was so full.—That was the very reason, *Trim*, replied my father, which has made thee read the sermon as well as thou hast done; and if the clergy of our church [...] would take part in what they deliver, as deeply as this poor fellow has done, [...] I maintain it, that the eloquence of our pulpits, with such subject to inflame it,—would be a model for the whole world [...] (Sterne S. 112).

Während Dr. Slop – die Karikatur eines Trägers von leblosem, ja geradezu lebensfeindlichem Wissen – auf Trims unfreiwillige Emotionalisierung der Predigt gern verzichtet hätte, behauptet Walter, dass dieser Predigt im Besonderen und jeder Predigt im Allgemeinen erst dadurch Genüge getan werden könne, dass ihr Vortrag von emotionaler Berührung Zeugnis ablege, und so dem Auditorium einen ebenfalls emotionalen Zugang ermögliche. Anders als an der bereits betrachteten Stelle, die Walter als naturbegabten Apologeten seiner Vornamentheorie in Szene setzt, besteht hier keine Diskrepanz zwischen der Überzeugungskraft einer illusionistischen Darstellung und der Nichtigkeit ihres Gegenstandes. Denn Trims, Walters und Tobys emotionaler Zugang zu Yoricks Predigt erfüllt genau jene Forderung, auf die die Argumentation der Predigt hinausläuft: „In a word,—trust that man in nothing, who has not a CONSCIENCE in every thing.“ (Sterne S. 112) Diese Behauptung bedarf freilich der Erläuterung. In der Frage nach dem Verhältnis von Religion und Menschlichkeit kommt Yorick zu dem Schluss, dass Religion ohne Moralität und Gewissen nicht nur nicht ausreichend ist, um menschliches Handeln zu gewährleisten, sondern geradezu dazu tendiert, unmenschliches Handeln hervorzurufen:

In how many kingdoms of the world has the crusading sword of this misguided saint-errant spared neither age, or merit, or sex, or condition?—and, as he fought under the banners of a religion which set him loose from justice and humanity, he shew'd non; mercilessly trampled upon both,—heard neither the cries of the unfortunate, nor pitied their distresses (Sterne S. 109).

Angesichts dieser unmissverständlichen aufklärerischen Kritik an den Religionskriegen der Frühen Neuzeit ist es nun nicht verwunderlich, dass der Autor des *Candide* zu den Bewunderern der Predigt zählte.⁷⁰

⁷⁰ Vgl. Ross: Notes S. 554.

Das Gewissen des Menschen wiederum soll die eigentliche Quelle menschlichen Handelns sein, das durch die Gesetze von Religion und Moral lediglich davor bewahrt werden soll, durch „either his interest, his pride, his ease, or some such little and changeable passion“ korrumpiert zu werden (Sterne S. 108). Metonymisch gesprochen, geht es dabei um das Verhältnis von Herz und Verstand, wobei hier der Verstand zusammen mit Gott die Instanz sein soll, die die Gesetze von Religion und Moral hervorbringt (Vgl. Sterne S. 112), während ein gutes Herz, „a heart thus guided and informed“, als Sitz des Gewissens das menschliche Handeln leiten soll:

Blessed is the man whose heart hath not condemn'd him; whether he be rich, or whether he be poor, if he have a good heart, (a heart thus guided and informed) he shall at all times rejoice in a cheerful [sic!] countenance; his mind shall tell him more than seven watch-men that sit above upon a tower on high.—[...] In the darkest doubts it shall conduct him safer than a thousand casuists, and give the state he lives in a better security for his behaviour than all the clauses and restrictions put together which law-makers are forced to multiply [...] (Sterne S. 106).

Wie bereits in der Fliegenpassage erscheint auch hier das Herz in moralischen Fragen die verlässlichere Instanz als der auf gelehrtes Wissen zurückgreifende Verstand.⁷¹ Abgesehen von der vernachlässigbaren Differenz in der Verwendung des Verbs ‚guide‘, kommt Yoricks Predigt damit zu einem Ergebnis, das dem doch sehr ähnlich ist, was Pope im *Essay on Man* entwickelt. Dort wird im zweiten und dritten Brief das menschliche Tun im Guten wie im Schlechten als Werk der menschlichen Natur verstanden, womit dem Verstand und den Gesetzen die nachgeordnete Rolle eines Wächters zufällt.⁷²

Die aufklärerische Essenz von Yoricks Predigt, bei der es sich ja um eine Predigt handelt, die der Geistliche Laurence Sterne einige Jahre vor Erscheinen des Romans tatsächlich in York [!] gehalten hat,⁷³ gibt damit dem emotional affizierten Trim Recht und Dr. Slop Unrecht. Die aufklärerische Aufwertung des Gefühls führt nun aber bei

⁷¹ Genau diesen Zusammenhang scheint mir Iser zu übersehen, wenn er die Predigtszene darauf reduziert, ein weiteres Beispiel für das „Scheitern der sprachlichen Kommunikation“ (Iser S. 60) zu sein: „Niemand ist von dem angesprochen, wovon die Predigt handelt; keiner schärft oder überprüft sein Gewissen [...]“ (Iser S. 84) Trim missversteht gewissermaßen den Buchstaben der Predigt, indem er den Referenzcharakter seiner Zeichen missdeutet. Dafür entspricht seine Reaktion performativ genau dem Geist des Textes – dem Plädoyer für ein auf unmittelbarer sympathetischer Anteilnahme beruhendes menschliches Miteinander. Indem nun nicht nur Trim, sondern auch Walter, Toby und sogar Slop in dieser Szene spontane Regungen des Herzens zeigen, also jenes Organs, das in der Predigt als Sitz des Gewissens ausgewiesen wird, werden sie – um es in Iser's Worten zu sagen – durchaus von dem angesprochen, wovon die Predigt handelt, und sie schärfen so durchaus ihr Gewissen. Für die hier untersuchten Fragen ist es aber höchst aufschlussreich, dass die gelingende Kommunikation durch die unmittelbare Anschauung – Trims anschauliche Vorstellungskraft und die sinnliche Wahrnehmung der anderen Figuren – zu Stande kommt, während die sprachliche Kommunikation – darin hat Iser natürlich recht – zumindest in Bezug auf Trim und Dr. Slop scheitert.

⁷² Alexander Pope: *Essay on Man*. In: Ders.: *The Works of Alexander Pope*. Mit einer Einleitung von Andrew Crozier. Cumberland House: Wordsworth 1995, S. 190-228; vor allem: S. 203-204 u. S. 215-216.

⁷³ Vgl. Ross: *Notes* S. 554.

Sterne, anders als etwa noch bei Marivaux, zu einer detaillierten Darstellung von Gefühlen mit dem Ziel, dass diese Darstellung ihrerseits dazu angetan ist, die Gefühle des Lesers anzusprechen.

Dabei fällt sofort ins Auge, dass die Wiedergabe des Predigttextes durchsetzt ist mit Bemerkungen der Figuren, aber auch mit mimischen und gestischen Details, die vor allem Trims wachsende emotionale Erregung veranschaulichen. Damit wird aus der Wiedergabe des Predigttextes die Darstellung einer Szene. Der Anspruch, den Leser zu illusionieren, wird bezeichnenderweise durch eine metafiktionale Äußerung des Erzählers deutlich gemacht: „—But before the Corporal begins, I must first give you a description of his attitude“ (Sterne S. 96). Dann folgt zunächst eine Beschreibung dessen, wie die Einbildungskraft des Lesers sich den rezitierenden Trim ausmalt: steif, aufrecht, den Blick starr und entschlossen, kurz: „as if he was standing in his platoon ready for action“ (Sterne S. 96-97). Die dem Leser unterstellte falsche Vorstellung wird so kenntlich gemacht als Vorstellung von einem typischen Offizier. Nun soll Corporal Trim aber eben nicht als Typ, sondern als individueller Charakter zur Geltung kommen. Die nun folgende detaillierte Beschreibung des rezitierenden Trim erwächst demnach aus einer Figurenkonzeption, die sich von der der Exempeldichtung der Frühen Neuzeit und noch von der Fieldings⁷⁴ deutlich unterscheidet.

Nachdem die Erzählerintervention also wieder einmal dazu diente, überkommene Vorstellungen von Literatur zu verwerfen, folgt nun aber noch nicht die anschauliche Beschreibung, sondern ein gelehrter Erzählerexkurs über den exakten Winkel, in dem ein Redner stehen soll: Er beträgt „85 degrees and a half upon the plain of the horizon“ (Sterne S. 97). Wenn der Erzähler nun rhetorisch fragt, ob diese exakte Vorgabe nicht ein Hinweis darauf sei, „how arts and sciences mutually befriend each other?“ (Sterne S. 97), wird die Funktion auch dieses Erzählerexkurses klar: Wieder einmal zielt der Spott des Textes, nicht unbedingt des Erzählers, auf die gelehrte Dichtung. Daran verbleibt kein Zweifel, wenn der Erzähler mit der auffällig saloppen Floskel „How the deuce“ zu der Frage überleitet, wie denn Trim, der nicht Wissen genug hat, einen spitzen von einem stumpfen Winkel zu unterscheiden, diesen so exakt spezifizierten Winkel nun aber so genau treffen konnte. Obwohl die Frage bereits Zweifel an dem Sinn solcher Gelehrsamkeit provoziert, geht der Erzähler noch einen Schritt weiter und verweist den Leser in dieser Frage an „that part of this cyclopædia of arts and sciences, where the

⁷⁴ Vgl. vor allem die einschlägige Passage im Vorwort zum 3. Buch des *Joseph Andrews* (Fielding: *Joseph Andrews*, S. 203).

instrumental parts of the eloquence of the senate, the pulpit, the bar, the coffee-house, the bed-chamber, and fire-side, fall under consideration.“ (Sterne S. 97)

An dieser Stelle wird gelehrtes Wissen als Aufzählung präsentiert, wobei die Heterogenität des Aufgezählten und noch die ausgesprochene Antiklimax in der Reihenfolge die ausgestellte Gelehrsamkeit gleich wieder diskreditiert. Zwei Dinge gehen hier Hand in Hand, deren Miteinander wesentlich ist für die literaturgeschichtliche Stellung von Sternes Roman: Eine autonome Literatur wird wesentlich als illusionistische Literatur verstanden. Denn der Versuch, die Autonomie der Kunst gegenüber gelehrtem Wissen zu verteidigen, begründet an dieser Stelle wesentlich die anschauliche Beschreibung des Corporals.

Nachdem der die Illusionierung durchbrechende Erzählerdiskurs performativ überkommene literarische Konventionen lächerlich gemacht hat, beginnt der Erzähler noch einmal mit der Beschreibung, aber diesmal nicht wissenschaftlich exakt, sondern anschaulich:

He stood,—for I repeat it, to take the picture of him in at one view, with his body sway'd, and somewhat bent forwards,—his right leg firm under him, sustaining seven-eighths of his whole weight,—the foot of his left leg, the defect of which was no disadvantage to his attitude, advanced a little,—not laterally, nor forwards, but in a line betwixt them;—his knee bent, but not that violently,—but so as to fall within the limits of the line of beauty;—and I add, of the line of science too;—for consider, it had one eighth part of his body to bear up;—so that in this case the position of the leg is determin'd,—because the foot could be no further advanced, or the knee more bent, than what would allow him, mechanically, to receive an eighth part of his whole weight under it,—and to carry it too.

☞ This I recommend to painters;—need I add,—to orators?—I think not; for, unless they practise it,—they must fall upon their noses. (Sterne S. 97)

Die Passage ist nicht zufällig gerahmt mit Verweisen auf die Malerei, denn anschaulich reden heißt in diesem Fall, Trims Bild vor das geistige Auge des Lesers zu stellen. Entscheidend ist das unmittelbar auf die Bild-Metapher Folgende, wobei die Beschreibung „somewhat bent forwards“ die anschauliche Entsprechung der Angabe von 85,5 Grad ist. Sterne spielt hier anschauliche Rede auf dieselbe Weise gegen wissenschaftliche Exaktheit aus, wie es Musil am Beginn des *Manns ohne Eigenschaften* tut, wenn die Aufzählung meteorologischer Termini, die den langen ersten Absatz des Romans bildet, mit dem Satz endet: „Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.“⁷⁵

Der Erzähler schweift danach wieder ab, um von den gelehrten Vorstellungen von Schönheit zurück auf die Wissenschaft zu kommen und so einen weiteren performativen

⁷⁵ Für diese Technik finden sich Vorbilder in der Tradition des komischen Romans, so bei Cervantes und Scarron. Dort werden allerdings nicht anschauliche und wissenschaftliche Rede, sondern verschiedene rhetorische Stilebenen miteinander kontrastiert.

Seitenhieb auf beide zu landen. Aber bereits der auf das Zitat folgende Absatz wendet sich erneut der anschaulichen Beschreibung von Trims Körperhaltung zu, die in ihrer angemessenen Natürlichkeit nun in der Tat das Gegenteil dessen darstellt, was als Vorstellung zuvor dem Leser unterstellt wurde:

He held the sermon loosely,—not carelessly, in his left hand, raised something above his stomach, and detach'd a little from his breast;—his right arm falling negligently by his side, as nature and the laws of gravity order'd it,—but with the palm of it open and turned towards his audience, ready to aid the sentiment, in case it stood in need.

Corporal *Trim's* eyes and the muscles of his vade were in full harmony with the other parts of him;—he look'd frank,—unconstrained,—something assured,—but not bordering upon assurance.

Let not the critick ask how Corporal *Trim* could come by all this; I've told him it shall be explained;—but so he stood before my father, my uncle *Toby*, and Dr. *Slop*,—so swayed his body, so contrasted his limbs, and with such an oratorical sweep throughout the whole figure,—a statuary might have modell'd from it;—nay, I doubt whether the oldest Fellow of a College,—or the *Hebrew* Professor himself, could have much mended it. (Sterne S. 97-98)

Ziel der Darstellung ist hier der Eindruck einer Natürlichkeit im Äußeren, die Trims charakterlicher Ungezwungenheit entspricht. Über die bildliche Veranschaulichung des Charakters hinaus vergegenwärtigt diese Beschreibung zudem den Corporal auf eine Weise, dass er vor dem geistigen Auge des Lesers zu stehen scheint, so wie er vor dem physischen Auge Walters, Tobys und Dr. Slops steht. Am Ende der Passage werden noch einmal Aspekte aufgegriffen, die bereits am Beginn der Beschreibung benannt worden sind, nämlich die Schwingung des Körpers und die Stellung der Glieder. Dieser Rahmen stellt sicher, dass der Leser über all den Details den Gesamteindruck und damit die Präsenzillusion nicht verliert. Trim erscheint hier ganz als Naturkunstwerk, das keine Gelehrsamkeit in Kunstdingen verbessern könnte, und das in seiner Natürlichkeit erlebt werden muss. Diese Lebendigkeit versucht die illusionierende Darstellung sprachlich umzusetzen, so wie ein Bildhauer im 18. Jahrhundert die Schwingung des Körpers und den rednerischen Schwung in einer Plastik darzustellen versucht hätte.

Diese aufwendige Vorbereitung der sich nun unmittelbar anschließenden Szene mit dem Predigtvortrag sorgt dafür, dass der Leser nicht nur den Text der Predigt liest, sondern dass er gleichsam die Predigt hört und darüber hinaus nacherleben kann. Die häufigen Unterbrechungen des Vortrags und seiner Wiedergabe im Text durch verbale Einwüfe aber auch Details in Bezug auf Trims Mimik und Gestik kommentieren das, was in der Predigt argumentativ entfaltet wird. Das betrifft bezeichnenderweise vor allem die Einwüfe von Dr. Slop, der sich ja gänzlich argumentativ mit der Predigt auseinandersetzt. (Vgl. Sterne S. 100) Damit fungiert er hier als Kontrastfigur zu Trim, der auf die argumentativen Passagen gar nicht reagiert, dafür aber um so mehr auf die Stellen, wo die Argumente mit Beispielen veranschaulicht werden. Wie bereits erwähnt, erfasst Trim nicht den Beispielcharakter dieser Stellen und lässt sich so von ihnen illusionieren. Dabei

ist die Illusionswirkung schließlich so vollkommen, dass Trim am Ende, wenn es um die Inquisition geht, gar nicht mehr unterscheiden kann zwischen Text und Wirklichkeit. Trims emotionale Erregung, die auf die illusionierende Wirkung zurückgeht, die der Predigttext auf ihn ausübt, wird ihrerseits illusionierend dargestellt mit Hilfe mimischer und gestischer Details, wofür die einleitende ausführliche Beschreibung bereits die Grundlage schafft.

Das ist bereits bei Trims erster Intervention der Fall – an der Stelle, wo in der Predigt von einem „straight-hearted, selfish wretch“ die Rede ist, dessen Hartherzigkeit szenisch veranschaulicht wird: „Take notice how he passes by the widow and orphan in their distress, and sees all the miseries incident to human life without a sigh or a prayer.“ (Sterne S. 103) Darauf kann Trim mitten im eigenen Vortrag sich nicht enthalten, seiner Entrüstung laut Luft zu verschaffen: „And please your Honours, cried *Trim*, I think this is a viler man than the other.“ (Sterne S. 103) Ein vorhergehendes gestisches Detail macht klar, dass es die fehlende Sympathie des Mannes im Angesicht menschlichen Elends ist, die Trim empört: Nach dem Wort „unmerciful“ wedelt er mit der rechten Hand, die er ja eigens für solche Zwecke bereit gehalten hat, wie der Leser aus der einleitenden Beschreibung weiß.

Trims nächste Intervention erfolgt im Zusammenspiel mit Toby, wenn beide eine Metapher im Predigttext wörtlich verstehen und zum Anlass nehmen, über Befestigungsanlagen zu fachsimpeln (Sterne S. 104). Wenig später wirft Toby eine weitere Bemerkung nach analogem Muster ein (Sterne S. 106). Darin kommt eine Haltung zum Ausdruck, die immer auf die anschauliche Vorstellung zielt – man könnte auch sagen, auf das Erleben. Diese doch eher komische Stelle ist nun insofern wichtig, als sie gleichsam das Lachen als Komplement des Weinens erscheinen lässt, das im weiteren Verlauf Trim daran hindern wird, den Vortrag zu beenden. Die illusionierende Darstellung lässt hier den Leser sowohl über Trim und Toby lachen, wie sie ihn später mit dem betrübten Trim fühlen lässt. Damit wird die Erlebnisillusion dem affizierten Leser gleichermaßen zur Quelle von Heiterkeit und Traurigkeit. Im Grunde ist Sternes ganzer Roman eine Umsetzung der Dualität von Lachen und Weinen, die in der deutschsprachigen Literatur spätestens seit Goethe und mindestens bis Hofmannsthal der kleinste metonymische Nenner für eine vitalistische Definition des Lebensbegriffs ist.

Zwei weitere Stellen sollen hier für die Analyse genügen. Die erste Stelle gehört zu der Passage in der Predigt, die von den Kriegen spricht, die eine Religion ohne Moral hervorbringt (Sterne S. 109). Damit kommt die Rede auf Trims Handwerk zu sprechen, und dementsprechend fühlt er sich unmittelbar angesprochen. Wie in der oben zitierten

Stelle, in der der Hartherzige keine Rührung für menschliches Elend aufbringen kann, so kann Trim auch hier, wo von der Erbarmungslosigkeit des „crusading sword“ die Rede ist, seine Gefühle nicht kontrollieren. Wie in der obigen Szene gestikuliert er auch hier wieder, aber diesmal mit weit ausholenden Bewegungen und so lange, bis er den entsprechenden Absatz zu Ende gelesen hat. Außerdem teilt er mit einem Seufzer mit, dass er in all den Kämpfen, die er erlebt hat, es nie über sich gebracht hätte, auf wehrlose Opfer, Frauen und Kinder zu schießen. Hier wird noch einmal für jedermann sichtbar, wie wenig die Vorstellung von einem typischen Offizier, die der Erzähler am Anfang der Szene beschworen hatte, Trim gerecht wird.

Dadurch ist Toby so bewegt, dass er Trim spontan eine Münze zusteckt, die dieser wiederum am liebsten gleich an die armen Frauen und Kinder weitergeben würde, die er anscheinend noch immer in seiner Vorstellung vor sich sieht. Tobys Antwort darauf und Walters beifälliges Nicken zeigen die Brüder Shandy in vollkommenem Einverständnis mit Trims deutlich erkennbaren Herzensregungen. Dr. Slop dagegen kann sich eines kritischen Einwands nicht enthalten: „Why, what do you understand of the affair? said Doctor *Slop*, looking towards *Trim* with something more contempt than the Corporal’s honest heart deserved.—What do you know, friend, about this battle you talk of?“ (Sterne S. 109) Nun hat Dr. Slop einerseits durchaus recht mit seinem Einwand. Trim hat in der Tat den Predigttext zum wiederholten Male auf dieselbe Weise falsch rezipiert, indem er sich von der bildlichen Rede vom Schwert, das auf Gerechtigkeit und Humanität herumtrampelt, in eine Erlebnisillusion hineinziehen lässt und so das eigentliche Problem einer Religion ohne Moral gar nicht erfassen kann. Wenn Trim aber so gleichsam den Buchstaben der Predigt missversteht, so ist seine Reaktion doch mit dem Geist der Stelle,⁷⁶ der die spontane Herzensregung als Quelle der Menschlichkeit beschwört, in völligem Einklang. Diese Dimension erschließt sich wiederum nicht dem beckmessernden Dr. Slop, der ja bezeichnenderweise genau an der Stelle, an der der Predigttext auf die Bedeutung des Herzens für ein menschliches Handeln zu sprechen kommt, zwischendurch eingnickt war (Sterne S. 105).

Dem Geist der Predigt gemäß entwickelt sich dann der weitere Vortrag in Sternes Darstellung zu einer Apotheose des spontanen Mitleids. Reiht man die verschiedenen Einwürfe Trims und seine mimisch-gestischen Äußerungen während der Inquisitionspassage aneinander, zeigt sich, wie genau Sterne durch die anschauliche Rede die steigende Verzweiflung des Corporals nachzuzeichnen sucht:

⁷⁶ Freilich gerade nicht im Sinne der allegorischen Bibelauslegung.

God help, my poor brother *Tom*. [...] Here *Trim's* face turned as pale as ashes. [...] Here the tears began to trickle down [...] D—n them all, quoth *Trim*, his colour returning into his face as red as blood. [...] Oh! 'tis my brother, cried poor *Trim* in a most passionate exclamation, dropping the sermon upon the Ground, and clapping his hands together—I fear 'tis my brother *Tom* (Sterne S. 110).

Würde man nach einem repräsentativen Beispiel für das Strukturprinzip des illusionistischen Darstellungsstils suchen, wie er sich im 18. Jahrhundert herausbildet – man müßte von dieser Stelle aus nicht weiter suchen. Figurenrede, Mimik und Gestik erscheinen als unmittelbarer Ausdruck sympathetischer Menschlichkeit, die hier in der kalkulierten Steigerung ihre Wirkung auf die anderen Figuren nicht verfehlt⁷⁷: „My father's and my uncle Toby's hearts yearn'd with sympathy for the poor fellow's distress,—even Slop himself acknowledged pity for him.“ (Sterne S. 110) Zur illusionierenden Darstellung menschlicher Gefühlsregungen kommt als zweite Komponente also die Darstellung der sympathetischen Wahrnehmung anderer Figuren hinzu, die damit als Rezeptionsanweisung dienen, so wie Trims Regung seinerseits die sympathetische Reaktion auf den Predigttext ist, die dann auch als alternatives Rezeptionsangebot für die Predigt verstanden werden kann.

Wichtig ist, dass die sympathetischen Reaktionen der anderen Figuren unwillkürlich erfolgen. Walters Beteuerungen, die Predigt sei keine „history“, zeigen ja, dass Walter wohl bewusst ist, dass Trim einer Illusion aufgesessen ist, dass hier nicht von seinem Bruder die Rede ist und Trims Betroffenheit in der Predigt keinen realen Gegenstand hat. Die Sympathie ist also hier ein spontanes Mitfühlen wider besseres Wissen, gegen das sich selbst Slop nicht wehren kann, der hier, gleichsam wider Willen, alle Gelehrsamkeit hintanstellt und rein als Mensch fühlt. Wie genau Sternes Text auf diesen Punkt hin gestaltet ist, zeigt sich an dem kleinen aber bedeutenden Umstand, dass Slop hier und an einer Stelle wenig später, als er Trim gut zuredet, ohne seinen akademischen Titel genannt wird, während an der oben zitierten Stelle, an der er Trim

⁷⁷ Vgl. hierzu und zu dem Folgenden erneut Iser S. 60, der feststellt, der Roman sei „übersät von Körpergesten seiner Figuren“, was Iser dazu veranlasst, von einer „Semiotik des Körpers“ zu reden, die als „Medium unmißverständlicher Kommunikation“ eine „Unmittelbarkeit des Verstehens“ bewirke (Ebd.). Die mimisch-gestische Kommunikation bringe „die soziale Natur des Menschen“ zur Geltung und diene so einer „Beglaubigung der Natürlichkeit der Moral“ (S. 61). Diesen Aspekt der Darstellung berücksichtigt Zimmerman nicht angemessen, wenn er feststellt: „Tristram celebrates the human feelings and behavior of characters like Toby and Trim, but his representations of them emphasize their imprisonment in their private worlds.“ (Zimmerman S. 119) Auch Warning: Fiktion vernachlässigt den von ihm selbst herausgestellten Umstand, dass die Figuren bei allem Scheitern der verbalen Kommunikation einander in der non-verbalen Kommunikation durchaus „verstehen“ (S. 99-100), wenn er „die moralische Problematik“ in Sternes Roman als „peripher“ bezeichnet (S. 104). Auch hier zeigt sich, dass eine Analyse, die dem *Tristram Shandy* gerecht werden will, die illusionistischen Passagen in den Blick nehmen muss. Denn in diesen Passagen wird, wie hier zu zeigen ist, eben jene non-verbale Kommunikation dargestellt, die bei Sterne der verbalen und begrifflichen, in Bezug auf die Belange des Menschlichen und Zwischenmenschlichen, so deutlich überlegen ist.

mit der Autorität des Gelehrten dessen Unverständnis der Predigt vorwirft, das „Doctor“ sogar ausgeschrieben wird.

Toby, Walter und Dr. Slop erfüllen damit die Rezeptionsanweisung, die Sternes Text beispielsweise in der illusionistischen Darstellung der Fliegenepisode gibt. So wie dort der zehnjährige Tristram, dadurch, dass er sich noch im „age of pity“ befindet, im unreflektierten Erleben die universalhumane Dimension einer an sich unbedeutenden Begebenheit mehr erfühlt als erkennt, so wird den drei Männern das Miterleben von Trims Aufgewühltheit zum Anlass, seine Emotionen mitzuempfinden, obwohl sie sich über deren faktische Nichtigkeit, dahingehend, dass sie auf einem bloßen Missverständnis beruhen, völlig im Klaren sind. Dazu kommt, dass in beiden Fällen der Auslöser des Mitfühlers seinerseits in einem Akt des Mitfühlers besteht, wobei hier die Nichtigkeit der Fliege der Nichtigkeit dessen, was die Predigt über Trims Bruder wirklich aussagt, entspricht.

Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass menschliches Handeln zwangsläufig menschliches Handeln provoziert bei dem, der sinnlich und emotional empfänglich ist. Die hier eingeforderte Empfänglichkeit besteht nicht mehr nur darin, das gefühlte Gute in Einklang mit dem gewussten Guten zu bringen, wie es etwa bei Gottsched oder Richardson der Fall ist. Vielmehr wird in Trims Handeln eine Empfänglichkeit dargestellt, die nicht unter dem regulierenden Einfluss von Wissen und Verstand steht, sodass die menschlichen Naturtriebe ganz zur Geltung kommen. Trim, der wenig weiß und sich mehr durch praktische Vernunft (Vgl. Sterne S. 76) als durch einen spekulativen Verstand auszeichnet, erweist sich damit als Figur, die genau auf diese Anforderungen zugeschnitten ist. Trim ist gleichsam ein großes Kind und hat so eben die sinnlich-emotionale Empfänglichkeit mit dem zehnjährigen Tristram der Fliegenepisode gemein. Sterne schreibt damit den Topos der Kindlichkeit als Ideal natürlicher Menschlichkeit fort, dessen einflussreichster Verfechter natürlich Rousseau ist. Denn auch Toby und Walter, der Erzähler Tristram und, in der Predigtszene, sogar Dr. Slop werden punktuell zu Kindern, wenn sie durch ein entsprechendes Erlebnis veranlasst werden, in ihrem Empfinden jede intellektuell bedingte Gehemmtheit abzulegen. Gerade Walter Shandys Menschlichkeit beruht ja wesentlich darauf, dass er in solchen Situationen seine vielen absurden Theorien vollkommen vergisst, was ihn wesentlich unterscheidet von Mr. Ramsay in Virginia Woolfs *To the Lighthouse*, bei dem der Zwang zur verstandesmäßigen Durchdringung aller Lebensfragen zur emotionalen Frigidität und zur Entfremdung von seinem kleinen Sohn führt.

Dieses unwillkürliche Mitfühlen, das sich der rationalen Kontrolle entzieht, unterscheidet Toby, Walter und Dr. Slop hier aber auch wesentlich von Figuren im Barockroman, die ansonsten eine ähnliche Funktion haben. Rosemunds Vertraute Adelmund in Zesens *Adriatischer Rosemund* und Eliesers Bruder Ephron in Herzog Anton Ulrichs *Aramena* lassen sich von den Gefühlsregungen Rosemunds und Ephrons eben nicht anstecken, sondern behalten einen kühlen Kopf. Im nächsten Kapitel wird zu zeigen sein, wie der literarische Paradigmenwechsel von der Demonstration einer idealen Affektbeherrschung hin zur unwiderstehlichen Affekterregung sich als formensprachlicher Wandel in konkreten Texten niederschlägt.

Sowohl die Fliegen- als auch die Predigtepisode sind repräsentative Beispiele dafür, wie Sterne im gesamten Roman Figuren und Geschehnisse auf Figuren- wie auf Textebene zum Gegenstand des Mitleids werden lässt, über die man bei genauerem Nachdenken eigentlich mindestens genauso gut lachen könnte. Bereits bei Sterne findet sich also ein humoristischer Doppelblick auf die erzählte Welt, der das faktisch Nichtige und Lächerliche des Dargestellten deutlich erkennen lässt und doch in der Darstellung selbst dem Dargestellten Würde und Bedeutung verleiht. Das geschieht nun aber nicht durch die Ausbreitung gelehrten Wissens in Erzählerinterventionen, die die eigentliche Darstellung durchbrechen. Diese überkommene Technik wird, wie bereits gezeigt worden ist, bei Sterne ja nur deshalb so massiert aufgegriffen, um sie als literarische Konvention zu diskreditieren. Die Würde und Bedeutung des Dargestellten scheint in der Erlebnisillusion auf, die die Darstellung an entscheidenden Stellen wie den hier behandelten ostentativ zu erzeugen sucht. Damit wird Sternes Roman zum Paradebeispiel des illusionistischen Darstellungsstils des 18. Jahrhundert, gerade weil er radikaler als seine Vorläufer die illusionistische Sinnbildung gegen Sinnbildung der gelehrten Literatur zu emanzipieren versucht.

Der humoristische Doppelblick, der faktisch Nichtigem, Lächerlichem oder Absurdem eine poetische Dignität zuteil werden lässt, die ganz im illusionistischen Darstellungsverfahren selbst begründet ist, weist auf die Literatur der Romantik und des Realismus voraus. Von romantischen Texten wie E. T. A. Hoffmanns *Goldenem Topf* oder *Der Sandmann* und Tiecks *Gestiefeltem Kater* unterscheidet Sternes Roman, dass hier die illusionistische Darstellung dazu dient, den spekulativen Verstand in seiner Begrenztheit auf die unendlichen Möglichkeiten zu verweisen, die sich dem Individuum im erlebnishaften Zugang zu seiner irdischen Welt, und das heißt hier wesentlich: dem Mitmenschen, ergeben. Dagegen nutzen Hoffmann und Tieck die im 18. Jahrhundert etablierten Techniken illusionistischen Darstellens, um den Geist über die als eng

empfundenen Grenzen des Irdischen hinausgehen zu lassen, wobei die literarischen Möglichkeiten, Erleben illusionierend zu simulieren, zur Tür heraus aus dem Raum des Empirischen werden.

Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass sowohl Tieck als auch Hoffmann bei aller proklamierten Distanz zur Empirie und, in Tiecks Fall, zum literarischen Illusions-Paradigma doch in einer formensprachlichen Kontinuität zur aufklärerischen Literatur stehen, wie sie Sterne's Roman repräsentiert. Denn wie Sterne suchen sie, überkommenes Wissen unter dem Etikett des Philiströsen zu desavouieren, weil es die Empfänglichkeit des Individuums für die wesentlichen Erfahrungen des Lebens blockiert, die dann, wie bei Sterne, illusionistisch dargestellt werden. An dieser Stelle kann nur angedeutet werden, dass die Dialoge der Publikumsfiguren im *Gestiefelten Kater* den gelehrten Exkursen im *Tristram Shandy* in ihrer strukturellen Funktion entsprechen, so wie das hanebüchene Bühnenstück in Tiecks Text der faktischen Nichtigkeit der meisten Figuren und Geschehnisse bei Sterne entspricht und die Forderung von Tiecks Dichterfigur, das Publikum solle doch wieder zu Kindern werden,⁷⁸ dem Topos der empfänglichen Kindlichkeit analog ist.

Tiecks Drama ist letztlich genauso wenig ein anti-illusionistisches Stück wie Sterne's Roman. Wenn die Forderung des Publikums nach „Illusion“ lächerlich gemacht wird⁷⁹, dann gilt der Angriff hier bestimmten literarischen Konventionen der Illusionsbildung, die zum Selbstzweck und damit zum Teilgebiet eines gelehrten Wissens geworden sind, von dem das Publikum sich einfach nicht befreien will. Und eben jene Konventionen führt das aufgeführte Bühnenstück in seiner Versatzstückhaftigkeit ad absurdum. Verteidigt werden soll hier letztlich ein Illusionismus, in dem der menschliche Geist sich, frei vom Ballast philiströser Konventionen und gelehrten Wissens, also gleichsam kindlich rein, seiner selbst und damit seiner Menschlichkeit ungezwungen versichern kann. Dass die Figur des Dichters sowohl Autor des schlechten Bühnenstücks als auch Verkünder der Forderung nach einer kindlichen Rezeptionseinstellung ist, ist im Kontext von Tiecks Text nur scheinbar ein Widerspruch. Denn die Horaz'sche Forderung nach der Einheit des Charakters gehört zu jenen Konventionen, die als Teilaspekt eines durch Bildung informierten Schreibens auf ihre Funktion hinterfragt werden sollen⁸⁰.

Von der Literatur des Realismus im 19. Jahrhundert unterscheidet Sterne wie auch die Romantiker die Ausgestaltung des Doppelblicks, die jeweils die poetische Sicht des

⁷⁸ Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge.* Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001 (= RUB, 8916), S. 61-62.

⁷⁹ Tieck: *Kater* S. 11.

⁸⁰ Vgl. das Problem mit der fehlenden Einheit des Charakters in der Bühnenfigur des Königs (Tieck: *Kater* S. 21.

Dargestellten als richtige Sicht gegenüber einer faktizistischen oder gelehrten Sicht der Welt ausweist. Dabei spielt es prinzipiell keine Rolle, ob die poetische Sicht das irdisch Menschliche oder das transzendent Wahre enthüllen soll. Sternes Interesse für kleinste und abstruseste Details und die Aufmerksamkeit, die seine Darstellung dem Zufälligen widmet, etwa bei Tobys Unfall vor Namur, beim Zusammenstoß von Dr. Slop und Obadahia oder bei Tristrams Geburt, verstoßen nur scheinbar gegen das Formprinzip der Stilisierung, also der Befreiung der Darstellung vom Akzidentiellen. Denn bei Sterne sind die dargestellten Figuren und Geschehnisse von sich aus interessant, und die Darstellung wird interessant, indem sie Figuren und Geschehnisse in der ihnen je eigenen Individualität zeigt. Damit ist Sternes Roman ebenso wie Rousseaus *Confessions* und *Julie* wesentlich „Ausdrucksprache“ (Böckmann), da gerade das wichtig wird, was nach einer konventionellen Sicht der Dinge unwichtig ist. Illusionistisches Darstellen bei Sterne und Rousseau ist, anders als noch bei Marivaux, Richardson und Fielding, der Versuch, einen von der Gleichmacherei des Konventionellen unverstellten Blick auf das Individuelle zu ermöglichen. Indem so die lebendige Individualität vor der lebensfeindlichen Normierung durch Konventionen gerettet werden soll, erweisen sich Sterne, Rousseau und Diderot als Vorläufer des Vitalismus, des Intuitionismus Nietzsches und der auf ihn zurückgehenden Ansätze im 20. Jahrhundert, die etwa unter dem seinerseits normierenden Etikett „poststrukturalistisch“ verbucht werden.

Kennzeichnend für den Realismus des 19. Jahrhunderts dagegen ist eine in der Darstellung ausgedrückte Diskrepanz zwischen einem Wissen um die Banalität des Dargestellten – das, anders als bei Sterne, wirklich banal und nicht interessant sein soll – und einem Interesse für das, was in der lebensweltlichen Wahrnehmung womöglich wirklich nicht interessant ist. Dieses Interesse soll nicht in den dargestellten Gegenständen selbst begründet sein, sondern als Ergebnis der künstlerischen Darstellung kenntlich werden.

Die Darstellung bei Sterne stilisiert ihre Gegenstände natürlich auch, und zwar so, dass diese Gegenstände eben als besonders zufällig, abstrus, womöglich besonders banal, in jedem Falle aber als besonders und damit interessant erscheinen. Dabei macht sich Sternes Text die unhintergehbare Tatsache zunutze, dass jedes Detail in einem literarischen Text allein durch seine Anwesenheit nicht völlig unbedeutend sein kann. Die Literatur des Realismus sucht nun diese Gesetzmäßigkeit darstellerisch zu unterlaufen, so dass dargestellte Dinge scheinbar in ihrer nackten Faktizität im Text anwesend sind, bevor sie dann für den Leser erkennbar mit einer poetischen Bedeutung aufgeladen werden können, deren Konflikt mit der dargestellten Faktizität als Spannung aber

bestehen bleibt. Anders als Sterne und die Romantiker tendiert die Literatur des Realismus dazu, beim Doppelblick auf die dargestellten Gegenstände nicht eine Sichtweise zu favorisieren, sondern die unauflösbare Spannung beider Sichtweisen zum eigentlichen Ziel der Darstellung zu machen. So ist zu verstehen, dass der Realismus „das Faktische in sein Recht setzt“ (Preisendanz S. 137), was dann auch die Bezeichnung Realismus rechtfertigt.

2.2. Vergleich des illusionistischen Darstellens in Wezels *Peter Marks* mit dem *allegorischen* Darstellen in Grimmelshausens *Simplicissimus*

Es dürfte wohl nichts Verderblicheres für die Treue eines Mannes zu seinen festen Vorsätzen geben als das unvermutete Auftauchen eines unbekanntes schönen Weibes. Da nun der literarische ländliche Raum schon von Alters her gerade als Tummelplatz schöner Schäferinnen bekannt ist, sollte man meinen, dass ein gebildeter Mann beim Spaziergehen im Grünen der potentiellen Gefahr für die eigene Standhaftigkeit zumindest gewärtig wäre. Dem ist freilich nicht so, jedenfalls nicht im Fall von Hans Jacob Christoph von Grimmelshausens *Simplicissimus* und Johann Karl Wezels *Peter Marks*. Beide flüchten vor dem verderblichen Treiben der Welt aufs Land, um, finanziell unabhängig, in der dortigen Abgeschlossenheit ein Leben frei von der Falschheit und Eitelkeit zu führen, die ihnen in ihrem bisherigen Leben so oft begegnet sind. Beide gewahren mitten in einem Moment des einsamen Philosophierens ein junges Bauernmädchen; beide verlieben sich auf der Stelle und führen das Mädchen anschließend als ihre jeweils letzte Gattin in den Hafen der häuslichen Zweisamkeit. *Peter Marks* wird durch diese Untreue zum eigenen Vorsatz unverhofft das Glück zuteil, das ihm in seinen fünf vorausgehenden Ehen versagt geblieben ist. Dagegen wird im Falle des *Simplicissimus* die Heirat mit dem Bauernmädchen in der erzählerischen Rückschau umso unmissverständlicher als Fehler gegeißelt.

Sowohl *Peter Marks* als auch dem *Simplicissimus* wird die Begegnung mit dem Bauernmädchen zu einem Erlebnis, das sie zum Handeln wider ihre Vorsätze und, vor allem im Falle des *Simplicius*, wider besseres Wissen zwingt; und beide ziehen aus dieser folgenschweren Begebenheit wichtige, in ihrer Verschiedenheit einander aber auch nicht unähnliche Lehren. Einerseits findet zwar *Peter Marks* in seiner sechsten Ehe endlich das langersehnte Glück, während der *Simplicius* in seiner zweiten und letzten Ehe ebenso scheitert wie in seiner ersten, andererseits aber kommen beide zu der Einsicht, dass das wahre Leben außerhalb der stets betrogenen, in ihrem Sausen so geschäftigen Welt zu suchen und zu finden ist.

Das Erkenntnispotential, das Gefahrensituationen ja immer auch innewohnt, soll nun im Falle der vorliegenden beiden literarischen Begebenheiten für den literaturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn nutzbar gemacht werden. Die auffälligen inhaltlichen Gemeinsamkeiten zwischen der Episode aus Grimmelshausens Roman von 1668/69 und der aus Wezels Erzählung von 1776/79 lassen die strukturellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Textauszügen umso deutlicher hervortreten. Damit ermöglicht eine vergleichende Analyse einen Blick auf die

formgeschichtlichen Entwicklungen, die in den gut 100 Jahren, die beide Texte voneinander trennen, stattgefunden haben, und die – das wird sich zumindest andeuten lassen – auch über die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert hinaus literarisches Darstellen mitbestimmen. Das betrifft zum Ersten die Herausbildung eines illusionistischen Darstellungsstils, dessen Wesen im Unterschied zu lediglich illusionierendem Darstellen anhand des Vergleiches der beiden Texte erläutert werden kann. Dabei ist das Kriterium der Zusammenhang, in dem die Illusionsbildung eines Textes mit der Sinnbildung steht, also mit der Verbindung zwischen den dargestellten besonderen Details und den in ihnen veranschaulichten allgemeinen Sinnfiguren.

Zum Zweiten lässt sich hier zeigen, dass der illusionistische Darstellungsstil des 18. Jahrhunderts wesentlich durch das Bedürfnis motiviert ist, Gefühle so darzustellen, dass sie auch beim Leser hervorgerufen werden. Kürzer gesagt, lebt der illusionistische Darstellungsstil des 18. Jahrhunderts wesentlich von dem Nexus von Illusionsbildung und Rührung. Die Sinnbildung wiederum hängt beim illusionistischen Darstellen wesentlich von der Affekterregung beim Leser durch die illusionierende Darstellung des Textes ab. Das Wertungsgeschehen als Ergebnis der Sinnbildung teilt sich demnach nur *dem* Leser mit, der sich von der durch den Text erzeugten Erlebnisillusion selbst rühren lässt.

Dies führt zum Dritten zu der Grundstruktur eines solchen affekterregenden illusionistischen Darstellens im 18. Jahrhundert. Der Auslöser der zu erzielenden Rührung, also ein sinnlicher Reiz, muss so dargestellt werden, dass der Leser durch Erlebnisillusion der entsprechenden sinnlichen Wahrnehmung selbst gerührt werden kann. Zudem werden in der Regel eine oder mehrere Figuren als Rezeptionsanweisung für den Leser in ihrer Rührung angesichts der sinnlichen Wahrnehmung dargestellt. Die angestrebte Rührung des Lesers soll sich also aus zwei Quellen speisen: aus der Sympathie des Lesers für den dargestellten Gegenstand der Rührung und aus der Sympathie des Lesers für die Figuren, die sich ihrerseits von dem rührenden Gegenstand rühren lassen. Diese Grundstruktur führt zu einem Mehr an anschaulicher Darstellung, vor allem an beschreibender Rede.

Das betrifft dabei neben den Gegenständen menschlicher Wahrnehmung auch und gerade das menschliche Wahrnehmen selbst. Bei Grimmelshausen sieht der Simplicius einfach ein Mädchen, das als Gegenstand dieses Sehens dann beschrieben wird. Bei Wezel wird der Vorgang des Sehens selbst zum Gegenstand der Darstellung. Das Sehen wird zum Ersten in zeitliche Phasen geteilt, die zum Zweiten eine steigende Intensität und Genauigkeit des Sehens aufweisen, und zum Dritten zerfällt das Sehen schließlich in den

Doppelblick von sachlichem Sehen und ästhetischem Schauen, der bereits auf die Literatur des Realismus vorausweist. Während es bei Grimmelshausen heißt: „[D]a näherte sich jenseit dem [sic!] Wasser eine Schönheit an das Gestad“ (Grimmelshausen S. 489), wird das Bauernmädchen bei Wezel schon über die explizite Erwähnung von Peter Marks' sinnlicher Wahrnehmung eingeführt: „[W]urde ich unter einem Feldbirnbaume ein Mädchen gewahr“ (Wezel S. 110-111). Darauf folgen weitere Beschreibungen des Wahrnehmungsvorgangs: „Ich stund still und fand, daß es ein Vogel war [...] Ich betrachtete sie genauer [...] Ich nahm um mehrerer Sicherheit willen mein Fernglas [...]“ (Wezel S. 111) Dadurch wird der Leser während der Beschreibung des Mädchens und seines Tuns zum einen wiederholt daran erinnert, dass diese Beschreibung der Wahrnehmung der Figur Peter Marks entspringt.

Zum anderen aber weisen diese wiederholten Erwähnungen des Wahrnehmungsvorgangs eine Steigerung in der Intensität der Wahrnehmung auf: Zunächst nämlich spaziert der in Gedanken versunkene Peter so für sich hin, wobei „ich meine Gedanken und Empfindungen bald auf gegenwärtige Gegenstände sich heften bald frei die ganze Welt durchschweifen ließ“ (Wezel S. 110). Die Wahrnehmung der Außenwelt findet also in diesem Moment nur eingeschränkt statt und steht noch dazu ganz unter dem Einfluss des gedanklichen und emotionalen Innenlebens der Figur. Damit wird das Bauernmädchen zunächst also nur beiläufig und zufällig wahrgenommen. Dass dieses zufällige und beiläufige „Gewahr werden“ Marks aus seinen, im Wortsinn, Gedankengängen reißt und ihn veranlasst, stehen zu bleiben und zu sehen, was das Mädchen in der Hand hält, ist für den Leser ein Signal über die Intensität dieses kleinen sinnlichen Reizes.

Der folgende Satz ist nun nicht nur deshalb bemerkenswert, weil er mit dem Hinweis eingeleitet wird, dass Marks das Mädchen nun „noch genauer betrachtet“. Er fällt vor allem auch deshalb auf, weil er, anders als an der vorausgehenden Stelle – wo das, was das Mädchen in den Händen hält, sich als Vogel herausstellt – nun keine neuen Informationen über das Wesen des Gesehenen enthält. Es ist nach wie vor von dem Mädchen und dem Vogel die Rede, und Peter Marks' Wahrnehmung verschiebt sich nun darauf, wie beide sich verhalten: dass der Vogel „halb flattert“, dass das Mädchen den Vogel ins Gras legt, sich wieder aufrichtet und ihn „mit Bedauern ansieht“. Der Blick der Figuren vertieft sich also in das Erleben des Augenblicks, und mit ihm vertieft sich der Blick des Lesers in die vom Text erzeugte Illusion eines solchen Erlebens.

Dieses sich Vertiefen in die sinnliche Wahrnehmung bringt nun die Aktivität der wahrnehmenden Figur ins Spiel – und das in zweifacher Hinsicht. Zum einen nimmt Peter

Marks sein Fernglas zu Hilfe, was nicht nur eine Steigerung seines Bemühens ist, das Mädchen „genauer zu betrachten“, sondern dieses aktive, intensive Hinsehen auch für den Leser mit Hilfe des Details des Fernglases anschaulicher darstellt. Zum andern aber veranlasst der genauere Blick durchs Fernglas die wahrnehmende Figur, gleichsam unwillkürlich die Gefühlsbewegung zu artikulieren, die durch die nun intensiviertere sinnliche Wahrnehmung spontan hervorgerufen wird: „Ich nahm um mehrerer Sicherheit willen mein Fernglas, und hinter meinem Glase stand eine Figur! – o eine Figur! die mein Blut in Einer [sic!] Sekunde zweymal durch alle Pulsventile durchjagte!“ (Wezel S. 111) Sowohl die syntaktische Formung der Erzählerrede als auch die bildliche Rede an dieser Stelle machen deutlich, dass neben dem Gegenstand von Peter Marks' Wahrnehmung und dem Akt des Wahrnehmens selbst nun auch die Affekterregung durch die Wahrnehmung Gegenstand einer anschaulichen Darstellung wird, die damit gleichsam auf drei Ebenen operiert.

Die Ähnlichkeiten, die die vorliegende Stelle mit der Fliegenepisode und der Predigtszene aus dem *Tristram Shandy* hat, sind nun eben kein Zufall, sondern Ausdruck struktureller Gemeinsamkeiten, die auf formgeschichtlichen Entwicklungen im 18. Jahrhundert beruhen. Neben dem Nexus von Sinnesreiz, sinnlicher Wahrnehmung und durch die Wahrnehmung ausgelöster Affekterregung hat der Auszug aus Wezels Erzählung mit den beiden Stellen aus Sternes Roman auch das Prinzip der Verkettung gemein. Denn hier wie dort ist das Objekt der sinnlichen Wahrnehmung, die in der jeweils wahrnehmenden Figur sympathetische Rührung hervorruft, seinerseits eine sichtbar von sympathetischen Gefühlsregungen erfüllte Figur. Wenn der zehnjährige Tristram seinen Onkel Toby bei seiner insektophilen Handlung beobachtet, wenn Walter, Toby und, zumindest zeitweise, Dr. Slop mit Anteilnahme die Aufgewühltheit des rezitierenden Corporal Trim ob des Inhalts der Predigt wahrnehmen, wenn schließlich Peter Marks durch die Bemühungen des Mädchens um den scheinbar kranken Vogel dazu hingerissen wird, „aus meinem Hinterhalte [hervorzulaufen], um sie in meine ausgebreiteten Arme zu schließen“ (Wezel S. 114-115) und anschließend ihre Herzenswärme metaphorisch zu preisen (Vgl. Wezel S. 115) – so ruft in allen diesen Fällen die Wahrnehmung sympathetischer Regungen einer Figur ihrerseits Sympathie bei anderen Figuren hervor. Sympathie und sinnliche Wahrnehmung sind in der historischen Sehweise des 18. Jahrhunderts so eng miteinander verbunden, dass das wesentliche Merkmal der historischen Formensprache dieser Zeit auf der Verbindung von Illusionsbildung und Affekterregung beruht, die das Wesen eines illusionistischen Darstellens im Unterschied zu einem lediglich illusionierenden markiert. Dass diese seh-

und formengeschichtlichen Grundlagen ihre Gültigkeit für die Literatur bis weit ins 19. Jahrhundert behalten, zeigt der gerade auch für die Literatur des Realismus programmatische Satz Lenes in Fontanes *Irrungen*: „Auge und Liebe gehören immer zusammen.“¹

Dementsprechend sucht die Darstellung in der vorliegenden Textstelle aus Wezels Erzählung nicht nur die Tätigkeit von Peter Marks' Augen zu veranschaulichen – den Vorgang des sinnlichen Wahrnehmens in seinen verschiedenen Phasen steigender Intensität –, sondern sie widmet sich ebenfalls intensiv der Veranschaulichung seiner spontan durch die Wahrnehmung hervorgerufenen Liebe zu dem Mädchen. Bei der Darstellung seiner Gefühle bedient sich die Erzählerrede nicht nur syntaktischer Mittel und bildlicher Erzählerrede, wie in der bereits zitierten Stelle, sondern einer Reihe von mimischen und gestischen Details. So erfährt der Leser, dass das Mädchen den Verliebten Peter „ihre Hände drücken, Finger für Finger durchzählen und zuweilen küssen“ lässt (Wezel S. 116). Indirekt wird deutlich, dass sein Blick nicht, wie in Gesprächen sonst wohl üblich, den Blick des Gegenübers sucht, sondern sich an den Reizen ihres Körpers nicht satt sehen kann: „Alles dies that und sagte sie, ohne sich zu besinnen, daß ihr Halstuch auf der Erde lag, und daß ich, da ich ein gutes Drittel grösser war, durch die Wölbung der Schnürbrust Schönheiten entdecken konnte, die sie wenigstens nicht bey der ersten Bekanntschaft gleich entdeckt wissen wollte.“ (Wezel S. 115-116)

Neben der Erzählerrede versucht auch die Figurenrede, die Emotionen und das, was sie auslöste, bildlich zu fassen: „Meine Tochter, sprach ich, lege ihn [den Vogel, A. L.] an dein Herz; ist er gleich eiskalt, so muß er da doch wieder zum Leben erwärmt werden.“ (Wezel S. 115) Damit ist nicht nur, wie in der oben zitierten Stelle, der menschliche Blutkreislauf der Bildgeber, sondern er wird in der Metaphernbildung kombiniert mit einem ebenfalls metaphorischen Gegensatz von Wärme und Kälte. Die Überlagerung dieser beiden Bildbereiche zu einer Metapher für amouröse Gefühle ist nun auch zu Wezels Zeiten konventionell gewesen, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass das Verfahren genau so auch in dem fraglichen Auszug aus dem *Simplicissimus* angewendet wird. Im Vergleich der beiden Texte stellt sich hier also die Frage, wie die jeweils analog gebildete Metapher in die jeweiligen strukturellen Verweisungszusammenhänge der Formensprache eingebettet ist.

In Bezug auf Wezels Text ist dabei zunächst festzuhalten, dass die Metapher in dem zitierten Ausspruch Peter Marks' zum zweiten Mal aufgegriffen wird. Darüber hinaus

¹ Theodor Fontane: *Irrungen, Wirungen*. Roman. Anmerkungen v. Frederick Betz. Um Anmerkungen erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1994 (= RUB, 8971), S. 70.

wird sie aber noch im unmittelbar folgenden Absatz beibehalten, indem sie von der Ebene der Figurenrede auf die der Erzählerrede gehoben und mit dem dargestellten Geschehen verknüpft wird:

Ist das wahr? fragte sie in einer naifen Unwissenheit, und war schon im Begriffe, meinem Rathe zu folgen, als ich sie umarmte; die Umarmung, welche gewiß eine der feurigsten war, mochte das Blut aus den Fingern in das Herz zurückziehn, die Finger wurden schlaff, ihr Druck auf den Vogel ließ nach, und der Vogel – entfloh.

Da fliegt er! rief sie mit Erstaunen und Freude. Nur gut, daß er wieder lebt! (Wezel S. 115)

Einer Technik gemäß, die, wie bereits gezeigt, im *Tristram Shandy* wesentliches Gestaltungsprinzip ist, wird hier also eine Metapher wörtlich genommen, und zwar bezeichnenderweise durch die „naife Unwissenheit“ des Mädchens. Das Fehlen einer gelehrten Bildung wertet also die konkrete, sinnliche Seite der bildlichen Rede so gegenüber der abstrakten bedeutungshaltigen Seite auf, dass die bildliche Sprache sich in die beschreibende, quasi-sinnliche Beschreibung des Geschehens einfügt. Die Aufwertung der sinnlichen Seite des sprachlichen Bildes und die damit einhergehende Verwischung der Grenze zwischen bildlicher Rede und beschreibender Darstellung kennzeichnet nun auch die anschließende Schilderung der Umarmung und der Wunderheilung des Vogels. Die Umarmung wird, der aufgerufenen Bildlichkeit entsprechend, als „feurig“ bezeichnet, worauf dann aber unvermittelt die Metapher wiederum wörtlich genommen wird, indem die Rede von „Blut“ und „Herz“ nun einen physiologischen Vorgang zu erläutern vorgibt. Damit wird die bildliche Rede unversehens zur beschreibenden Geschehensdarstellung, die so in einen Kausalzusammenhang mit dem Entfliegen des Vogels auf der Geschehensebene gestellt wird.

Diese Annäherung bildlicher und beschreibender Rede durch die formensprachliche Verknüpfung lässt sich nun strukturell fassen als Verdinglichung der bildlichen Rede und als Poetisierung der beschreibenden Rede, und zwar so, dass die anschauliche Rede tendenziell beide Aspekte zumindest suggestiv zusammenbringt im Rahmen des illusionistischen Darstellungszusammenhangs. Darstellen und Erleben werden in diesem illusionistischen Darstellungszusammenhang auf eine Weise eins, dass das erzählende Ich eine als vom erlebenden Ich verschiedene Rede- und Wahrnehmungsinstanz an dieser Stelle, anders als zuvor in der Erzählung, und anders als bei Grimmelshausen, kaum noch kenntlich ist. Dazu gehört, dass die kombinierte Temperatur-Blutkreislauf-Metapher so in Erzählerrede und Figurenrede auftaucht, dass an den beiden Stellen, wo sie von der Erzählerrede aufgebracht wird, unklar ist, ob hier erst die retrospektive Einschätzung im Erzählen oder schon das momentane Empfinden im Erleben die bildliche Rede hervorbringt. Aber auch die Verwischung der Grenze zwischen bildlicher und beschreibender Rede, durch die das sprachliche Bild

unversehens in die Kausalzusammenhänge des beschriebenen Geschehens integriert wird, zeigt diese fehlende Distanz zwischen den beiden Ich-Instanzen.

Denn das erzählende Ich verzichtet nicht nur darauf, die fehlende Plausibilität dieser Scheinkausalität aufzudecken, die das erlebende Ich im Affekt so konstruiert haben mag, sondern der Text lässt es als durchaus wahrscheinlich erscheinen, dass die Scheinkausalität eine bewusste Zutat des erzählenden Ichs im Akt des Erzählens ist. Dafür spricht schon das Wort „mochte“, das als Signal dafür steht, dass der Geltungsanspruch des im unmittelbar Folgenden Gesagten über den von Mutmaßungen nicht hinausgeht. Der Leser wird dadurch wie durch den offensichtlichen Scheincharakter der suggerierten Kausalkette deutlich darauf hingewiesen, dass er es an dieser Stelle mit einer erklärtermaßen subjektiven Sicht der Dinge zu tun hat.

Diese deutlich erkennbar subjektivistische Darstellung dient nun aber dazu, die durch einen retardierenden Gedankenstrich als solche markierte Pointe der Szene, das plötzliche Entfliehen des vermeintlich flugunfähigen Vogels, in den Sinnzusammenhang der ganzen Erzählung zu integrieren. Denn im Gegensatz zum inhaltlich ähnlichen Ende von Kästners *Fabian*, wo der Held als rettungsschwimmender Nichtschwimmer ertrinkt, während der vermeintlich hilfebedürftige Knabe, „heulend ans Ufer [schwimmt]“², soll hier bei Wezel eben nicht die Sinnlosigkeit sympathischen Tuns als Sinnfigur aufscheinen. Rein sachlich betrachtet – so viel macht der Text klar – ist das Handeln des Mädchens in der Tat sinnlos, denn seine Versuche, dem Vogel zum Fliegen zu verhelfen, haben den Vogel offensichtlich nur am Fliegen gehindert. Aber Peter Marks' liebevollem Blick stellt sich dieses faktisch sinnlose Tun ebenso als sinnliche Erfahrung reiner Menschlichkeit dar wie dem zehnjährigen Tristram Shandy die ihn rührenden Bemühungen seines Onkels um einen lästigen Brummer. Während Sterne's Text den Kontrast von faktischer Nichtigkeit und subjektiver Bedeutung von Tobys Handeln an der Fliege durch die minutiöse Beschreibung von Tobys Tun und Tristrams Erleben verdeutlicht, geht Wezel hier, literaturgeschichtlich gesehen, einen Schritt weiter, der auf das Darstellungsverfahren des Realismus vorausweist.

Anders als bei Sterne besteht die Sinnbildung an dieser Stelle bei Wezel nicht darin, dass eine poetische, menschliche Sehweise ausgespielt wird gegen eine unmenschlich gelehrte oder sachliche Sicht der Dinge. Peter Marks ist durch das Handeln des Mädchens gerührt, obwohl ihm, für den Leser erkennbar, bewusst ist, dass das Handeln faktisch sinnlos ist. Die poetische Sichtweise enthüllt hier, anders als noch bei Sterne, nicht das

² Erich Kästner: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. In: Ders.: *Kästner für Erwachsene*. Hg. v. Rudolf Walter Leonhardt. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 133-281; hier: S. 281.

wahre sympathetische Wesen der Lebenszusammenhänge, sondern sie fügt dem Faktischen einen Sinn hinzu, der – für den Leser deutlich erkennbar – eben nicht im Faktischen selbst begründet liegt. Die Darstellung leistet damit zweierlei: Einerseits liefert sie dem Leser so viele Informationen, dass das Entfliegen des Vogels nicht den Bemühungen des Mädchens zu verdanken ist, sondern dadurch nur behindert wurde: „[D]ie Finger wurden schlaff, ihr Druck auf den Vogel ließ nach, und der Vogel – entfloh“. Zum anderen aber lässt die Darstellung es so aussehen, als erfüllte sich mit dem Wegfliegen des Vogels Peter Marks' Prophezeiung: „[L]ege ihn an dein Herz; ist er gleich eiskalt, so muß er da doch wieder zum Leben erwärmt werden.“ Das Geschehen selbst, so wie es geschildert wird, widerspricht dem freilich: Nicht das Mädchen legt den Vogel ans Herz, sondern Peter Marks drückt das Mädchen an das seine; und ihr Herz sendet dadurch keine Wärme aus, die den Vogel wärmen könnte, sondern es zieht sogar das Blut in sich zurück, sodass die Finger, die den Vogel doch schützend umfassen, erschlaffen. Aber die Art des Redens, wie die Temperatur-Kreislauf-Metapher übergangslos Figurenrede und Erzählerrede gleichermaßen durchdringt, und wie so die Grenze zwischen bildlicher Rede und beschriebenem Geschehen und seinen faktischen Kausalzusammenhängen verwischt wird, stellt poetisch eben den Zusammenhang her, der faktisch nicht besteht, den Peter Marks aber dennoch fühlt, und den der illusionierte Leser mit der Figur empfinden soll.

Während also das Geschehen in seiner Faktizität sich eindeutig dem Verhandeln sympathetischer Wertungen auf der Ebene der Sinnbildung entzieht, vermittelt die Eigenart der Darstellung zwischen der Sinnlosigkeit des dargestellten Faktischen und der sinnbildenden Wertekommunikation. Damit ist Wezels Erzählung an dieser Stelle ein Vorläufer jenes poetisierenden Verfahrens im Realismus des 19. Jahrhunderts, wo die Dinge der erzählten Welt immer im Doppelblick von „Auge“ und „Liebe“ zur Geltung kommen sollen, und wo Sinnbildung für den Leser als poetische Leistung des Textes und nicht als Eigenschaft des Faktischen selbst erkennbar und erfahrbar werden soll. Damit wird klar, dass die Geschichte des „Humors als dichterische Einbildungskraft“ (Preisendanz), der in den Dingen immer noch etwas anderes sieht, als was sie faktisch zu sein scheinen, nicht erst in der Romantik beginnt, sondern bereits in der Literatur der Aufklärung.

Bei Wezel kommt der humoristische Doppelblick nicht nur darin zum Ausdruck, dass der Vorgang des Wahrnehmens der Figur und ihre damit untrennbar verbundenen Emotionen thematisiert und veranschaulicht werden. Vielmehr wird der Doppelblick von „Auge“ und „Liebe“ auch zu einem strukturbildenden Moment in der Darstellung seines

Gegenstandes, also des Mädchens. Hier nun fällt einerseits die Fülle anschaulicher Details auf, die in beschreibender Rede ausgebreitet werden. Der Leser erfährt etwas über ihre „Gesichtsfarbe“, die Beschaffenheit ihrer Haut, die „Form des Gesichts“, ihren Gesichtsausdruck – ihre „Mine“, Farbe und Ausdruck ihrer Augen, Form und Farbe der Augenbrauen, die Farbe des Halses, Größe, Form und Farbe der Hände (Wezel S. 111-113), die Form der Finger und sogar Form und Farbe der Fingernägel (Wezel S. 113-114), des Weiteren wenigstens einen Hinweis auf „die Wölbung ihrer Schnürbrust“ (Wezel S. 116) und eine Bemerkung über die „Süßigkeit der Stimme“ (Wezel S. 118). Von ihrer Kleidung werden Brusttuch und Handschuhe erwähnt, die sie aber beide abgelegt hat, was ein wesentlicher Grund dafür ist, dass Peter Marks ihren Körper so eingehend betrachten kann.

Dabei fällt zum einen auf, dass der Text nicht einfach eine Anzahl gewisser Details aufzählt, sondern dass bestimmte Details wie das der Gesichtshaut in ihrer Farbe und Beschaffenheit und das der schönen Finger wiederholt auftauchen. Damit wird dem Leser deutlich, dass ihm hier nicht nur Informationen über das Aussehen des Mädchens gegeben werden sollen, sondern dass er bei alledem Zeuge der Wahrnehmungen Peter Marks' ist, dem diese Details anhaltend oder wiederholt ins Auge springen. Die anschauliche Darstellung des Mädchens verweist somit auf Marksens Wahrnehmung zurück, deren Gegenstand das Mädchen ist, so wie die Veranschaulichung des Wahrnehmungsvorgangs direkt zu den Details führt, die das Mädchen betreffen, etwa wenn der Blick des Helden unversehens auf die „Wölbung der Schnürbrust“ des Mädchens fällt, die ohne die Bedeckung des Halstuches dem Verliebten „Schönheiten entdecken konnte, die sie wenigstens nicht bey der ersten Bekanntschaft gleich entdeckt wissen wollte.“ (Wezel S. 116) An solchen Stellen verschmilzt die Darstellung des Wahrnehmungsvorgangs mit der Darstellung des Gegenstands der Wahrnehmung, womit formensprachlich die Bedeutung des wahrnehmenden Subjekts zum Ausdruck kommt.

Zum andern fällt auf, dass die Darstellung die Aneinanderreihung der verschiedenen Details von vornherein in einen dominierenden Gesamteindruck einbettet, der ebenfalls der Perspektive der wahrnehmenden Figur entspringt. Beim Blick durch das Fernglas sieht Peter Marks zunächst nämlich „eine Figur, die mein Blut in einer Sekunde zweimal durch alle Pulsventile durchjagte“ (Wezel S. 111). Bevor er überhaupt auf das Aussehen dieser Figur zu sprechen kommt, teilt er den Eindruck mit, den diese Figur auf ihn macht. Auf die Einzelheiten kommt er überhaupt nur zu sprechen, indem er sich bemüht, diesen Eindruck für den Leser nachvollziehbar zu machen. Die Affekte, die der Anblick des Mädchens in Peter Marks erregt, sollen also auf die sinnliche

Wahrnehmung rückgebunden werden, die ihr Auslöser ist. Nun führt die Frage, was an diesem Mädchen das Blut des Helden der Erzählung so in Wallung versetzt, allerdings zunächst zu einer Feststellung dessen, was sie nicht ist: Sie ist keine Schönheit im Sinne überlieferter Schönheitsideale: „Keine schöne Figur war es im gewöhnlichen Verstande, keine in der tizianischen Manier, die durchs schöne Kolorit und den bezaubernden Gliederbau hinreißt. Sie hatte wenig oder gar nichts von dem, was man schön nennt“ (Wezel S. 111). Darauf folgt nun die bereits erwähnte Aufzählung von Details, die also zunächst ihre fehlende Schönheit belegen soll, wozu, vor allem gemäß den Vorstellungen von Wezels Zeit, ihre „etwas bräunliche Gesichtsfarbe“, die „Vertiefungen und Erhöhungen“, die die Blattern auf der Haut „zurückgelassen“ haben, und die Farbe des „blaßgelben“ Halses (Wezel S. 111-112) ja auch durchaus angetan sind. Gegen den Eindruck fehlender Schönheit stehen lediglich des Mädchens leuchtende Augen, seine Hände, die nun allerdings auch etablierten Schönheitsidealen genügen – wie der Text folgerichtig mit den der eigentlichen Beschreibung beigegebenen Ariost-Zitaten zu belegen sucht –, und der Klang ihrer Stimme, der bezeichnenderweise als subjektiver Eindruck des erlebenden Ich relativiert wird: „[W]enigstens war es Süßigkeit in *meinen* Ohren“ (Wezel S. 118, Hervorhebung A. L.).

Die Pointe dieser Stelle ist also die Diskrepanz zwischen dem überwältigenden Eindruck, den der Anblick des Mädchens auf Peter Marks macht, und der fehlenden Schönheit in den Details ihrer Erscheinung. Anders als in Grimmelshausens Text ist diese Diskrepanz hier auch dem erlebenden Ich durchaus bewusst, scheint aber die spontan empfundene Zuneigung zu dem, was Marks sieht, eher noch zu verstärken: „[U]nd hätte gleich ein Kenner schöner Formen hier und da eine Partie nicht in dem regelmäßigsten Verhältnisse gefunden, so that doch das Ganze eine bewundernswürdige Wirkung auf mich; und das schien mir Beweis genug, daß sie für mich schön war.“ (Wezel S. 112)³ Das subjektive Empfinden der wahrnehmenden Figur hat an dieser Stelle also höhere Autorität als objektive, man könnte auch sagen, konventionelle Maßstäbe.⁴ Darin liegt eine wesentliche Gemeinsamkeit, den Wezels Text hier etwa mit der Fliegenepisode und Predigtszene aus dem *Tristram Shandy* hat. Dass es sich hier nicht um eine

³ Gut zehn Jahre vor dem Erscheinen von Kants *Kritik der Urteilskraft* wird hier also eine Position formuliert, der zufolge Schönheit weniger das Attribut von Gegenständen als vielmehr Ausdruck eines wahrnehmenden Bewusstseins ist. Allerdings kann im Fall des frisch verliebten Peter Marks von einem „interesselosen Wohlgefallen“ nicht die Rede sein. (Diesen Hinweis verdanke ich Andreas Grimm.)

⁴ Vgl. § 17 aus der *Kritik der Urteilskraft*: „Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d.i. das Gefühl des Subjekts, und kein Begriff eines Objekts, ist sein Bestimmungsgrund.“ (Immanuel Kant: Werkausgabe in 12 Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 10. Kritik der Urteilskraft. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, B 53.)

Selbstverständlichkeit handelt, zeigt ein kurzer Blick auf die Vergleichsstelle bei Grimmelshausen, wo eine Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung des erlebenden Ichs und der Beurteilung des Bauernmädchens nach objektiven Schönheitsmaßstäben nur dem erzählenden Ich bewusst zu sein scheint und im Textzusammenhang vor allem dazu dient, die triebhafte Verblendung des erlebenden Ich deutlich zu machen.

Bei Wezel und Sterne wird also die Individualität der Erscheinung gegenüber konventionellen Mustern aufgewertet, worin die Individualisierungstendenzen der Aufklärung, für die vor allem Rousseau steht, einen literarischen Niederschlag finden. Für die Frage nach der Art und Weise anschaulichen Darstellens ist nun entscheidend, dass bei Wezel und Sterne gleichermaßen die Wirkung der Erscheinung auf ein erlebendes Subjekt wichtiger ist als ihre Vollkommenheit nach gewissen Konventionen. Die einleitende Beschreibung der Predigtszene bei Sterne richtet sich ja in ihrer Kritik an der gelehrten Literatur nicht gegen den Rückgriff auf wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern gegen die normierten Schönheitsvorstellungen, auf die die gelehrte Literatur als wesentlich topisch geprägte Literatur sich zwangsläufig beruft. In diesem Sinne werden bei der Beschreibung des rezitierenden Corporal Trim „the line of beauty“ und „the line of science“ in einem Atemzug genannt,⁵ nur um als Kriterien für eine gute Rednerhaltung ebenso performativ diskreditiert zu werden wie die mathematisch exakte Vorgabe eines Standwinkels von 85,5 Grad. Die Wirkung von Trims Vortrag entspringt eben nicht der Einhaltung solcher Vorgaben, die er ohnehin nicht kennt, sondern seiner individuellen Natürlichkeit und seiner natürlichen Individualität.

Wie bei Sterne werden auch bei Wezel Konventionen überhaupt primär als Fesseln der Natur und des Individuums empfunden. Das wird besonders am Ende der fraglichen Passage deutlich, wenn die reizende Natürlichkeit des Mädchens für einen kurzen aber fühlbaren Moment den Früchten einer hier als widernatürlich erscheinenden Erziehung gemäß den Regeln des Anstands weicht:

Hier sahe [sic!] sie mit einem Blicke herunter, wurde gewahr, daß ihr Halstuch nicht an dem rechten Orte war, nahm es beschämt um, und die kalte Anständigkeit jagte die ganze Naifetät der Empfindungen und der Worte weg: sie bat mich mit einer Verbeugung um Vergebung – und erinnerte mich dadurch, daß wir in dieser Welt waren. – Der fatale Knix! – den hätte sie können seyn lassen. (Wezel S. 117)

Wenn hier die „Naifetät der Empfindungen und der Worte“ gegen die „kalte Anständigkeit“ ausgespielt wird, dann scheint zunächst wieder der makrostrukturelle Zusammenhang der Erzählung auf. Peter Marks war ja vor „dieser Welt“ aufs Land geflüchtet, und das Leben in dieser Welt war für ihn durch die fünf ersten Ehefrauen geprägt gewesen, die allesamt eindimensionale Figuren sind. Diese Typen – die

⁵ Sterne S. 97.

empfindsam Unterwürfige, die empfindungslos Herrschsüchtige, die galante Verschwenderin, die frigide Geizige, die Dünkelhafte im Stile eines Parvenüs – sind alle von gesellschaftlichen Konventionen her konzipiert, denen sie zuwiderhandeln oder die sie in einer Konsequenz erfüllen, die sie als Figuren jeweils zur Karikatur werden lässt. In ihrer Eindimensionalität bilden sie nicht nur Kontrastpaare, sondern sie alle sind Kontrastfiguren zu dem Bauernmädchen. So steht beispielsweise die von der dritten Ehefrau repräsentierte Galanterie, die bei Wezel als „kalte Anständigkeit“ erscheint, gegen des Bauernmädchens „Naifetät der Empfindungen und Worte.“

Dass Peter Marks sich über die „Verbeugung“ und den „fatale[n] Knix“ ebenso echauffiert wie unmittelbar im Anschluss an die zitierte Passage über das Erröten des Mädchens und das verschämte Senken des Blicks (Wezel S. 117), hängt damit zusammen, dass diese mimischen und gestischen Details dem Repertoire des galanten Romans entstammen. Wenn Marks also das Erröten als „Beobachtung der jungfräulichen Etikette“ geißelt (Wezel S. 117), dann kann diese – physiologisch völlig unhaltbare und mit Sicherheit auch im 18. Jahrhundert nur bedingt konsensfähige – Erklärung sinnvoll nur als Angriff auf gesellschaftliche Konventionen verstanden werden. Die Pointierung der Darstellung des Mädchens auf den Kontrast zwischen subjektiv empfundener Schönheit und fehlender Schönheit im Sinne gesellschaftlicher und künstlerischer Konventionen dient letztlich der Etablierung einer neuen Figurenkonzeption im Rahmen eines illusionistischen Darstellungsstils. Gemäß dem Schillerschen Diktum, wonach man die Tugend nicht lieben könne, sollen individualisierte Figuren die frühneuzeitlichen Typen ersetzen, weil in der Vorstellung der Zeit menschliche Anteilnahme nur Menschen, aber nicht Exempeln entgegengebracht werden kann.

Dass diese neue Figurenkonzeption hier bei Wezel, wie auch bei Sterne, unmittelbar mit der Herausbildung eines affekterregenden Illusionismus zusammenhängt, ist in der beiden Texten zugrundeliegenden Annahme begründet, dass ein Mensch nur als die Gesamtheit seiner Eigenschaften erlebt und so zum Gegenstand menschlicher Anteilnahme werden kann. Während eine Aneinanderreihung und Analyse von Details in der Tradition der katalogartigen Beschreibung zwangsläufig das Defizit dieser Details gegenüber etablierten Normen enthüllt, kann ein Erleben des Menschen in der Gesamtheit dieser Details das Individuum zur Geltung bringen. Da das Erleben seinerseits durch den Erlebenden in seiner Subjektivität bestimmt sein soll, soll es einen Wahrnehmungsraum schaffen, der relativ frei von eben jenen Konventionen ist, die in Peter Marks' und wohl auch Wezels und Sternes Verständnis das Natürliche unterdrücken.

Aus diesem Grund werden in dem vorliegenden Auszug aus Wezels Erzählung nicht nur Wahrnehmung und Empfindungen des erlebenden Peter Marks ausführlich veranschaulicht, sondern die Darstellung des Mädchens zielt darauf, es als ganzheitlichen Gegenstand dieser Wahrnehmung und Auslöser dieser Empfindungen zu präsentieren. Nur eine illusionierende Darstellung, in der die dargestellten Details sich zum Ganzen einer Erlebnisillusion fügen, ermöglicht eine Rezeptionshaltung, die dem sachlichen Sehen auf Einzelheiten in ihrer materialen Beschaffenheit ein ästhetisches Schauen von Zusammenhängen an die Seite stellt. Der Rezipient soll so in die Lage versetzt werden, überkommene Normen bei der Bewertung des Dargestellten weitgehend zugunsten eigener Empfindungen zu suspendieren. Dieser Zusammenhang lässt sich besonders gut mit der wohl zentralen Stelle des vorliegenden Textauszugs illustrieren:

[D]ie Form des Gesichts war, ohne es mit kritischer Genauigkeit zu beurteilen, im Durchschnitte gerechnet, hübsch, und hätte gleich ein Kenner schöner Formen hier und da eine Partie nicht in dem regelmäßigsten Verhältnisse gefunden, so that doch das Ganze eine bewundernswürdige Wirkung auf mich; und das schien mir Beweis genug, daß sie für mich schön war. (Wezel S. 112)

Das sachliche Sehen erscheint hier als „kritische Genauigkeit“, die „beurteilt“, als Blick eines „Kenners“, der nach „regelmäßigsten Verhältnissen“ sucht. Als ein solcher Kenner erweist sich die Figur des Peter Marks performativ natürlich selbst. Aber das Erlebnis, das der Leser über die illusionierende Darstellung mit ihm teilen soll, befähigt ihn dazu, seine Kennerschaft zu relativieren und – statt „mit kritischer Genauigkeit“ zu erfassender Details – die Form des Gesichts „im Durchschnitte gerechnet“ als „hübsch“ zu empfinden und „das Ganze“ der Erscheinung des Mädchens „eine bewundernswürdige Wirkung auf sich“ ausüben zu lassen. Von dieser Wirkung des Ganzen ausgehend, fällt dann im Erlebniszusammenhang auch ein anderes Licht auf die Einzelheiten:

Doch dieses war eine Wirkung der Mine, die dies blattergrübichte, schwarzbraune Gesicht begeisterte; eine so seelenvolle, witzige, lebhaft, feurige Mine! mit Güte und Treuherzigkeit gemildert! Ihre dunkelblauen Augen funkelten, wie ein Paar Morgensterne, unter den schwarzen gewölbten Augenbraunen hervor; auch hatten sie bey allem hellen Glanze das sanfte, stille Licht der Venus. (Wezel S. 112)

Der Kontrast zwischen „dies blattergrübichte, schwarzbraune Gesicht“ und „eine so seelenvolle, witzige, lebhaft, feurige Mine, mit Güte und Treuherzigkeit gemildert“ ist nun nicht nur der zwischen negativen und positiven Attributen, sondern vor allem auch der zwischen materialer Beschreibung und der interpretierenden Zuschreibung von immateriellen Eigenschaften in Form bildlicher Rede. Die Details der Farbe und der narbigen Beschaffenheit der Gesichtshaut werden noch einmal angeführt, um jetzt aber im ästhetischen Schauen das Gesicht erscheinen zu lassen, wie es sich der subjektiven Wahrnehmung des erlebenden Individuums präsentiert. In dieser, von der subjektiven Erlebnisfähigkeit des Individuums beeinflussten Wahrnehmung wird das „Gesicht“ zur

„Mine“ verlebendigt und so zum sinnlichen Ausdruck des Menschlichen, das wiederum menschliche Empfindungen hervorruft. In diesem Sinne ist „das sanfte, stille Licht der Venus“ in den Augen des Mädchens wohl auch vor allem ein Reflex des liebenden Blicks, den Peter Marks auf sein künftiges Weib wirft.

Wie Sterne in der Predigtzene, kontrastiert Wezel im vorliegenden Textauszug die isolierte Betrachtung anschaulicher Details vor dem Hintergrund gelehrten Wissens mit einer als Erlebniszusammenhang gedachten Betrachtung, die die Details im Rahmen eines Bildganzen einordnen will. Dieser Versuch, „to take the picture of him in at one view“⁶, wie es bei Sterne im Hinblick auf den rezitierenden Corporal Trim heißt, führt zu einer illusionierenden Darstellung, in der durch die Erlebnisillusion dem Leser, genauso wie den wahrnehmenden Figuren in den Texten selbst, die unmittelbare Erfahrung menschlicher Regungen zuteil werden sollen. Damit wird die Affekterregung in der Illusionsbildung zum sinnbildenden Prozess.

Dass ein derart konsequentes illusionistisches Darstellen sich erst im 18. Jahrhundert herausbildete, zeigt ein Blick auf die berühmte Beschreibung Sophia Westerns in Fieldings *Tom Jones*, wo Sophias makellose Schönheit streng nach Katalog Detail für Detail abgearbeitet wird.⁷ Dabei zeigt der Erzähler zwar deutlich ein Bewusstsein dafür, dass dieses Verfahren Teil überkommener literarischer Traditionen ist. Aber die Stilparodien auf antike und frühneuzeitliche Vorbilder und die ironische Brechung beim Anführen maßstabsetzender Werke der Literatur und der bildenden Kunst ändern nichts daran, dass Fielding den von ihm ironisierten literarischen Traditionen keine formale Alternative entgegensetzt. Das gewisse Etwas, das Sophia auch haben soll, die bei aller Bildung eben auch eine Unschuld vom Lande ist,⁸ wird an dieser mit klassischen Konventionen spielenden Stelle nur benannt, aber nicht zum Anlass genommen, es dem Leser in einem durch illusionistisches Darstellen simulierten Erlebniszusammenhang nahezubringen. Und so ist es sicher kein Zufall, dass die Darstellung des Bauernmädchens sich wie eine Kontrafaktur zu dem Kapitel ausnimmt, mit dem Fielding die Figur der Sophia einführt. Das legt vor allem die Horaz-Anspielung in Bezug auf die Weiße des „parischen Marmor[s]“ (Wezel S. 112) nahe, mit dem der Hals des Bauernmädchens wetteifern kann. Die entsprechende Stelle in den *Oden* führt auch Fieldings Erzähler an, um das leuchtende Weiß von Sophias Busen zu schildern. Aber auch die Beschreibung der Hände, die, in der Manier des Sophia-Kapitels, leicht ironisierend mit Ariost-Zitaten ergänzt wird, wirkt fast wie eine Parodie auf den

⁶ Sterne S. 97.

⁷ Vgl. Fielding: *Tom Jones* S. 95-96.

⁸ Vgl. Fielding: S. 97.

Fieldingschen Vorläufer. Das gilt umso mehr, als die Hände bei aller Attraktivität nur ein Nebenaspekt in der Erscheinung des Mädchens sind, deren unwiderstehliche Wirkung auf Peter Marks ja doch wesentlich von der „Mine“ ausgeht.

Die ironische Distanz, die Fielding als Aufklärer den überkommenen Darstellungskonventionen gegenüber aufscheinen lässt, auch wenn er sich ihrer noch bedient, fehlt naturgemäß in einem Text wie dem *Simplicissimus*, der noch ganz von den rhetorisch-allegorischen Darstellungskonventionen der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit geprägt ist. Auch der fragliche Auszug aus Grimmelshausens Roman kann natürlich auf einen Leser eine illusionierende Wirkung haben in dem Sinne, dass der Leser sich das Geschehen gleichsam als vor dem geistigen Auge ablaufenden Film vorstellt.

Aber die Darstellung liefert doch für eine derartige Illusionsbildung viel weniger Details, und sie bietet darüber hinaus einige Details, die die Rezeption des Wahrnehmungszusammenhangs als Erlebniszusammenhang sogar stören. So wird etwa die Szene mit dem Bauernmädchen dadurch eingeleitet, dass Simplicius sich „nun mit Anhörung des lieblichsten Vogelgesangs ergetzte und mir einbildete, daß die Nachtigall durch ihre Lieblichkeit andere Vögel banne stillzuschweigen und ihnen zuzuhören, entweder aus Scham, oder ihr etwas von solchem anmutigen Klang abzustehlen.“ (Grimmelshausen S. 489) Diese Aussage passt zunächst deshalb nicht recht in einen Erlebniszusammenhang, weil der Aufenthaltsort des Simplicius als Schauplatz des Erlebens so unbestimmt ist. Klar ist nur, dass er sich fernab der Städte und des Kriegsgeschehens „irgends in einen Busch“ geflüchtet hat (Grimmelshausen S. 488). Schon, dass dieser „Busch“ an einem „Wasser“ liegt, muss erst aus dem Folgenden geschlossen werden, und noch viel weniger klar ist, ob sich das buschige Refugium in einem Wald oder etwa auf einer Wiese befindet. Dass Simplicius sich „nun mit Anhörung des lieblichsten Vogelgesangs ergetzte“, kommt an sich schon überraschend, denn genau an dieser Stelle wechselt die Narration völlig unvermittelt vom raffenden zum szenischen Erzählen. Der Vorgang des Wahrnehmens und der Gegenstand der Wahrnehmung werden also hier viel weniger erlebnishaft eingeführt als am Beginn der Vergleichsstelle bei Wezel, wo die Zeitangabe „[e]ines Tages“ den Wechsel ins szenische Erzählen vermittelt, worauf die Rede sofort nicht nur auf Peter Marks' Wahrnehmung und Gedanken zu sprechen kommt, sondern auch gleich den Schauplatz als Erlebnisraum beschreibt. (Vgl. Wezel S. 176)

Da es – wie aus der sich auch in der erzählten Zeit unmittelbar anschließenden Begegnung mit dem Bauernmädchen hervorgeht – heller Tag ist, erscheint es überdies

zweifelhaft, dass gerade zu diesem Zeitpunkt die Nachtigall zu hören sein soll, während die anderen Vögel schweigen. Die Einbildung, die Nachtigall betreffend, scheint also nicht durch die erlebende Wahrnehmung des Simplicius motiviert. Das wird noch deutlicher an der Stelle unmittelbar nach dem Wegrennen des Mädchens, als Simplicius beschließt, die Unbekannte näher kennenzulernen: „Aber meine Begierden, von dieser Sonne mehr beschienen zu werden, ließen mich nit in meiner Einsamkeit, die ich mir auserwählt, sondern machten, daß ich das [sic!] Gesang der Nachtigallen nit höher achtete, als ein Geheul der Wölf; [...].“ (Grimmelshausen S. 489-490)

Spätestens hier wird klar, dass der Sinnzusammenhang, in den das Detail der Nachtigall einzuordnen ist, kein Erlebniszusammenhang ist. Das Motiv der Natur, die zum Gesang der Nachtigall andächtig schweigt, ist ein allegorisches Bild, das Grimmelshausen etwa Harsdörffers *Poetischem Trichter* hätte entnommen haben können.⁹ Der Zusammenhang, in den die Nachtigall hier mit dem Vorsatz, künftig als Einsiedler zu leben, gebracht wird, verweist auf das 7. Kapitel des 1. Buchs, wo der Held dem Einsiedler zum ersten Mal begegnet, indem er ihn im Wald ein Lied singen hört:

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall,
 Laß deine Stimm mit Freudenschall
 Aufs lieblichste erklingen :|:
 Komm, komm, und lob den Schöpfer dein,
 Weil andre Vöglein schlafen sein,
 Und nicht mehr mögen singen:
 Laß dein Stimmlein
 Laut erschallen,
 Dann vor allen
 Kannst du loben
 Gott im Himmel hoch dort oben. (Grimmelshausen S. 33)

Wie etwa auch in dem Weihnachtslied „Lieb Nachtigall, wach auf“ fungiert hier der Gesang der Nachtigall als Allegorie des Gotteslobs, dem sich ja auch der Einsiedler verschrieben hat – nicht zuletzt, indem er zu nachtschlafender Stunde sein „Stimmlein“ laut erschallen lässt. In dieser ersten Strophe wird auch die Situation geschildert, die Simplicius sich unmittelbar vor der Begegnung mit dem Bauernmädchen „einbildet“ – eine Situation, in der andere Vögel schweigen und nur der Gesang der Nachtigall ertönt. Die Einbildung steht demnach nicht in einem erlebnishaften Zusammenhang mit dem Erlebnisraum, sondern in einem sinnbildlichen Zusammenhang mit der inneren Verfassung der Figur, die zu diesem Zeitpunkt beschlossen hat, durch ein Leben in Einsamkeit dem gottgefälligen Tun des Einsiedlers nachzueifern. Diesem Vorsatz nun wird er untreu beim Anblick des Bauernmädchens, weswegen ihm die Achtung vor dem

⁹ Vgl. Georg Philipp Harsdörffer: *Poetischer Trichter*. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugiessen. 3 Teile in einem Bd. Hildesheim u. New York: Olms 1971 (= Reprograf. Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg 1648-1653), 2. Teil, S. 358.

Gesang der Nachtigall verloren geht. In diesem Zusammenhang erhält auch die Metapher der Sonne für das Mädchen einen allegorischen Sinn, denn des Simplicius „Begierden“ verdrängen die Liebe zu Gott aus seinem Bewusstsein, womit das Mädchen zur Nebensonne neben dem eigentlichen Licht der Welt wird.

Die Darstellung des Wahrnehmungsvorgangs und des Mädchens selbst als Gegenstand dieser Wahrnehmung sind nun ganz auf diesen sinnbildlichen Gegensatz zwischen geistlicher Pflicht und fleischlichem Verlangen, zwischen der Würde des Schöpfers und der einer Angehörigen des niedrigsten Standes, zwischen der Kälte ihres Herzens und der Hitze seiner Begierden ausgerichtet. Demensprechend wird die Wahrnehmung des erlebenden Ichs ganz anders bewertet als in Wezels Text. Bei Wezel ermöglichen die sinnliche Wahrnehmung und die Erlebnisfähigkeit des Peter Marks einen Blick auf das Mädchen, in dem neben das „Auge“ im Fontaneschen Sinne die „Liebe“ tritt, wo also dem Leser in der Erlebnisillusion eine Empfindung mitmenschlicher Sympathie aufgehen kann. Hier dagegen bezeichnet die Rede von den „vorwitzigen Augen“ (Grimmelshausen S. 489) ein durch „Begierden“ (Grimmelshausen S. 489) verblendetes Sehen entgegen den verbindlichen Ständevorstellungen: Eine Bäuerin kann nach diesen Maßstäben nicht schön sein. Dass eine „Bauerndirne“ dem erlebenden Ich einen größeren Eindruck macht als eine „stattliche Damoiselle“, stellt – anders als bei Wezel – keine Aufwertung ländlicher Natürlichkeit gegenüber urbaner Künstlichkeit dar. Vielmehr wird nach dem Formprinzip des *bourgeois gentilhomme*, also gemäß den Konventionen der Ständesatire, die Bäuerin auf ihren Platz in der göttlichen Ordnung verwiesen, ohne dass ex negativo etwas Positives über die stattlichen Städterinnen gesagt wäre. Die Wahrnehmung des Simplicius stellt die „Bauerndirne“ zuerst über die „Damoiselle“ und danach, in einem noch ungeheuerlicheren Verstoß gegen den *ordo*-Gedanken, als Sonne neben oder sogar über Gott.

Die Verblendung in der Wahrnehmung kommt auch in der Beschreibung des Mädchens selbst zum Ausdruck: „[D]a dünkte mich, ich hätte die Tag meines Lebens kein schöner Mensch gesehen, die Proportion des Leibs schien vollkommen und ohne Tadel, Arm und Hände schneeweiß, das Angesicht frische und lieblich, die schwarze Augen aber voller Feuer und Liebreizender Blick“ (Grimmelshausen S. 489). Zunächst fällt auf, dass diese Beschreibung, ganz im Gegensatz zu der bei Wezel, sehr wohl den Kriterien des konventionellen Schönheitskatalogs genügt. Aber diese Beschreibung soll eben nur die durch Begierde verzerrte Wahrnehmung des Simplicius wiedergeben, denn es heißt da nicht, die Bäuerin sei so gewesen, sondern dass es so „schien“, und dass es den begehrliehen Helden „dünkte“, dass er „kein schöner Mensch je gesehen“

(Grimmelshausen S. 489). Das Topische der Beschreibung bekommt hier auch unmittelbar formensprachliche Funktion, weil es zeigt, dass Simplicius mehr etwas hineinsieht, als dass er genau hinsieht.

Denn darauf, dass das Bauernmädchen hier um nichts mehr „eine schöne Figur im gewöhnlichen Verstande“ sein soll als bei Wezel, deuten – neben konventionellen Sehweisen, die in der Literatur der Frühen Neuzeit einen erklärtermaßen höheren Stellenwert als in der Literatur der Aufklärung und danach haben, – konkrete anschauliche Details hin. Wenn es beschreibend heißt: „[U]nterdessen setzte sie sich nieder ins Gras, warf ihren Schleier und Bauernhut von sich, und wischte den Schweiß vom Angesicht“ (Grimmelshausen S. 489), wird klar, dass Körper und Haut der Bäuerin die Spuren von Sonne und Arbeit aufweisen dürften. Damit freilich dürfte die Anpreisung ihrer „schneeweißen Hände“ und des „frischen und lieblichen Angesichts“ für die Zeitgenossen etwa so lustig gewesen sein wie die 1. Szene im IV. Akt des *Midsummernight's Dream*, in der die durch Oberon verblendete Titania den Sexappeal des in einen Esel verwandelten Bottom in Worte zu fassen sucht. Ebenso wird die Rede von dem „Feur“ in den Augen des Mädchens und von ihrem „liebreizenden Blick“, anders als an der analogen Stelle bei Wezel, wenig später widerlegt, wenn es bildlich heißt: „[I]ch fande ein steinern Herz und eine solche Kaltsinnigkeit, dergleichen ich hinter einem Baurnmädglein nimmermehr zu finden getraut hätte“ (Grimmelshausen S. 490).

Auch die Details in der Geschehensdarstellung und in der Darstellung der Figurenrede stehen ganz im Dienste dieses, wie so oft im Barock, auf Gegensätze angelegten sinnbildlichen Sinnzusammenhangs. Die Worte etwa, mit denen Simplicius das Mädchen anredet: „Ach Jungfer, Ihr habt zwar mit Euren schönen Händen Eure Butter im Wasser abgekühlt, hingegen aber mein Herz durch Eure klare Augen ins Feur gesetzt!“ (Grimmelshausen S. 489) betonen einerseits wiederum den hier komischen Kontrast zwischen dem hohen Stil der Anrede und dem niedrigen Stand der Angeredeten. Inhaltlich und formal erinnert diese Stelle daher stark an Don Quijotes Ankunft an der Schenke im 2. Kapitel des 1. Teils,¹⁰ aber auch an die analoge Szene im 19. Kapitel des 1. Buches von Grimmelshausens Roman, wo der gebildete Simplicius den tumben Wächter am Stadttor von Hanau mit „mein lieber Hermaphrodit“ anredet, worauf dieser aber nur seinen Namen versteht, denn er heißt zufällig „Herman“ (Grimmelshausen S. 73).

Die noch wichtigere Funktion der Figurenrede in der Szene mit der Bäuerin ist aber das Herausstellen des allegorischen Sinnzusammenhangs. Das „Feur“ in den schwarzen Augen verweist weniger auf ein bestimmtes, tatsächlich sichtbares Leuchten der Augen,

¹⁰ Cervantes S. 10.

als vielmehr auf den emotionalen Zustand des in triebhafter Begierde entflammten Betrachters. Die Butter und das kühle Wasser stehen dazu im bildlichen Gegensatz, so wie die „Kaltsinnigkeit“ und das „steinern Herz“ der Bäuerin im Gegensatz zum heißen Begehren des Simplicius steht.

Auf psychologische Plausibilität und Konsistenz der Darstellung innerhalb eines Erlebniszusammenhangs kommt es hier also nicht an. Während bei Wezel und bei Sterne, wie oben gezeigt, die sinnliche Seite der verwendeten sprachlichen Bilder betont wird und so in den Erlebniszusammenhang integriert wird, ist bei Grimmelshausen jedes Element der beschreibenden Rede mit einer Bedeutung für den sinnbildlichen Zusammenhang versehen, die seine Anwesenheit und Positionierung im Text motiviert. Vereinfacht ließe sich sagen, dass bei Wezel und Sterne die Bildlichkeit in den erlebnishaften Sinnzusammenhang integriert wird, der vor allem in beschreibender Rede entfaltet wird; bei Grimmelshausen dagegen dient die beschreibende Rede fast ausschließlich der Entfaltung des allegorischen Sinnzusammenhangs. Da dieser allegorische, auf sinnbildlichen Kontrast zielende Zusammenhang sich an jedem einzelnen Detail gültig erweisen soll, bedarf es auch keiner illusionierenden Darstellung, die einen ganzheitlichen erlebnishaften Blick auf das Dargestellte ermöglicht. Deswegen mag Grimmelshausens Text Potential zur Illusionsbildung haben, aber die der Formensprache des Textes eingeschriebene Sinnbildung erschließt sich nicht durch eine illusionierende Wirkung. Der Leser ist vielmehr gezwungen, sich aus einem eventuellen Illusioniertsein loszureißen, damit er die sinnbildliche Dimension jedes einzelnen Details und damit den im Text entfalteteten rhetorisch-allegorischen Sinnzusammenhang erfassen kann.

2.3. Illusionierung und Affekterregung im Zeichen eines allegorischen Darstellens in Zesens *Adriatischer Rosemund*

Nun ist freilich auch in literarischen Texten der Frühen Neuzeit die anschauliche Rede nicht immer so offensichtlich auf Sinnbildlichkeit ausgerichtet wie in der Bauernmädchenpassage aus dem *Simplicissimus*. Auch im 17. Jahrhundert gibt es Texte, die eine illusionierende Wirkung von Literatur thematisieren und formensprachlich zu erzielen versuchen. Ein Beispiel für diese Tendenzen ist Philipp von Zesens *Adriatische Rosemund* aus dem Jahr 1645. Dieser Roman, der Elemente des höfisch-historischen Romans mit denen des Schäferromans verbindet,¹ enthält nicht nur eine Reihe sehr eingehender Beschreibungen, vor allem von Schauplätzen, aber auch von Figuren. Vielmehr fällt er auch durch eine zum Teil sehr plastische, szenische Geschehensdarstellung auf, wobei besonders die Ausführlichkeit ins Auge springt, mit der mimische und gestische Details geschildert werden.

Vor allem der breite Raum, der der anschaulichen Darstellung menschlicher Gefühlsregungen gegeben wird, hat in der Forschung dazu geführt, dem Roman zu attestieren, dass „die der französischen Literatur entlehnten Schilderungen von überfeinerten Empfindungen in die Zukunft“² wiesen. Hans Will betrachtet den Roman gerade aus diesem Grund als repräsentatives Werk des Autors: Im „Naturgefühl und seiner Auswirkung in der Beschreibung“ sei Zesen sogar seinem Vorbild, Madame de Scudéry, „überlegen. Dies zeigt sich vor allem in der ‚Adriatischen Rosemund‘.“³ Dass es sich hierbei um eine These aus dem frühen 20. Jahrhundert handelt, ist ein Hinweis darauf, dass sie im Kern auf das 19. Jahrhundert zurückgeht, in dem Zesens Roman sich „einer gewissen Wertschätzung erfreut[e]“, da „man in der ‚Adriatischen Rosemund‘ mit ihrem autobiographischen Hintergrund und ihren empfindsamen Zügen einen Vorklang der Goethezeit zu vernehmen glaubte.“⁴ Die Frage nach den autobiographischen Zügen soll hier allerdings ebenso wenig interessieren wie das Forschungsproblem, den Roman im barocken Gattungssystem zwischen dem höfisch-historischen Roman und dem Schäferroman einzuordnen.⁵

¹ Vgl. Meid S. 71-72.

² Ferdinand van Ingen: Philipp von Zesens *Adriatische Rosemund*: Kunst und Leben. In: Ferdinand van Ingen (Hg.): Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Wiesbaden: Steiner 1972 (= Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, 1), S. 120. Van Ingen betont allerdings, dass „die genauen Seelenschilderungen“ (S. 121) wie die „Realistik der Darstellung“ in dem Roman überhaupt letztlich im Dienste eines „stilisierten Idealismus“ (S. 98) stünden.

³ Hans Will: Die ästhetischen Elemente in der Beschreibung bei Zesen. Gießen: Münchow 1922 (= Giessener Beiträge zur Deutschen Philologie, 6), S. 3.

⁴ Meid S. 71.

⁵ Vgl. Meid S. 71-72.

Statt dieser kontextuellen und makrostrukturellen Fragen soll hier, dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit entsprechend, die Mikrostruktur des Textes Gegenstand der Analyse sein. Damit stellt sich die Frage, wie der Darstellungsstil von Zesens Roman formengeschichtlich zu verorten ist. Denn die These, dass sich ein affekterregender Illusionismus erst im 18. Jahrhundert herausbildet, ist nur haltbar, wenn die Textanalyse einen strukturellen Unterschied zwischen den illusionierenden Tendenzen bei Zesen und dem illusionistischen Darstellen etwa bei Wezel oder Sterne nachweisen kann. Die *Adriatische Rosemund* soll also gerade wegen ihrer vermeintlichen Empfindsamkeit und ihres scheinbaren „Vorklangs auf die Goethezeit“ als Kontrastfolie herangezogen werden, um das Profil dessen zu schärfen, was hier Illusionismus im Sinne einer Einheit von Illusionsbildung und Sinnbildung heißen soll.

Zesens Roman erscheint deshalb zumindest auf den ersten Blick als Vorläufer des 18. Jahrhunderts, weil hier einerseits die Illusionswirkung von Kunstwerken eine große Rolle spielt, und weil andererseits der Darstellung menschlicher Gefühle viel Raum gewidmet wird, wobei auffällig oft von Mitleid die Rede ist. Für die Frage, ob es sich hier vielleicht doch um ein frühneuzeitliches Beispiel eines affekterregenden Illusionismus handelt, ergeben sich somit zwei Teilfragen: zum einen die, ob die in Zesens Roman durch anschauliche Rede simulierten Wahrnehmungszusammenhänge wirklich als Erlebniszusammenhänge konzipiert sind,⁶ und zum anderen die, ob die Sinnbildung hier unmittelbar mit der Illusionsbildung durch die anschauliche Rede verknüpft ist.

Leicht zu zeigen ist, wie in diesem Roman, der wesentlich ein Künstlerroman ist, eine Kunst mit illusionierender Wirkung propagiert wird. Dabei fallen zunächst vor allem die langen Beschreibungen von Gemälden und Skulpturen auf, deren illusionierende Wirkung auf den Betrachter explizit herausgestellt wird.⁷ So heißt es in Markholds Beschreibung eines aus Skulpturen bestehenden Brunnens im Garten von Rosemunds Vater Sinnebald:

Ob disem so überaus=künstlichem wärke ward ich abermahl sehr verwundert. ‚Wi kann es mühglich sein‘ (fing ich an) ‚daß dises rächt zugähēt? sein dise Als=göttinnen läbendig / di sich alhihr spihl=weise baden / oder hab’ ich meine vernunft verlohren? si sein steinern / und gleichwohl rāgen si di hānde / di arme / di beine / ja fast alle glider!‘ Ich muß auch wahrlich bekānnen / daß es ein rechtes kunststükke wahr. (Zesen S. 58)

⁶ Will S. 53 legt genau das nahe, wenn er feststellt, dass „ein Maßstab [...], der von dem Begriff Anschauung im modernen Sinn eingegeben“ ist, „allenfalls in der ‚Rosemund‘ berechtigt ist. Denn der Unterschied zwischen dieser und den jüngeren Romanen springt in die Augen und scheint mir aufs neue zu beweisen, daß auch die Beschreibungen seines Erstlingsromans – gerade wie das ganze Werk – nicht ohne ein Erlebnis zustande gekommen sind.“

⁷ Dass die Bildende Kunst gerade als illusionierende Kunst im 17. Jahrhundert zum Vorbild der Literatur wurde, thematisiert auch van Ingen S. 63 im Zusammenhang mit Zesens Roman: „Die Malerei mit ihrer lebendigen Darstellung und ihrer staunenswerten Anschaulichkeit wurde zum Ideal der Dichtkunst.“

Hier rezipiert die Figur Markhold das Werk der bildenden Kunst so, wie sich beispielsweise ein gutes Jahrhundert später Moses Mendelssohn in *Von der Herrschaft über die Neigungen* (1757) das Wirken ästhetischer Illusion vorstellt:⁸ Der Gesichtssinn erfasst die Brunnenkulpturen so, dass Markhold keine in Stein gearbeiteten Imitationen, sondern lebendige Gliedmaßen zu sehen glaubt. Die Übereinstimmung mit Mendelssohns Illusions-Konzept geht aber noch weiter, wie Markholds rhetorische Frage, ob er seine Vernunft verloren habe, zeigt. Denn die Frage nach der verlorenen Vernunft ruft eben auch bei ihm die Vernunft als Bestandteil der „obern Seelenkräfte“ (Mendelssohn) auf den Plan, die doch darauf besteht, dass Hände, Arme, Beine und die anderen Glieder ja nur „steinern“ sind – also, dass Markhold sich ob der Täuschung der eigenen Sinne sehr „verwundert“.⁹ Diesen Widerstreit von getäushtem Gesichtssinn und durchschauender Vernunft empfindet Markhold wiederum – und das ganz im Sinne Mendelssohns – als Lust, wovon sein Lob für das „so überaus=künstliche wärk“, das „rechte kunststück“ zeugt, das die Passage rahmt. Damit sagt Markhold aber nichts weniger, als dass es eben die illusionierende Wirkung ist, die für ihn den Kunstcharakter der Skulpturen ausmacht. Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, einen Einfluss Zesens auf Mendelssohn zu postulieren, sondern lediglich darum zu zeigen, dass Vorstellungen, die im 18. Jahrhundert die Diskussion um die ästhetische Illusionsbildung prägen, auch den Beschreibungen von Kunstwerken in der *Rosemund* zugrundeliegen.

Denn in ähnlicher Weise lässt sich die jeweilige implizite Kunstauffassung charakterisieren, die zum Ausdruck kommt, wenn Markhold ein Gemälde dafür lobt, „wi träflich / we wäsendlich / wi selblich dises wunder=gemälde gemacht wahr“, so „daß man kaum gläuben konnte / daß es nuhr ein blohsses gemälde wäre“ (Zesen S. 65); wenn er über ein anderes Gemälde sagt, eine darauf abgebildete Rose sei „so lihlich / so roht / und so eigendlich entworfen / daß man schihr lust bekam / dahrnach zu greiffen“ (Zesen S. 66); wenn auf einem anderen Gemälde die Verwundung eines „Adon“ durch einen Eber „so eigendlich abgebildet wahr / daß man fast geschworen hätte / als wän man einen rächten läbendigen jüngling zu boden fallen / und gleichsam in solchem fallen

⁸ Vgl. Moses Mendelssohn: *Von der Herrschaft über die Neigung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausgabe. Bd. 2. *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*. Bearb. v. Fritz Bamberger u. Leo Strauss. Faksimile-Neudruck d. Ausg. Berlin 1931. Stuttgart u. Bad Cannstatt: Frommann 1972, S. 147-155; hier: S. 154: „Wenn eine Nachahmung so viel ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsre Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen; so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion.“

⁹ Vgl. Mendelssohn: *Herrschaft* S. 154: „Soll eine Nachahmung schön seyn, so muß sie uns ästhetisch illudiren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt seyn, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sey.“ Vgl. § 45 aus Kants *Kritik der Urteilskraft*: „Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“ (Kant B 179)

stärben sähe“ (Zesen 146-147); wenn es – um die Aufzählung doch einmal zu beenden – von einem Gemälde, das den Saturn beim Kinderschmaus zeigt, heißt: „In der linken seite dises kindes / welche ganz eröffnet wahr / sahe man das hartz so eigentlich und selblich ligen / als wan es läbete: es zitterte gleichsam / und wändete sich entbohr.“ (Zesen 144)

An allen diesen Stellen wird die illusionierende Wirkung der beschriebenen Kunstwerke mit bestimmten Affekten in Beziehung gesetzt, die durch die ästhetische Illusion beim Betrachter jeweils hervorgerufen werden. Von der „lust“, nach einer gemalten Rose zu greifen ist da, wie oben zitiert, die Rede, ebenso wie an anderer Stelle davon, „daß diese abbildung in den gemüthern der anschauenden gleichsam ein zittern und entsätzen erwäkte.“ (Zesen S. 59) oder von einem anderen Gemälde, „daß es ihderman ein gräuliches entsätzen einjahgte.“ (Zesen S. 145) An wieder anderer Stelle wird von einer Darstellung des Ganymed gesagt: „[D]i blauen äderlein an den armen und händen waren so lähbhaft entworfen / und gaben dem leibe solch-ein libbliches auss=sähen / daß man dahrüber gleichsam gahr verzückt ward.“ (Zesen 148) Gerade an dieser letzten Stelle wird deutlich, dass hier von einem Vergnügen an der ästhetischen Illusion die Rede ist.

Nun geht es an allen diesen Stellen natürlich um Werke der bildenden Kunst. Literarhistorische wie strukturelle Gründe lassen sich aber leicht dafür beibringen, dass in den Beschreibungen von Werken der bildenden Kunst Prinzipien verhandelt werden, die auch für die Literatur gelten sollen. Im literaturgeschichtlichen Zusammenhang ist Zesens Roman der Epoche der Frühen Neuzeit zuzuordnen, in der literarische Darstellungsverfahren – in Anlehnung an die humanistische Interpretation des Horaz'schen „Ut pictura poiesis“ – wesentlich als sprachliche Umsetzung von Techniken der bildenden Künste her verstanden wurden.¹⁰ Aber auch die formensprachliche Gestaltung des Romans selbst zeigt, dass Zesens Text die strukturelle Analogie von Literatur und bildenden Künsten als gegeben annimmt und nicht etwa einen „Vorklang“ auf die „Laokoon-Ästhetik“¹¹ darstellt. Denn an all den Stellen, an denen im Roman Werke der bildenden Kunst beschrieben werden, ist die Beschreibung wesentlich eine Wiedergabe der Wahrnehmung Markholds, der an einigen dieser Stellen sogar als intradiegetische Erzählfigur fungiert.

Wenn Markhold nun aber seinem Freund Härzwährt gegenüber die beschriebenen Kunstwerke als „alle dise schöne sachchen / von denen man wohl ein ganzes buch verfassen könnte“ (Zesen S. 59) bezeichnet, so stellt er hier explizit die auf struktureller

¹⁰ Vgl. Willems: Anschaulichkeit S. 216-226.

¹¹ Vgl. Willems: Anschaulichkeit S. 15.

Analogie beruhende Nähe der literarischen und bildenden Künste heraus. Dem entspricht auf der Figurenebene, dass Markhold als Kunstbetrachter gleichzeitig ein Dichter ist, dessen „tichtlinge“ (Zesen S. 231) und Briefe als praktische Proben seines Könnens den Roman durchziehen, womit sie die Makrostruktur des Textes wesentlich prägen.

Zu den Proben seines dichterischen Könnens müssen aber auch die Beschreibungen der Kunstwerke gezählt werden, denn durch sie wird Zesens Roman selbst zu einem „buhch“, das zu großen Teilen von „allen disen schönen sachchen verfaßt“ worden ist. Um diesen Zusammenhang deutlich zu machen, muss nicht nur darauf hingewiesen werden, dass Markhold das literarische Alter Ego des Autors Zesen ist. Zu dieser Feststellung bedarf es nicht einmal jenes Nachweises der autobiographischen Züge des Romans, um den sich die Forschung immer wieder bemüht hat. Dass Markhold ein Dichter ist, und dass seine beispielhafte Tugend auf allen Ebenen des Romans in einer Vielzahl von übereinstimmenden direkten und indirekten Bewertungen durch die Erzählinstanz und durch die Figuren nachdrücklich herausgestellt wird, macht diese Figur auch dem Leser, der nichts von Zesens Leben weiß, als Statthalter des Autors in der erzählten Welt deutlich. Das zeigt sich besonders in der expliziten und impliziten Bewertung, die Markholds Verhalten Rosemund gegenüber erfährt. So wird etwa die Konsequenz, mit der Rosemunds Vater Sinnebald darauf besteht, dass Rosemund auf keinen Fall ihren katholischen Glauben aufgeben darf, an einer Stelle als „al=zu-harte standhaftigkeit“ bezeichnet (Zesen S. 264). Dass Markhold sich im Beharren auf seinem konfessionellen Standpunkt ebenso wenig vom Mitleiden mit Rosemunds körperlicher und seelischer Pein erschüttern lässt wie ihr Vater (Vgl. Zesen S. 262, 264), und dass er inhaltlich weniger kompromissbereit ist, weil er auch Sinnebalds Vorschlag einer konfessionell gemischten Ehe nicht zustimmt, wird dagegen nur als tugendhaftes Festhalten am rechten Glauben bewertet. Nur Sinnebalds, nicht aber Markholds konfessioneller Eifer wird formensprachlich als Ursache von Rosemunds seelischem und körperlichem Leiden daran, dass sie den Geliebten nicht heiraten darf, kenntlich gemacht.

Aber nicht nur in den ausführlichen beschreibenden Passagen treten Zesen und Markhold als sein Alter Ego und Sprachrohr in einen Wettstreit mit den bildenden Künsten und ihrer Fähigkeit zu Illusionsbildung und Affekterregung. Auch in der Darstellung der Geschehnisse und Figuren orientiert sich die Formensprache des Romans an den Nachbarkünsten. Das lässt sich besonders deutlich an einer poetologischen Schlüsselstelle erkennen. Nach einer wiederum sehr langen Beschreibung eines Figurenbrunnens, an dem Markhold, Rosemund und Stilmuht beim Spazieren im „Grünen“ verweilt haben, wird Markhold von dem raffinierten Ensemble aus fein

gearbeiteten Muscheln und Götterfiguren sowie effektiv installierten Spiegeln zu dem Ausruf veranlasst: „[W]an einer nicht begreifen kann / wi die kunst und selbheit mit einander streiten können / so darf er nichts mehr als dises wunder=wärk anschauen.“ (Zesen S. 238) Konkret gemeint ist das Wechselspiel der realen Muscheln und Figuren mit ihren Spiegelbildern, das Markhold hier bildlich auf den Wettstreit der Natur in ihrer „selbheit“ mit den mimetischen Möglichkeiten der Kunst bezieht. Dieses Thema wird im kurz darauf wiedergegebenen Gespräch der Figuren erneut aufgegriffen, wo Rosemund „auf di vihlfärbigkeit der tulpen“ zu sprechen kommt „und sagte; daß fast ein maler mehrererlei farben nicht züchten / und schönere bilder fohrställen könnte / als di tulpen wären.“ (Zesen S. 239) Darauf antwortet Markhold ihr, dass er eine „malerin“ kenne, „von welcher ich zwei bilder gesähen habe / di vihl schönere / vihl träflichre und vihl lähbhaftere farben haben / als dise nichtigen bluhmen.“ (Ebd.) Auf die Nachfrage der zwei Damen, wer denn diese „kunst=reiche malerin“ sei, und „was solches fohr zwei bilder sein / di si gebildet hat / und di ein solches lohb verdinen“ (Ebd.), benennt Markhold „di grohsse Zeuge=mutter aller dinge“ als die Malerin und die beiden Schwestern Rosemund und Stilmuht als die beiden Bilder.

Die Pointe dieses rhetorisch ausgefeilten Dialogs besteht darin, dass Natur und Kunst, nachdem sie sich in Rosemunds Vergleich der Tulpen mit den begrenzten Möglichkeiten der Malerei zu fliehen scheinen, eh man's gedacht, in Markholds Replik gefunden haben. Die Natur selbst wird als Künstlerin bezeichnet und das, was sie hervorbringt, als Kunstwerke. Damit wird zum einen eine Definition von Mimesis als *imitatio naturae naturantis* und nicht *naturatae* gegeben. Zum anderen aber werden über den Umweg des gemeinsamen Vorbildes aller Künste – die große Zeugemutter Natur – die Schwestern Rosemund und Stilmuht als Figuren des Romans in eine strukturelle Analogie zu Werken der bildenden Kunst gesetzt. Wenn die anschauliche Rede in Zesens Romans sich also der Darstellung dieser oder anderer Figuren, aber auch der Darstellung von Schauplätzen und Geschehnissen widmet, dann tritt sie ein in den Wettstreit von „kunst“ und „selbheit“, der die Basis für ästhetische Illusion ist. Dieses Propagieren der Illusionsbildung als Ziel literarischen Darstellens ist im 17. Jahrhundert alles andere als selbstverständlich, wie ein Blick auf Harsdörffers ungefähr zeitgleich mit Zesens Roman erschienenen Spiel vom *Verlangen* und auf die einschlägigen illusionskritischen Äußerungen zeigt, die Gotthard Heidegger noch ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen der *Adriatischen Rosemund* in seiner *Mythoscopia Romantica* tätigt.

In all den hier ausführlich besprochenen expliziten und impliziten poetologischen Aussagen kommt freilich zunächst nur ein Anspruch zum Ausdruck. An einer Analyse des

Darstellungsstils selbst muss sich nun erweisen, ob und, wenn ja, mit welchen formalen Mitteln Zesens Text eine illusionierende Wirkung anstrebt, und welche Funktion der ästhetischen Illusion in Bezug auf die Sinnbildung zukommt. Als Gegenstand einer solchen Analyse sollen zum einen die ausführlichen Beschreibungen von Gemälden und Skulpturen herangezogen werden und zum anderen die Stellen im Roman, wo Figuren, Schauplätze und Geschehnisse, zum Teil in breit entfalteteten Szenen, besonders detailliert dargestellt werden.

Eine der auffällig langen Beschreibungen von Kunstwerken findet sich in der bereits erwähnten Passage an dem Figurenbrunnen, in der Markhold im Gespräch mit Rosemund und Stilmuht das Verhältnis von Natur und Kunst entfaltet. Gerade hier stellt sich damit die Frage, wie die anschauliche Darstellung der impliziten Poetologie entspricht. Zunächst fällt hier aber auf, dass Markhold, wenn er vom Wettstreit der „kunst“ und der „selbheit“ mit „selbheit“ nicht etwa die Vorlagen der in Stein gearbeiteten Muscheln in der belebten Natur meint, sondern die Muschelskulpturen selbst. Entsprechend sollen für die „kunst“ nicht die Skulpturen metonymisch stehen, sondern ihre Spiegelbilder. Nun läge der Schluss nahe, dass mit „selbheit“ gar nicht die Natur, sondern etwas anderes gemeint sein könnte. Dem widerspricht aber neben der offenen Frage, was denn dieses andere sein sollte, und neben der Tatsache, dass die Beschreibung des Brunnens mit dem Verweis auf die „wunder der grohssen zeuge=mutter“ (Zesen S. 237) eingeleitet wird, das oben besprochene, sich an die Brunnenbeschreibung anschließende Gespräch, in dem es ausdrücklich um das Verhältnis von Kunst und der „Zeugemutter“ geht. Für das Verständnis des Darstellungsstils in Zesens Roman ist der Befund entscheidend, dass das Problem mit den Kunstwerken, die bildlich für die „selbheit“ stehen sollen, sich dann ergibt, wenn man die Sinnbildung in dieser Passage in einer möglichen Illusionswirkung der Stelle verorten will. In einem simulierten Erlebniszusammenhang sind die steinernen Muscheln eben tote Werke der Kunst, wie kunstfertig sie auch geschaffen sein mögen.

Erst wenn der Leser die allegorische Dimension der Stelle erkennt und in die allegorischen Codes eingewiesen ist, löst sich das Problem auf. Nicht ihrem Erlebniswert nach, wohl aber ihrer allegorischen Bedeutung nach repräsentieren die Muscheln hier ein „Wunderspiel [...] in so seltner Art“, in dem sich „[d]er Natur Macht offenbart“.¹² Für die allegorische Bedeutung der Muschel als solcher spielt es nun, anders als für eine zu erfühlende symbolische Bedeutung, keine Rolle, ob eine konkrete Muschel ein lebendiges Tier ist oder eine Skulptur. Harsdörffers Trichter weist zudem den Brunnen als Allegorie

¹² Harsdörffer: Trichter, 2. Teil, S. 355. Im Sinne von „die Macht der Natur.“

für „Erquickung“ und „Trost“ aus¹³ und den Spiegel als „der Künste Meisterstück“¹⁴. Damit sichert die Zesens Text vorgängige konventionelle Bedeutung der Bilder der Muschel, des Spiegels und des Brunnens, die Sinnbildung der Passage: Ein Brunnen, der aus Muscheln und Spiegeln besteht, ist ein erquicklicher Ort, der Natur und Kunst in sich vereint.¹⁵ Die ausführliche Beschreibung der Skulpturen und deren Wechselwirkung mit den Gläsern, ebenso wie die Schilderung von Markholds Entzücken ob „dise wunder=wärk[s]“ illustrieren diese Sinnbildung, aber sie können sie aus sich heraus einem in die allegorischen Zusammenhänge eingeweihten Leser nicht rein illusionierend übermitteln.

Nun ist diese Stelle nicht nur deswegen kein Beispiel illusionistischen Darstellens, weil hier die Sinnbildung nicht durch Illusionsbildung ausgelöst wird. Vielmehr stellt sich die Frage, ob die Beschreibung des Brunnens überhaupt dazu angetan ist, den Leser zu illusionieren. Denn es fällt doch auf, dass die Beschreibung Muschel an Muschel reiht, ohne etwa die Größenverhältnisse der Muscheln oder ihre räumlichen Beziehungen zueinander zu klären. Vor dem geistigen Auge des Lesers erscheinen nacheinander eine „purpur=muschel“, „korallen“, „stein=rozzen“, ein Teich und Skulpturen, aber keine klare greifbare Vorstellung von dem Brunnen als Ganzes. Wie in der Bauernmädchen-Passage im *Simplicissimus* kommt es der Darstellung mehr auf die verschiedenen Details an als auf eine illusionierende Gesamtwirkung der Details. Wie bei Grimmelshausen fehlt auch hier das Zielen auf „the whole of the picture“, das bei Sterne und Wezel den Erlebniszusammenhang garantiert, der alle Details integriert.¹⁶ Und wie bei Grimmelshausen lässt sich hier der Sinnbildungsprozess an jedem einzelnen Detail vollziehen und nachvollziehen, denn jede Muschel ist ein „wunder der grohssen zeuge=mutter“ und jede Spiegelung einer Muschel verweist allegorisch auf den Wettstreit von „selbheit“ und „kunst“.¹⁷

Wie Markholds Äußerung belegt, rührt auch seine „Erlustigung“ an „den zährlich=gesäzten und über=köstlichen muscheln“ (Zesen S. 237) nicht aus einem Erleben her, sondern aus sinnfälliger Deutung des sinnlich Wahrnehmbaren, das nicht auf ein ganzheitliches Erfassen aller Details in ihrem Miteinander angewiesen ist, sondern sich an jedem Detail einzeln erweist. Der Sinnzusammenhang der akkumulierten Details ist

¹³ Harsdörffer: Trichter, 2. Teil, S. 155.

¹⁴ Harsdörffer: Trichter, 2. Teil, S. 431.

¹⁵ Zur Topik in den Brunnenbeschreibungen des Romans siehe van Ingen S. 115-117.

¹⁶ Vgl. Eckhard Lobsien: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibungen. Stuttgart: Metzler 1981 (= Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 23), S. 82-83.

¹⁷ Siehe hierzu auch Böckmanns Ausführungen zum „reihenden Charakter“ des „sinnbildlichen Sprechens“ (Böckmann S. 112).

nicht der eines Erlebniszusammenhangs, sondern der eines gemeinsamen allegorischen Verweisungszusammenhangs, der mit jedem weiteren Detail eindrücklicher veranschaulicht, aber seinem Wesen nach nicht verändert wird. Darin liegt auch der Grund dafür, dass die drei Spaziergänger gerade an dem Brunnen und anschließend in der „lust=höhle“ verweilen – und das an einem Tag, von dem es immerhin einleitend heißt: „Der tahg wahr sehr schön / der himmel klahr / und das wetter über=auslibhlich; di sonne blikte mit ihren anmuhtigen strahlen / welche rächt laulicht waren / den frohen wält=kräus so fräundlich an / daß man fast nicht mehr lust hatte in den häusern zu bleiben.“ (Zesen S. 237) Es geht den Figuren und dem Text bei dem „lust=wandel [...] in das grüne“ (Ebd.) nicht um ein Erleben, etwa der Wärme oder der verschiedenen Farben des Sonnenscheins, das die Wunder der großen Zeugemutter einem Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts nahegebracht hätte. Die anschaulichen Details der Sonne und des Himmels haben als pseudo-sinnliche Stimuli für den Leser bestenfalls untermalende Funktion.

Denn bei genauerer Betrachtung ist gerade der Verweis auf die Sonnenstrahlen durch einen allegorischen Verweisungszusammenhang motiviert. Das erweist sich vor allem an dem Hinweis darauf, dass sich im Garten „di libhlichen rosen von der wärme der sonnen schohn aufgetahn hatten“ (Ebd.). Die Sonne wird hier vor allem wegen ihrer allegorischen Funktion als „Beschützerin des Lebens“¹⁸ erwähnt, genauer des Lebens der Adriatischen Rosemund, deren sprechender Name in Zesens Text wiederholt Anlass zur Metaphernbildung ist, die mit Rosen zu tun haben.¹⁹ Wann immer die Sonne in dem Roman erwähnt wird, wird Rosemunds momentanes Befinden auf kosmischer Ebene veranschaulicht. Dabei zielt der Text nie darauf, dem Leser ein empfindsames Erleben des Sonnenscheins oder etwa des Abendrots in seiner sinnlichen Erscheinung zu ermöglichen, sondern er fordert vom Leser an jeder dieser Stellen ein rationales Erfassen der sinnbildlichen Dimension des anschaulichen Details der Sonne.

Das wird besonders deutlich in den Naturschilderungen, die die Trennungssituationen begleiten, die den markrostrukturellen Rahmen des Romans bilden. Wenn die Morgensonne gleich im ersten Satz des Textes als „betrüht“ bezeichnet wird und der Nordostwind als „ahtem=los“ (Zesen S. 15), dann findet dieses Bild am Ende eine genau kalkulierte Entsprechung:

Di Sonne wahr nuhn=mehr ganz unter=gegangen / der mahnd stund mit seiner hälfte zwüschen den stärnen / und schauete diser trühbsäligen mit traurigem gesichte zu: der himmel selbst

¹⁸ Harsdörffer: Trichter, 2. Teil, S. 429.

¹⁹ Vgl. hierzu auch Manfred Windfuhr: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1966 (= Germanistische Abhandlungen, 15), S. 285-286.

wahr aus mit=leiden entställt / und di wolken wusten nicht (so als es schine) ob si eilen oder gahr verzühen solten. (Zesen S. 280)

Im Vergleich der beiden Stellen fällt sofort der Gegensatz von Morgen und Abend oder Nacht auf. Ebenso auffällig entspricht das „mit=leiden“ der Sonne (Zesen S. 15) am Anfang dem Mitleiden des Himmels am Ende. Außerdem korrespondiert die Unschlüssigkeit des Nordostwindes in der Anfangsszene (Vgl. Zesen S. 15) mit der der Wolken in dem zitierten Schlussbild, was in beiden Fällen wohl das Ungewisse veranschaulichen soll, das sich jeweils aus der Trennung der beiden Liebenden ergibt. Bemerkenswert ist hier aber vor allem, dass die Naturphänomene durchweg personifiziert werden. Während bei Sterne und Wezel die sinnliche Seite der Bildlichkeit aufgewertet wird, so dass sie sich nahtlos in die in eigentlicher Rede verfasste Darstellung einfügt, wird hier – wie bei Grimmelshausen – die bildliche Seite der dargestellten Details auf Kosten der sinnlichen Seite betont. Die Naturschilderungen sollen nicht das Erleben eines Morgens am Meer oder eines Abends im Garten simulieren; sie sollen nicht wahrgenommen werden wie visuelle oder akustische Reize, sondern sie sollen vor allem die Figur Rosemunds und ihr momentanes Empfinden ins Kosmische überhöhen.

Damit kommt den Naturschilderungen wesentlich eine rhetorische Funktion zu. Sie verbildlichen die Epitheta des Außergewöhnlichen, mit denen der Text die Figur Rosemunds immer wieder bedenkt: Von einem „wunder=mänsch“ (Zesen S. 123) ist da ebenso die Rede wie von einem „göttliche[n] Mänschen=kind“ (Zesen S. 18) und einem „solche[n] göttlichen mänschen=bilde“ (Zesen S. 281); und mit dem „gedächtnüs der übermänschlichen Adriatischen ROSEMUND“ (Zesen S. 281, vgl. S. 61) schließt das Werk. In der Anfangsszene heißt es, die Sonne sei „nuhr dahrüm“ nun „aus ihrem morgen=zimmer härführ“ gebrochen, „daß si di trähnen diser Mänsch=göttin an sich zühen / und ihr güldnes gesicht aus mit=leiden entfärben möchte.“ (Zesen S. 15) Rosemunds Tränen werden dem Leser nicht primär als sinnlicher Reiz dargeboten, sondern sofort in die Personifizierung der Naturschilderung integriert. Das „Mitleiden“ der Sonne mit Rosemund ist ebenfalls weniger als nachzuempfindende sympathetische Regung bedeutsam, sondern als sinnbildliches Mittel, die Menschgöttin Rosemund mit der Sonne als Allegorie des Göttlichen auf eine Stufe zu stellen.

Dass das rhetorisch aufgeladene Frauenlob hier Ziel der Darstellung ist und nicht das Erregen spontanen Mitleidens durch das illusionierende Simulieren eines Erlebniszusammenhangs, wird spätestens an Markholds Wahrnehmung deutlich, so wie sie hier wiedergegeben wird. In einem illusionistischen Text wie dem Sternes oder Wezels wird die angestrebte sympathetische Wirkung auch auf Figurenebene

veranschaulicht, indem nämlich die spontanen sympathetischen Gefühlsregungen von Figuren wie Toby und Walter Shandy oder Peter Marks als Rezeptionsanweisung für den Leser anschaulich dargestellt werden. In der Anfangsszene der *Adriatischen Rosemund* dagegen heißt es von Markhold, der doch immerhin Abschied von seiner Geliebten nimmt, „daß diese un=entfündliche dinge vihl entfündlicher wahrden / und mehr mit=leidens mit den trähnen seiner Träuen hatten / als er selbst.“ (Zesen S. 15) Mit „diesen unempfindlichen Dingen“ sind die „sägel“ seines Schiffes gemeint, die „ungefüllt üm den Mast härum flatterten“ (Ebd.). Damit dient dieses Detail der Veranschaulichung des „atemlosen“ Nordostwindes, der sich aus Mitleid mit der vom Abschiedsschmerz gepeinigten Rosemund nicht entschließen kann, Markholds Schiff in die Ferne zu wehen.

Weder hier noch an der Parallelstelle am Schluss des Romans wird Markhold durch Rosemunds Abschiedsschmerz, der doch so eingehend geschildert wird, bewogen, in seinem Entschluss fortzugehen zu schwanken. Von sympathetischen Regungen ist zwar an beiden Stellen viel die Rede, aber dieses Mitleiden hat bei Zesen keine spontanen Auswirkungen auf das Handeln des Helden. Daran zeigt sich, wie sehr Zesens Roman dem mittelalterlichen Topos vom fahrenden Ritter verpflichtet ist, der seine Liebste verlassen muss, um in der weiten Welt die „aventure“ zu suchen. Noch bemerkenswerter aber ist, dass Markhold in der Anfangsszene durchaus noch ein „Bedauern“ für Rosemund empfindet, dieses Bedauern aber nicht durch die sinnliche Wahrnehmung der Geliebten in ihrer Verzweiflung ausgelöst wird; denn dieser Wahrnehmung gegenüber zeigt sich Markhold ja unempfindlicher als der atemlose Nordostwind und die Segel, die dieser schlaff am Mast herabhängen lässt, statt sie zu blähen. Erst nachdem Markholds Schiff bereits die flandrische Grenze passiert hat und auf „Engel=land und Bulonge zu“ segelt (Zesen S. 16), heißt es: „Markhold sahe sich nuhn=mehr von seiner Rosemund weit entfärnet / und begunte si algemächlich zu betauren.“ (Ebd.) Die damit einhergehende „schwärmühtigkeit“ schlägt Markhold dann relativ schnell wieder „mehren teils aus der acht“, womit wiederum sein Handeln von seinen Gefühlsregungen unbeeinflusst bleibt.

Wichtiger an dieser Stelle ist aber, dass menschliche Anteilnahme in Zesens Text nicht unmittelbar an eine sinnliche Wahrnehmung geknüpft ist. Markhold ist im Angesicht der weinenden Geliebten unempfindlich und beginnt erst, für sie zu empfinden, als er sich von ihr entfernt sieht, er sie also nicht mehr sinnlich wahrnehmen kann. Aber nicht nur zwischen Wahrnehmung und Empfinden gibt es hier keine direkte Verbindung, sondern auch zwischen Wahrnehmung und Sinnbildung. Denn Markhold äußert am Ende der Eingangspassage doch noch Reue darüber, dass er Rosemund verlassen hat. Diese Reue wird ausgelöst durch das Erlebnis eines Seesturms, in den sein

Schiff gerät. Bezeichnend ist aber gerade in der Schilderung des Seesturms und der Reaktion, die Markhold zeigt, dass Markholds seelische Aufgewühltheit nicht unmittelbar sinnlichem Erleben entspringt. Das zeigt sich schon daran, dass seelische Erregung und Reue nicht erst mit dem Sturm einsetzen, sondern bereits mit den Anzeichen dafür, dass es einen Sturm geben wird:

Nahch=dähm er aber also seinem gesichte / sich vergnühlich zu erlustigen / eine guhte weile verhänget hatte / und gleich widerüm in seine Kammer gähen wollte, so lihssen sich auf der Se fünf ungeheure Braun=fische sähen / welche üm ihre schiffe härüm spileten / und seinen leuten / aus furcht eines instähenden ungewitters / nicht wenig erschröcklich führ=kahmen. Es wahr auch über das der Mahnd am himmel wi feuer an zu sähen / welches ihm nichts guhtes schwahnen lihß.

Das härz begunte zu zittern / der ganze leib böbete / so erschröcklich kahmen ihm alle dise zeuchen führ. (Zesen S. 16-18)

Nicht das grausige Aussehen der Braunfische, nicht die Aggressivität der Farbe des Mondes – also nicht das sinnliche Wahrnehmen selbst wird hier zum Auslöser ungueter Ahnungen, vom Zittern des Herzens, vom Beben des Leibes. Es ist der zeichenhafte Verweisungscharakter der dargestellten Naturphänomene, der Markhold und die Seeleute erschreckt. Wie in der oben besprochenen Brunnenbeschreibung und wie in der Abschiedsszene zu Beginn, entsteht die Sinnbildung nicht aus der realen oder simulierten Wahrnehmung der dargestellten Gegenständlichkeit durch Figuren oder den Leser, sondern aus der Überformung der Gegenständlichkeit mit zeichenhafter Bedeutung, die die Figuren erkennen, und die der Leser wie die Figuren erkennen muss.

Der zeichenhaften Überformung der dargestellten Gegenständlichkeit entspricht dabei auch die rhetorische Durchformung der Figurenrede. Sie zielt nicht auf den Ausdruck spontaner, tief empfundener Verzweiflung, sondern auf die für die Barockliteratur typische rhetorische Zuspitzung der Figurenrede auf Antithesen, die auch in der Bauernmädchen-Episode bei Grimmelshausen formbildend wirkt: Statt im „schohsse der träuen Rosemund mein läben [zu] fristen“ wird er „izund im schohsse däs wilden Mehres [...] augen=bliklich den tohd vohr augen [ge]stället“ bekommen; dem „götlichen Mänschen=kind“ steht „dises grausige uhrwäsen“ gegenüber; um „sterben“ geht es oder „läben“; und „wo ich ja in dieser fluht unterghähen sollte“, so würde Rosemund ihren „untergang selbst in der fluht [ihrer] eignen trähnen suchen“ (Zesen S. 18). Die zeichenhafte Überformung der dargestellten Gegenständlichkeit und die rhetorische Gestaltung der Figurenrede sind hier, wie bei Grimmelshausen und in der Literatur der Frühen Neuzeit überhaupt, die formensprachliche Umsetzung einer geistigen Bewältigung des Sinnlichen, die in Zesens Text – aller vermeintlichen Empfindsamkeit zum Trotz – als Basis tugendhaften Verhaltens unhinterfragt bleibt.

Die Sturmepisode ist im makrostrukturellen Zusammenhang nur die erste von vielen Prüfungen von Markholds Liebe und Beständigkeit. Das zeigt sich schon daran, dass die Narration vom überstandenen Sturm unmittelbar auf „di hold=seligen Franzinnen“ zu sprechen kommt, denen „di ankunft unseres Markhold's / als eines / dehr auch von träu=deutschem geblüht' entsprossen ist / nicht wenig erfräulich wahr.“ (Zesen S. 19) So wie Markhold im Angesicht der Todesgefahr nicht der Verzweiflung erlag, so wird er auch im Angesicht der „höflichern und züchtigern gebährden“ der Pariserinnen, ihrer „vihll tausend=künstlerischen libes=reizungen“ – ihrer „zitternde[n] und halb=lisplende[n] stimme“ (Ebd.) oder gar eines „ohngefähr auf=gesprungen[en]“ „brust=tuhchs“ (Zesen S. 45) – nicht den Trieben des „geile[n] leib[s]“ erliegen. Wie in der Todesgefahr trägt er auch in der Liebesanfechtung seine Rosemund im Herzen „und täht“ bei aller tadellosen Galanterie im „Lust=wandel mit den Pariserinnen [...] nichts im geringsten / das ihn bei seiner Rosemund verkleinern oder verdächtig machen könnte.“ (Zesen S. 47)

Sowohl von ihrer Funktion im makrostrukturellen Zusammenhang als auch von ihrer mikrostrukturellen Ausgestaltung her wird die Sturmepisode als Tugendprobe vor dem Hintergrund des neustoizistischen *constantia*-Ideals kenntlich und nicht als Naturerlebnis im Sinne des 18. Jahrhunderts. Denn Markhold bereut im Angesicht des heraufziehenden Seesturms keineswegs seine Unempfindlichkeit im Moment des Scheidens von Rosemund. Er erahnt auch nicht im sinnlichen Erleben ein in der Natur geheimnisvoll wirkendes Göttliches, und er erliegt auch nicht im spontanen Affekt der Todesangst der Verzweiflung. Stattdessen rührt seine emotionale Erregung allein daher, dass sein möglicher Tod in diesem Sturm für die liebende Geliebte ebenfalls den Tod bedeuten könnte. (Vgl. Zesen S. 18) Markholds Angst und Reue werden weniger empfunden als gedacht, denn Markhold konstruiert hier eine Kausalkette, die ihn zu der Erkenntnis führt, dass „ich billich / Dihr zu liebe / bedacht sein [muß] / wi ich mein Läben / das deinige zu fristen / rätten wül.“ (Zesen S. 18) Hier geht es nicht um ein emotionales Aufgehen im sinnlichen Erleben, sondern um eine rationale Einsicht in die eigene Pflicht. Das wird spätestens dann klar, wenn es heißt, dass Markhold den Sturm selbst überhaupt nicht wahrnehmen kann: „Markhold vergahß über disem uhrplözlichen unwetter fohr angst und entsätzen aller seiner gedanken / und kahm fast aus ihm selbst. Er lahg als im traume / und es wahr fast nichts entfündliches mehr an ihm.“ (Zesen S. 18) Die seelische Anfechtung wird hier noch einmal nachträglich nachdrücklich geschildert, aber zur Einordnung der Szene in einen Sinnzusammenhang tut diese Schilderung

ebenso wenig dazu, wie sie auf eine illusionierende Veranschaulichung des Sturmes als Naturereignis und von Markholds Erleben dieses Ereignisses zielt.

Damit lässt sich die Frage, ob Zesens Roman ein frühes Beispiel eines illusionistischen Darstellungsstils ist, beantworten: Weder basiert die Sinnbildung hier auf einer illusionierenden Simulation von Wahrnehmungszusammenhängen als Erlebniszusammenhängen, noch zielt die Darstellung überhaupt auf eine Illusionsbildung in diesem Sinne. Die Wahrnehmungszusammenhänge, die Auswahl, Präsentation und Anordnung der anschaulichen Details erzeugen, sind wesentlich sinnbildliche Zusammenhänge, die auf das konventionelle Repertoire von sprachlichen Bildern und ihnen zugeordneten Bedeutungen zurückgreifen, und lediglich deshalb nicht rein aus dem geistigen Nachvollzug der in der anschaulichen Darstellung simulierten Wahrnehmungen erfasst werden können. Zesens Roman erweist sich damit als Beispiel eines allegorischen Darstellens, das ihn, in Zusammenhang mit der rhetorischen Gestaltung der Erzähler- und Figurenrede, als formensprachlich und sprachlich typischen Text der Frühen Neuzeit ausweist.

Wenn diese These nun im Folgenden kursorisch an einigen weiteren Textstellen belegt werden soll, dann um die strukturellen Unterschiede der vermeintlichen Empfindsamkeit bei Zesen zu dem herauszustellen, was als Empfindsamkeit den illusionistischen Darstellungsstil der Aufklärungsliteratur im 18. Jahrhundert prägt. Dabei kommen als weitere Belegstellen zwangsläufig die Passagen in Frage, in denen besonders ausführlich von Liebesfreud und Liebesleid die Rede ist: allen voran die Stelle, die die erste Begegnung der beiden Liebenden als Liebende schildert, und die hier – wie wohl in den meisten Liebesgeschichten – einen besonderen Stellenwert hat.

Nun ist gerade diese Szene der ersten Begegnung geprägt von einer Vielzahl gestischer, vor allem aber mimischer Details, die deutlich erkennen lassen, dass es zwischen den beiden sofort funkt, oder vielmehr blitzt – denn die erste Begegnung der beiden Liebenden wird hier als Blickblitzkrieg inszeniert. Mindestens elfmal ist hier von „Augen“ oder „Blicken“ die Rede, deren gefühlte Aggressivität in Wendungen wie „blizze der hälsflammenden augen meiner Schönnen“ und „dise wunder=schöne Bliz=kinder“ ausgedrückt wird. Zur Blitzmetaphorik kommt hier die Kriegsmetaphorik, wenn Markhold die Begegnung seiner Blicke mit denen Rosemunds als Kampfhandlung schildert: „[G]leich hatt' ich di augen auf das fräudige gesichte der Rosemund gewändet / als si mich im härein träten mit solchen blikken entfing / di sich mit den meinigen vereinbahrten und si gleichsam widerüm zurückke triben.“ (Zesen S. 60) Wenig später sagt er: „[E]s kahn mihr nicht anders führ / als wan di wunder=kräftige strahlen ihrer

hålfunklenden augen di meinigen zerbrochchen / oder mich durch einen solchen überirdischen schein gahr entåuget håtten.“ (Zesen S. 61) Und kurz danach wiederum sagt er: „[S]o bald si mich aber nuhr ein einiges mahl angeblikket hatte / so hatte der hoch=deutsche Lihb=reiz mit dem Wålschen schohn brüderschaft gemacht / und wahr nuhnmehr meister im felde / dehr=gestalt / daß di guhte Rosemund durch=aus verändert ward.“ (Zesen S. 61) Schließlich bezeichnet Markhold diese erste Begegnung als „meine oder vihl mehr der über-månschlichen Rosemund ehrste niderlage“ (Zesen S. 61).

Erneut ist die Darstellung antithetisch komponiert. Immer wieder wird der Gegensatz zwischen Schönheit und Gewalt beschworen, wobei dem „Lihb=reiz“ und dem „fråudige[n] und låhbhafte[n] gesichte“ (Zesen S. 61) Rosemunds die martialische Metaphorik gegenüber steht. Wie schon in der Brunnenbeschreibung, in der Kunstwerke bildlich für die Natur im Wettstreit mit der „kunst“ stehen, so ergibt sich auch hier ein Widerspruch, wenn man die Sinnbildung an dieser Stelle erlebnishaft erfassen will. Denn die anmutige Rosemund hat nichts in ihren Blicken und Gebården, das als martialisch oder gar bedrohlich wahrgenommen werden kann. Der Widerspruch zwischen dem Liebreiz, der in den wenigen Elementen eigentlicher Rede unmissverständlich zum Ausdruck kommt, und dem Martialischen, das rein in der hier dominanten uneigentlichen Rede entfaltet wird, ist wieder ein Hinweis darauf, dass Gegenständliches sinnbildlich überformt wird.

Die Gewalt- und Kriegsmetaphorik soll die Gefühlslage Markholds und – so weit es ihre Gebården und Blicke verraten – Rosemunds ausdrücken: „Ich weus nicht zu sagen / und solt' ich gleich stårben / wi mihr damahls zu muhte wahr; es kahn mihr nicht anders fñhr / als wan di wunder=kråftige strahlen ihrer hålfunklenden augen di meinigen zerbrochchen / oder mich durch einen solchen überirdischen schein gahr entåuget håtten.“ (Zesen S. 60-61) Die dabei verwendete Bildlichkeit soll aber gerade nicht dem entspringen, was Markhold in dieser besonderen Situation subjektiv sinnlich wahrnehmen und erleben kann. Vielmehr entlehnt Markhold die martialische Bildlichkeit dem frühneuzeitlichen Repertoire topischer Bilder. Genau dieselbe Metaphorik fällt nicht nur in Markholds im Anhang des Romans abgedruckten Gedicht *Auf di Augen seiner Liben* auf, wo die Augen auch mit „Blitzen“ und „Bolzen“ verglichen werden (Zesen S. 233). Die Metaphorik ist hier allegorischen Ursprungs, denn die Bolzen und Blitze leiten sich aus Amors Pfeilen ab,²⁰ und der Gegensatz von Liebreiz und von Martialischem aus dem Topos von Venus und Mars. Dieser Topos wird dann auch in eben jenen Gemålden

²⁰ Vgl. Harsdörffer: Trichter, 2. Teil, S. 321-322.

variierend entfaltet, deren Beschreibung Markhold im Anschluss an die Begegnungsszene ein Vielfaches des Platzes widmet, den die Szene selbst einnimmt.²¹

Zur Beschreibung dieser Gemälde, die das mythologische Motiv von Venus und Mars variieren, leitet Markhold denn auch sinnfällig über, indem er noch einmal die Kriegsmetaphorik für die erste Begegnung mit der Geliebten bemüht: „Wan ich wüste / daß ich meinem Fräunde nicht alzu lange verdrühslich wäre / so hätt' ich wohl im sünn' / ihm das zimmer Adelmund / als das Feld unserer Nider=lage / zu beschreiben.“ (Zesen S. 62) Und ebenso sinnfällig schließt er nach dem Ende der Beschreibung den metaphorischen Rahmen: „Dis wahr also di walstat unserer niderlage; dis wahr das feld / das si und mich in solches verdärben gesäzzet hat.“ (Zesen S. 69) Der Topos von Venus und Mars wird aber nicht nur von Zesen zur Darstellung menschlicher Liebe herangezogen, sondern auch von so unterschiedlichen Autoren wie Hofmannswaldau – etwa in *Ich bin verletzt durch deinen augen-strahl*²² und *Die versöhnte Venus*²³ – und Hunold in der *Liebenswürdigen Adalie*.

Indem Zesen das dargestellte Gegenständliche auch an dieser Stelle allegorisch überformt, wird hier ebenfalls ein dem Text vorgängiges Repertoire konventioneller sprachlicher Bilder zur Quelle der Sinnbildung – und nicht ein simulierter Erlebniszusammenhang, den der Text in der anschaulichen Darstellung selbst erst entwickelt. Die Darstellung der Liebe und das in dieser Darstellung entfaltete Wertungsgeschehen suchen nicht das individuelle Erleben, sondern die Bestätigung durch kulturell verankerte historische Sehweisen. Denn so soll die Liebesgeschichte von Markhold und Rosemund eben nicht als einzigartiger Fall, sondern als Exempel für die Begegnung von Mann und Frau in einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht, aber auch als die Begegnung Deutschlands mit Frankreich und Italien erscheinen. Denn die vielen geschliffenen Dialoge, vor allem in den Beiträgen Markholds und Rosemunds, die vielen eingelegten Gedichte, die gelehrten Referate über Venedig und Deutschland, schließlich auch die vielen germanizistischen Neologismen, über die sich schon Zesens Zeitgenossen amüsierten – sie alle dienen dazu, dem Leser auf Figuren- wie auf Textebene deutsche Galanterie, deutsche Treue, deutschen Kunstsinn, deutsche Sprache und Dichtkunst vorzuführen, die ihren französischen Vorbildern nicht nur in nichts nachstehen, sondern

²¹ Zur „enge[n] Anlehnung“ dieser Beschreibung „an Ovid-Illustrationen des 17. Jahrhunderts“ siehe Bernd Fichtner: Ikonographie und Ikonologie in Philipp von Zesens *Adriatischer Rosemund*. In: Ferdinand van Ingen (Hg.): Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Wiesbaden: Steiner 1972 (= Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, 1), S. 124-126.

²² Hofmann von Hofmannswaldau: Gedichte. Auswahl u. Nachw. v. Manfred Windfuhr. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB, 8889), S. 36-37.

²³ Hofmannswaldau S. 61-71.

sie sogar übertreffen. Darin zeigt sich Zesen durchaus als geistiger Wegbereiter nationalromantischer Tendenzen im 19. Jahrhundert.

Aber auch in den Passagen, in denen eine vermeintliche Empfindsamkeit nicht durch den Topos von Venus und Mars überformt wird, tendiert die Darstellung mehr zur Sinnbildlichkeit als zu einer Illusionsbildung. Das zeigt besonders Rosemunds letzter Abschied von Markhold (Zesen S. 278). Einerseits präsentiert der Text hier mimische und gestische Details, um Rosemunds Trennungsschmerz zu veranschaulichen: „[d]i matten blickke ihrer betrubhten augen“, die „hin=fallenden gebährden“. Die „stummen räden“ der Augen, die „an den tahg [gaben] / was si in ihrem härzen wüdschte“ erinnern sogar sehr stark an empfindsame Texte des 18. Jahrhunderts, wo der mimisch-gestische Subdialog als unmittelbarer und damit authentischer Gefühlsausdruck eingesetzt wird. Hier allerdings handelt es sich nur um einen weiteren Beleg dafür, dass das mimische und gestische Repertoire der empfindsamen illusionistischen Formensprache bereits vor dem 18. Jahrhundert in Gebrauch war. Das Neue an der „Ausdrucksprache“ (Böckmann) des 18. Jahrhunderts liegt also weniger darin, dass sie gänzlich neue Aspekte des Menschlichen in die literarische Darstellung eingeführt hätte, als vielmehr darin, dass sie die hergebrachten Elemente mimisch-gestischen Gefühlsausdrucks neu verwendete.

Denn hier wie in der ganzen *Adriatischen Rosemund* liegt es an der formensprachlichen Verknüpfung der Details, dass von einem illusionistischen Darstellen als empfindsamem Gefühlsausdruck keine Rede sein kann. An dieser Stelle weisen zum einen die ausbleibende Reaktion Markholds und zum anderen der Erzählerkommentar darauf hin, dass vom Leser hier keine Einfühlung innerhalb eines simulierten Erlebniszusammenhangs eingefordert wird. Wie an so vielen anderen Stellen, vor allem aber in der Trennungsszene am Beginn, zeigt Markhold keinerlei Gefühlsregung im Angesicht des doch so offensichtlichen Leidens seiner Geliebten. Anders als in der Parallelszene zu Beginn wird er hier am Ende des Romans nicht einmal erwähnt. Bei Lichte besehen handelt es sich an dieser Stelle um gar keine Szene, sondern lediglich um eine Beschreibung der wehmütigen Rosemund, die isoliert steht wie die Beschreibungen der Kunstwerke, die auch nur locker mit dem übrigen Text verbunden sind.

So verwundert es denn auch nicht, dass der Erzählerkommentar von der in ihrem Leiden beschriebenen Rosemund wie von einem Kunstwerk spricht:

Di matten blickke ihrer betrubhten augen kahmen mit den ihn=fallenden gebährden und ihrer schwachchen stimme dem wohlstande so ahrtig zu hülfe / daß man dises götliche bild nihmahls so lihlich / so ahrtig und so libes=entzückkend gesähen hatte / als da si sich in solchem zustande befand. Wan ein mahler die trüb=säligkeit und das weh=leiden ab=bilden wollte / so könt' er in wahrheit dein bässeres gleichnüs und äbenbild dahr=zu fünden / als wan man si in solcher gestalt nüs entworfen hätte. (Zesen S. 278)

Nicht das seelische Leiden wird hier betont, sondern das „liebliche“, „artige“ Aussehen. Nicht Mitleiden soll das Bild hervorrufen, sondern „Liebesentzücken“. Damit ist allerdings nicht das konkrete Liebesentzücken Markholds in der Trennungssituation gemeint, denn von Markhold ist, wie gesagt, gar nicht die Rede, und eine Situation wird kaum als solche szenisch kenntlich gemacht. Das Bild der leidenden Rosemund ist für den Leser da – als zur Allegorie der „Trübseligkeit“ und des „Wehleidens“ sublimiertes Bildnis, das zur Überhöhung Rosemunds zur „Menschgöttin“ beiträgt. Diese Sublimierung lenkt den Blick aber weg vom konkreten Dargestellten hin zu einem allgemeineren, Zesens Text vorgängigen Sinnzusammenhang, so dass auch diese Stelle ein Beispiel für die sinnbildliche Überformung des dargestellten Gegenständlichen in dem Roman ist.

In diesem Zusammenhang ist die Passage, in der Rosemund Markhold und Stilmuht den Brief Adelmunds vorliest, besonders aufschlussreich (Zesen S. 261-262). Im Vergleich mit der inhaltlich sehr ähnlichen Predigtszene im *Tristram Shandy* zeigt sich besonders deutlich, dass Zesen die sinnliche Wirkung der Details immer sinnbildlichen Zusammenhängen und rhetorischer Pointierung von extremen Gegensätzen unterordnet, während der Illusionismus bei Sterne ja gerade auf der Aufwertung des sinnlichen Aspekts beruht. Die Situation an der Stelle bei Zesen entspricht, wie gesagt, wesentlich der in der Predigtszene bei Sterne. Hier wie dort liest eine Figur ein Schriftstück vor und wird von dessen Inhalt spontan emotional berührt. Dieses spontane emotionale Aufgewühltsein wird hier wie dort mit mimischen und gestischen Details veranschaulicht. Dazu wird jeweils die Reaktion der anderen Figuren wiedergegeben, die in beiden Fällen im Mitleiden mit der emotionalen Aufgewühltheit der vortragenden Figur besteht.

Doch schon hier enden die Gemeinsamkeiten. Während die sympathetische Reaktion Tobys, Walters und Slops bei Sterne genauso eingehend dargestellt wird wie die Betroffenheit Trims – woraus sich überhaupt erst das Szenische der Stelle ergibt –, werden die Reaktionen Stilmuhts und Markholds nur benannt: „Markhold sahe solches alles mit nicht geringem mitleiden an / und di Stilmuht selbst wahr ihrent-halben auch nicht wenig betrühbt“ (Zesen S. 262). Mimische oder gestische Details werden hier ebenso wenig angeführt wie Figurenrede. Auch das auf die Brieflesung folgende Gespräch wird nur erwähnt, aber nicht wiedergegeben, so dass der Leser nicht einmal erfährt, worum es in diesem Gespräch geht. Eine Auseinandersetzung mit dem Brief und seiner aufwühlenden Wirkung auf Rosemund, die doch immerhin aus dem zentralen Thema des Romans herrührt – der unmöglichen Liebe zu Markhold –, scheint weder den Figuren noch der Erzählinstanz wichtig zu sein. Überhaupt bleibt das Mitleid der anwesenden

Figuren anders als bei Sterne, aber wie immer bei Zesen, für die Handlung folgenlos: Markhold nimmt seinen Abschied, weil ihn ein Brief eines Freundes nach Amstelgau ruft (Zesen S. 262).

Die Frage nach der Darstellung der mitleidigen Figuren führt natürlich zur Frage danach, wie der Gegenstand dieses Mitleidens, die emotional affizierte Rosemund selbst, dargestellt ist. Hier nun spart die Darstellung nicht an mimisch-gestischen Details: Die zwischen Erblassen und Erröten oszillierende Wangenfarbe, der rege Ausdruck der Augen, das Seufzen, das Lispeln, die fallende Intonation, der offenstehende Mund, der ausgetrocknete Gaumen sollen „angst und hofnung“, „schahm und eifrig[e] liebe“ ausdrücken, die Rosemund zwar selbst gern vor ihrer Schwester und ihrem Geliebten verborgen hätte, die sich aber nicht verbergen lassen (Zesen S. 261-262). Wiederum erweisen sich die Augen als „gewüsse zeugen“ und „verrähter der heimlichen härzens=schlüsse“, und wieder wird das Mimisch-Gestische zum unmittelbaren Ausdruck der inneren Verfassung, wenn Rosemunds Seufzer „aus ihrem härzen un-aufhörlich über sich stigen / und mit gewalt här=führ-brächchen wollten“ (Zesen S. 261). Erneut wird deutlich, dass gewisse physiologische Konstanten auch den Barockdichtern nicht entgangen waren und bereits weit vor der Epoche der Empfindsamkeit zum Formenrepertoire der Literatur gehörten.²⁴

Auch hier zeigt sich die formensprachliche Entwicklung weniger im Vorhandensein bestimmter Details als daran, wie ein Text an gewissen Stellen über Auswahl, Präsentation und Anordnung der anschaulichen Details formensprachlich Verweisungszusammenhänge herstellt. Die Frage nach der Auswahl kann sich demnach sinnvollerweise nicht nur darauf richten, ob ein bestimmtes Detail vorhanden ist oder nicht. Vielmehr muss sie sich auf die Gesamtheit der Details richten, die einen Wahrnehmungszusammenhang – einen bildlichen oder einen erlebnishaften Zusammenhang – bilden. Dabei fällt auf, dass Zesens Text hier wie an anderen Stellen ein festes Repertoire an mimischen und gestischen Details anführt. Wenn etwa Rosemunds liebeskummerbedingter körperlicher Verfall gegen Ende des Romans geschildert wird, ist wiederum von ihren Wangen, Augen, dem Klang ihrer Stimme und ihren Gebärden die Rede, und nur ihre Lippen kommen als Detail hinzu (Zesen S. 263). Ähnlich verhält es sich am Schluss des Romans, als Rosemund wieder an der Trennung von Markhold leidet und dieses Leiden erneut mimisch und gestisch veranschaulicht wird: an den Augen, dem Mund, dem Verstummen der Sprache, den Wangen, dem „Verwelken“ der Hände und deren Bewegungslosigkeit, also der ausbleibenden Gebärden (Zesen S. 279).

²⁴ Siehe dazu etwa Cervantes 1, S. 189-190.

Unabhängig von der jeweiligen Situation werden also immer wieder katalogartig die mehr oder weniger gleichen körperlichen Merkmale kumulativ erwähnt. Allein darin zeigt sich, dass der Darstellungsstil bei Zesen nicht auf die Simulation in sich einzigartiger Erlebniszusammenhänge zielt, wie das bei Sterne und Wezel der Fall ist. Dieser Umstand tritt noch klarer zu Tage, wenn man die Art und Weise berücksichtigt, wie die Details hier präsentiert werden. Die verschiedenen Elemente des mimisch-gestischen Katalogs werden jedesmal gleichberechtigt nacheinander aufgeführt und gleichsam abgearbeitet. Nie ist eine Hierarchie erkennbar, wonach bestimmte Details für den Gesamteindruck wichtiger sind als andere, denn die Darstellung zielt nicht auf ein „whole of the picture“ wie bei Sterne und Wezel. Nach dem Prinzip der Akkumulation verstärkt jedes weitere Detail nur die Intensität des Eindrucks, den jedes einzelne Detail auch allein hervorruft, während im illusionistischen Darstellen ein Gesamteindruck hergestellt wird, der den Erlebniszusammenhang schafft, und der selbst erst aus dem Zusammenspiel aller Details entsteht.

Dementsprechend kommt es der Darstellung bei Zesen nicht darauf an, die anschaulichen Details in ihrer Sinnlichkeit wirken zu lassen, bevor sich aus dem Sinnlichen ein Sinnzusammenhang erfassen lässt. Die mimisch-gestischen Passagen bei Zesen sind immer ein nennendes Aufzählen, in dem jedes Detail sofort auf eine Sinnfigur transparent gemacht wird. So werden in der letzten Abschiedsszene die mimischen und gestischen Details umgehend als Ausdruck der „Trübseligkeit“ und des „Wehleidens“ gekennzeichnet. Sie erscheinen damit als typische optische Anzeichen, die dann eben auch sofort und isoliert in ihrer Bedeutung entschlüsselt werden können – anders als individualisierte Anzeichen, die viel stärker sinnlich wahrgenommen und im Erlebniszusammenhang erfasst werden müssen, damit ihnen Sinn zugeschrieben werden kann.²⁵ Ebenso wird in der Briefszene sofort gesagt, dass die aufgezählten mimischen und gestischen Details für „Angst und Hoffnung“, „Scham und eifrige Liebe“ stehen.

Das Strukturprinzip der Akkumulation ist ebenfalls der Grund dafür, dass die Details in der Aufzählung jeweils auch nur einmal vorkommen. Hier werden nicht bestimmte Details in nun durch das Erleben verändertem Sinnzusammenhang wieder aufgegriffen, wie das bei Wezel etwa mit der dunklen Farbe und vernarbten Haut des Gesichts des Bauernmädchens passiert, die beim zweiten Mal in sinnfällige Beziehung zu ihrer lebendigen „Miene“ gesetzt werden. Dass Details ihre Funktion im Wahrnehmungs- und damit auch im Sinnzusammenhang verändern, ist in Zesens Darstellungsstil nicht vorgesehen. Weil die Darstellung das Typische sucht, werden die Details auch nicht

²⁵ Vgl. Fichtner S. 135.

individualisierend beschrieben. Statt qualitativer Abstufungen, die auch für eine Hierarchie der Details untereinander und damit für einen Gesamteindruck notwendig wären, herrscht eine gleichbleibend hohe Intensität des Ausdrucks, die oft auf das Umschlagen von einem Extrem ins andere zielt:

di fohr=belihbten wangen verfühlen; di augen warden gleichsam wi mit einem blauen gewäb' üm=gäben / und lagen schohn sehr tühf in ihren winkeln; di aller=schönsten lippen / di ein mänsch ich=mahls mit augen gesähen hat / verblichchen wi eine rose zur zeit des heissen mittages, di rügen glider / der rasche gang / di über=aus-lustige gebährden / di anmuhtige höhfligkeit / di hätz=entzükende leibes-gestalt / waren ganz verlasset / und spihleten fast das gahraus; der reine klang ihrer so lihlichen stimme ward heisch und unverständlich; ja der ganze leib fleischte sich von tage zu tage so sehr ab / daß si mehr einem schatten als mänschlichem leibe gleich sahe. (Zesen S. 263)

Das Ausgehen der Darstellung aufs Typische in gleichbleibend extremer Ausdrucksintensität wiederum verhindert ein Verfahren der dramaturgischen Steigerung des mimisch-gestischen Ausdrucks, wie es Sterne bei Trim anwendet.

Das wiederum hat mit der Anordnung der Details zu tun, die – anders als in der Predigtszene bei Sterne – nicht in die Wiedergabe des rezitierten Textes integriert sind, sondern nach dem Briefftext aufgezählt werden. Der zeitliche Verlauf des Vorlesens, den Sternes Darstellung bewusst macht, indem er verbale und nonverbale Reaktionen der Figuren auf die Predigt in die Wiedergabe des Predigttextes einschleibt, spielt bei Zesen keine Rolle. Damit fällt aber bei ihm das entscheidende Mittel weg, das bei Sterne die Wiedergabe des Predigttextes in die szenisch illusionistische Darstellung integriert. Genau der Verzicht Zesens auf simulierte Simultaneität und auf dramaturgisches Dosieren und Strukturieren der mimisch-gestisch veranschaulichten Emotionen zeigt aber, dass es Zesen auf eine illusionierende Wirkung hier so wenig ankommt wie etwa in der Szene der ersten Begegnung der beiden Liebenden. Würde man sich die Darstellung hier als Erlebniszusammenhang vorstellen, so müsste sich Rosemund permanent verfärben, permanent einen expressiven Blick aufsetzen, permanent seufzen, permanent eine fallende Intonation haben, „ohn unterlas“ tief Atem holen und permanent den Mund offen stehen haben. Das Groteske bis Hässliche dieser Vorstellung steht so im krassen Gegensatz zu Rosemunds Schönheit und zum spontanen Mitleid Stilmuhts und Markholds. Damit ist klar, dass die Darstellung hier auf die Akkumulation von sinnbildlich überformten Details zielt, nicht aber darauf, eine erlebnishafte Gesamtschau dieser Details zu simulieren, die erst in ihrer Gänze das Sinngeschehen erfahrbar machen würde.²⁶

²⁶ Siehe hierzu im Vergleich eine Stelle aus Wielands *Agathon*. Das Treiben eines „schwärmerischen Haufen[s] von jungen Thracischen Weibern“ im 2. Kapitel des 1. Buchs wird dort wie folgt dargestellt: „Ohne Zweifel könnte eine ausschweifende Einbildungskraft, oder der Griffel eines la Fage von einer solchen Szene ein ziemlich verführerisches Gemälde machen; allein die Eindrücke

All das trifft auch auf die Darstellung Markholds im ersten Buch des Romans zu – die einzige Stelle, die den Helden in emotionaler Erregung zeigt. Wenn Markhold Rosemunds Brief liest, in dem sie ihm ihre Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Liebe mitteilt, „erseufzet“ auch er, „entfärbet[...] sein gesichte so mannigmahl / nahchdähm er ihm bald vihl / bald wenig verhihsse“, denn auch er oszilliert zwischen „fräud’ und schmärzen“ (Zesen S. 49). Wenig später reißt ihn der fragende Blick seines Freundes Härzwährt aus der Versunkenheit in tiefe Gedanken über Rosemunds Brief. Auch hier werden Seufzer, der Ausdruck der Augen, die Gesichtsfarbe und die Bewegung des Körpers aufzählend aufgeführt (Zesen S. 51). Die additive Wirkung der akkumulierten Details dient an dieser Stelle dazu, die Plötzlichkeit zu veranschaulichen, mit der Markhold sich selbst aus seinen Gedanken reißt:

Dieser seufzer / welcher ohne zweifäl aus däm innern härzen härführ drang / verändert’ ihn in einem augenblikke dehr=mahssen / daß sein gantzer Leib / dehr fohrmahls / mit allen seinen glihd=mahssen gleichsam erstarrt stund / widerüm räge ward. Er bewägte die adern / di seine starsteiffen augen gleichsam wi eine unruhe widerüm treiben machten; und trihb über sich di innerliche wärme / di sein tohdten=bleiches angesichte widerüm erröhtete. In solcher jähligen veränderung kahn er wider zu sich selbst / und fing an folgender gestalt zu räden: [...].

Markholds Seufzer „verändert’ ihn in einem augenblikke dehr=mahssen“, dass diese Veränderung ein Umschlagen von Extremen in ihr Gegenteil ist: vom Schweigen zum Reden, von Erstarrung und Steifheit hin zu Regung und Treiben, von Bleiche und Entfärbung zu Röte und Farbe. Nur als rhetorische Zuspitzung auf diese Gegensätze mit Hilfe topischer Bildlichkeit ist diese Passage sinnvoll zu rezipieren. Denn als Gegenstand einer Erlebnisillusion gäbe der an „allen seinen glih=mahssen“ zappelnde Markhold, dessen Augen „gleichsam wi eine unruhe“ permanent in ihren Höhlen rollen, eine nicht weniger unpassend groteske Figur ab als Rosemund in der Briefszene. Dazu kommt, dass an beiden Stellen Details angeführt werden, die gar nicht von einem Betrachter wahrgenommen werden können, nämlich Rosemunds ausgetrockneter Gaumen und

die der würcliche Anblick auf unsern jungen Helden machte, waren nichts weniger als von der reizenden Art. Das stürmisch fliegende Haar, die rollenden Augen, die beschäumten Lippen und die aufgeschwollenen Muskeln, die wilden Gebärden und die rasende Fröhlichkeit, mit der diese Unsinnigen in frechen Stellungen, ihre mit zahmen Schlangen umwundnen Thyrsos schüttelten, ihre Klapperbleche zusammenschlugen, oder abgebrochene Dithyramben mit lallender Zuge stammelten; alle diese Ausbrüche einer fanatischen Wut, die ihm nur desto schändlicher vorkam, weil sie den Aberglauben zur Quelle hatte, machten seine Augen unempfindlich, und erweckten ihm einen Ekel vor Reizungen, die mit der Schamhaftigkeit alle ihre Macht auf ihn verloren hatten.“ (Christoph Martin Wieland: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Gonthier-Louis Fink u.a. Bd. 3. Geschichte des Agathon. Hg. v. Klaus Manger. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 11), S. 24). Anders als bei Zesen sollen die verschiedenen Details hier von einem illusionierten Leser als Teile eines Bildganzen, des „würclichen Anblicks“ des Titelhelden, rezipiert werden. Auf die dadurch entstehende groteske und häßliche Vorstellung, die bei Zesen so deplaziert wäre, kommt es hier gerade an, denn die illusionistische Darstellung bei Wieland zielt darauf, den Leser Agathons Abscheu nachempfinden zu lassen.

Markholds Bewegung seiner „adern“, also seiner Sehnen. Die Auswahl dieser Details ist nicht durch ihren fehlenden Erlebniswert, sondern allein durch ihren Beitrag zur Intensivierung des Ausdrucks zu erklären.

Zwei Szenen sollen abschließend kurz betrachtet werden, weil sie durch ihre detaillierte Geschehensdarstellung noch am ehesten den Eindruck erwecken, auf eine illusionierende Wirkung hin komponiert zu sein. Zum einen handelt es sich dabei um die Szene gegen Ende des Romans, in der Markhold im Garten aus einem Versteck heraus beobachtet, wie Rosemund auf die vier Gedichte reagiert, die er für sie gut sichtbar an Bäume geheftet hat. Hierbei handelt es sich um eine veritable szenische Darstellung, die mit einer kurzen Schauplatzbeschreibung beginnt (Zesen S. 231), und in der Rosemunds Handeln detailliert nachzuvollziehen ist: Rosemund setzt sich mit ihrer Laute auf eine Bank, spielt ein paar Lieder, erblickt das erste Gedicht, zögert, sieht sich um, steht auf, liest das Gedicht mit gebrochener Stimme, liest es erneut, nimmt es an sich, setzt sich, stimmt die Laute, sieht die anderen drei Gedichte, zögert, nimmt sie alle an sich, legt sie auf die Bank, beginnt zu spielen und springt auf, um die Blätter wieder zu erhaschen, als sie der Wind fortweht (Zesen S. 233-234).

Dieses so detailliert dargestellte Geschehen zeitigt diesmal auch eine spontane Reaktion des beobachtenden Markholds. Aber Markholds Freude speist sich nicht aus sinnlichem Erleben, nicht aus der Wahrnehmung von Rosemunds Schönheit, der Anmut ihrer Bewegungen, dem Wohlklang ihres Gesanges, dem lustigen Fliegen der Gedichte im Wind. Diese sinnlichen Aspekte des dargestellten Geschehens spielen denn auch in der Darstellung überhaupt keine Rolle. Markhold – und mit ihm Zesen – interessiert sich hier für das Geschehen nur als Ausdruck von Rosemunds Liebeseifer, womit das Dargestellte in seinem Verweisungscharakter, nicht aber in seinem Erlebniswert herausgestellt wird. Markhold hatte ja auch die Szene als Versuchsanordnung, als Test für die Intensität von Rosemunds Liebe geplant. Daher dient die einleitende Schauplatzbeschreibung nicht zur Schaffung einer Erlebnisatmosphäre, sondern vor allem dazu, den Leser über die räumlichen Gegebenheiten aufzuklären, unter denen der Test stattfindet.

Ähnlich verhält es sich mit der längsten Szene des Romans, in der Rosemund wegen der scheinbaren Unpersönlichkeit eines Briefes von Markhold an seiner Liebe zu zweifeln beginnt, bevor Adelmund ihr diese Grillen austreibt (Zesen S. 28-32). Besonders diese Szene erklärt, warum Zesens Roman als Vorklang auf Empfindsamkeit und Goethezeit gelesen worden ist. Auffällig sind die detaillierte Darstellung von Gedanken und Empfindungen, von Handlungen, Mimik und Gestik, sogar des Schauplatzes, sofern er für die Handlung relevant ist. Dabei wird das unhintergebar Authentische des mimisch-

gestischen Ausdrucks besonders dadurch betont, dass es auch der in diesen Dingen versierten Rosemund nicht gelingt, ihn so zu manipulieren, dass ihr Kummer der hinzutretenden Freundin Adelmund verborgen bleibt. Darüber hinaus zeigt Rosemunds Kummer über den unpersönlichen Ton des Briefes, dass ein Bewusstsein für den angemessenen, individuellen Ausdruck intimer Gefühle schon lange vor Richardsons Begründung der Tradition des Briefromans literarisch präsent war. Schließlich thematisiert der Text an der vorliegenden Stelle den Zusammenhang zwischen Liebe und der Möglichkeit, den Geliebten sinnlich wahrzunehmen, womit ebenfalls ein im 18. Jahrhundert wichtiger Aspekt aufgegriffen wird.

Dennoch enthüllt ein genauer Blick auf die formensprachlichen Zusammenhänge, dass von einer Empfindsamkeit im Sinne des 18. Jahrhunderts ebensowenig die Rede sein kann wie von illusionistischem Darstellen. Rosemunds Kummer rührt nicht aus der unmittelbar sinnlichen Wahrnehmung des fremdartigen Tones in Markholds Brief her. Als vermeintliches Indiz, nicht als sinnliche Erfahrung bekümmert sie der Brief, und nur deshalb kann Adelmund ihre Freundin überhaupt mit Argumenten trösten. Argumente können widerlegen, dass aus dem Brief Markholds fehlende Liebe hervorgeht, sie könnten aber nicht eine unmittelbar sinnliche Wirkung widerlegen. Bei Sterne und Wezel werden die Figuren wider besseres Wissen von der unmittelbar sinnlichen Erfahrung stark berührt – Toby, Walter und Slop fühlen mit Trim, obwohl sie wissen, dass dessen Leiden auf einer Täuschung beruht, und Peter Marks empfindet das Mädchen als schön, obwohl ihm bewusst ist, dass sie objektiven Schönheitskriterien gerade nicht genügt. Bei Zesen dagegen interessiert nur das Wissen um die Verhältnisse, nicht aber ein Empfinden, das in diesem Wissen nicht aufgeht. Rosemund glaubt zu Anfang sogar, der Brief sei gar nicht an sie geschrieben worden, so sehr ist sie in Täuschung befangen. Dementsprechend leidet Adelmund auch nicht mit ihr, sondern klärt sie über die wahre Lage der Dinge auf, worin sie sich so sicher ist, dass sie sogar zu diesem Zweck zu einer kleinen Lüge greift.

Rosemunds Kummer soll dem Leser nicht erlebnishaft illusionierend als Gegenstand des Mitleidens vor das geistige Auge gestellt werden. Der Leser, den der Romantext immer wieder der unerschütterlichen Beständigkeit Markholds versichert, soll Rosemunds Kummer als letztlich lasterhafte Verzweiflung begreifen, so wie sie es selbst begreift, nachdem Adelmund sie eines Besseren belehrt hat. Die Anschauung hat Rosemund getrogen in einer Situation, die für sie ebenso eine Prüfung der treuen Liebe ist, wie es die Sturmepisode und die Abenteuer in Frankreich für Markhold sind. Auch wenn die dargestellte Gegenständlichkeit hier nicht so offensichtlich allegorisch

überformt ist wie an anderen Stellen im Roman, ist auch diese vermeintlich empfindsame und illusionistische Passage vor allem Teil einer exemplarischen Veranschaulichung des frühneuzeitlichen *constantia*-Ideals. Daran lässt das sinnbildliche Siegel keinen Zweifel, das unmittelbar nach der Passage ausführlich beschrieben wird und unter der Losung „Keine Last sonder Lust“ das dargestellte Geschehen der Briefpassage – für Rosemund und den Leser erkennbar – nachträglich doch noch in einen allegorischen Sinnzusammenhang einordnet.

Gerade die vermeintlich empfindsamen Stellen in Zesens Roman sind also nicht als illusionierende Simulationen von Erlebniszusammenhängen angelegt, sondern als kumulative Reihungen vor allem mimischer und gestischer Details. Dabei geht die Sinnbildung auch nicht aus dem simulierten Erleben, sondern aus der Überformung der dargestellten Gegenständlichkeit mit topischen Sinnbildern hervor. Eine sinnliche oder gar illusionierende Wirkung von Kunst, die als poetologischer Anspruch durchaus formuliert wird, ist für Zesen nur als Beiwerk eines wesentlich allegorischen Darstellens denkbar, wie aus der poetologisch zentralen Brunnenstelle hervorgeht:

Markhold entfand aus solchen seltsamkeiten nicht wenig lust / und hätte wohl gewünschet / daß er solcher lust und ergäzzung täglich genühssen könnte. Dan es mus ein=ihder bekännen / daß solche und dehr-gleichen wasser-künste / denen-jenigen / di den büchern obligen / bis=weilen sehr wohl zu staten kommen / und di abgemärgelten sünnen wider von näuem erfrischen und beläben. (Zesen S. 238)

Der Streit von „selbheit“ und „kunst“ im literarischen wie im bildlichen „wunder=wärk“, der dem Rezipienten illusionierend sinnliches Ergötzen bereitet, ist – wie der Zucker- oder Honigmantel in dem frühneuzeitlichen Topos der bitteren Pille – ein *delectare*, das dem sinnbildenden *prodesse*, für das hier die Bücher stehen, nachgeordnet ist. Zesens Roman steht damit für die Entwicklungen im Barock, in denen die sinnliche Wirkung allegorischen Darstellens intensiviert wird, ohne dass die strukturellen Grenzen des allegorischen Darstellungsstils überschritten würden.²⁷

²⁷ Vgl. van Ingen S. 120: „Zesens Dichtung weist einen Beziehungsreichtum auf, der völlig barock ist.“

2.4. Verzicht auf Illusionierung und Affekterregung in Hunolds *Liebenswürdiger Adalie*

Bisher wurden in der vorliegenden Untersuchung die Bauernmädchen-Episode aus Grimmelshausens *Simplicissimus* und Zesens *Adriatischer Rosemund* als Beispiele eines allegorischen Darstellens analysiert, von dem sich das illusionistische Darstellen bei Sterne und Wezel als formensprachliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts abhebt. Nachdem Ausgangspunkt und Ergebnis dieser Entwicklung somit umrissen sind, soll es in den beiden folgenden Kapiteln um den Übergang vom allegorischen zum illusionistischen Darstellen gehen. Christian Friedrich Hunolds *Liebenswürdige Adalie* von 1702 wird hier als Beispiel herangezogen – nicht wegen ihres literarischen Werts, sondern weil der Darstellungsstil die formensprachliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts deutlich erkennen lässt. Denn an Hunolds Text „lassen sich alle Charakteristika des galanten Romans ablesen“¹ – jener Romanform also, die in der Periode zwischen den großen Barockromanen und den Aufklärungsromanen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die deutschsprachige Romanproduktion dominierte.² Bereits Herbert Singer weist auf die Ergiebigkeit einer Untersuchung der Charakteristika des galanten Romans für die formensprachlichen Entwicklungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hin.³ Zu diesen allgemeinen Gründen dafür, Hunolds Bearbeitung einer französischen Vorlage⁴ hier näher zu untersuchen, kommt im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit die motivische und thematische Ähnlichkeit, die die *Adalie* mit Zesens fast sechzig Jahre älterer *Adriatischer Rosemund* verbindet. Vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeiten lassen sich die strukturellen Unterschiede zwischen beiden Texten umso deutlicher aufzeigen, die als Symptome formensprachlicher Entwicklungen verstanden werden sollen.

Im Vergleich zu den Texten Zesens und Grimmelshausens, gerade aber auch Sternes und Wezels, fällt die Armut der *Adalie* an anschaulichen Details auf. Hunolds Roman steht für ein ganz auf das Faktische des Geschehenszusammenhangs ausgerichtetes Erzählen, das in nur sehr geringem Umfang darauf zielt, Wahrnehmungszusammenhänge zu simulieren. Wenn Hunold in der Vorrede des Romans die Macht des „verborgene[n] Schicksal[s]“ beschwört, dann liegt das Hauptaugenmerk nicht mehr – wie in den großen Barockromanen – darauf, hinter allem weltlichen Wirrwarr die *providentia Dei*

¹ Herbert Singer: *Der galante Roman*. 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Metzler 1966 (= Sammlung Metzler, 10), S. 39.

² Vgl. Singer S. 7-8.

³ Vgl. Singer S. 12.

⁴ Vgl. Singer S. 41.

aufscheinen zu lassen.⁵ Die Irrungen und Wirrungen menschlichen Tuns werden vor allem als Triebfedern amourösen Treibens verstanden, so dass „die Welt nicht als ein[...] aller Augen geöffnete[r] Platz / sondern als ein geheimes Liebes=Cabinet“ (Hunold, Vorrede unpag. 2.-3.) erscheint. Mit diesem Paradigmenwechsel entfällt aber die geistige Grundlage des allegorischen Darstellens, also das, was bei Grimmelshausen und Zesen die Entfaltung von Wahrnehmungszusammenhängen und damit die Verortung der ausgebreiteten Details in Sinnzusammenhängen motiviert und ermöglicht.

Die Darstellung im galanten Roman soll nun nicht den Leser die unergründliche Größe Gottes schauen lassen. Sie will ihm vielmehr Einblicke in die Geheimnisse der Welt als Liebeskabinett ermöglichen, das sonst aller Augen verschlossen bleibt. Dementsprechend bleibt die anschauliche Rede fast ausschließlich auf die Darstellung galanter Dialoge, des mimisch-gestischen Subdialogs oder auch auf einen kommunikativen Zweck kalkulierter Kleidung beschränkt. Die dargestellte Gegenständlichkeit wird hier nicht mehr sinnbildlich überformt, aber sie wird auch nicht in ihrem sinnlichen Erlebniswert zur Geltung gebracht, wie es bei Sterne und Wezel geschieht. Es geht nicht darum, den Leser im Rahmen einer Erlebnisillusion mit den Figuren fühlen zu lassen, ihn zu veranlassen, ihre Gefühle zu teilen. Das „Ergetzen“ (Hunold: Vorrede 3. S.) des Lesers beruht vielmehr auf einem Vergnügen am verdeckten Spiel mit Konventionen – darauf, dass der Leser wie ein Sportbegeisterter der Dramaturgie der verschiedenen Liebes-Intrigen im Rahmen restriktiver gesellschaftlicher Bedingungen, die gleichsam als Spielregeln wirken, folgt, Aktionen und Gegenaktionen der miteinander im Konflikt liegenden Parteien beobachtet und sich an der möglichst bizarren Verwicklung von Handlung und Figurenkonstellation sowie deren Lösung erfreut.⁶

Gleich zu Beginn entwirft der Roman ein allegorisches Tableau, in dem das Wüten des Krieges zwischen Frankreich und Deutschland thematisiert wird. (Hunold S. 1) Damit soll nun aber nicht eine Geschichte aus dem Dreißigjährigen Kriege eingeleitet werden. Vielmehr klingen hier die Themen des Romans wie in einer Potpourri-Ouvertüre bereits an. Dabei handelt es sich zum einen um die Begegnung Frankreichs und Deutschlands in Form der beiden Liebenden Adalie und Rosantes, aber auch, allgemeiner, in der Gegenüberstellung von französischer und deutscher Galanterie. „[O]b man denn in Teutschland einem so schönen Triebe der Natur [der Liebe, A. L.] nicht so wol nachhinge als in Franckreich?“ will die liebenswürdige Adalie von ihrer Magd Doris wissen, worauf

⁵ Vgl. Singer S. 46.

⁶ Vgl. Singer S. 46.

diese – wie alle literarischen Zofen in solchen Dingen beschlagen – ihr antwortet, „dass sich die Galanterien daselbst in so vollkommener Übung [sic!] wie in Paris befänden / und daß man öfters die artigsten Geschichte hievon erführe.“ (Hunold S. 16-17) Auch Zesens *Adriatische Rosemund* widmet dieser Frage viel Raum, und auch dieser Roman legt mit dem wackeren Markhold Ehre ein für die deutsche Galanterie.

Das zweite Themenfeld, das in dem eröffnenden allegorischen Tableau anklingt, ist das konfliktreiche Miteinander von Liebe und Krieg, das ebenfalls auch bei Zesen breit entfaltet wird. An Stelle der Venus vertritt bei Hunold aber Amor die Seite der Liebe. Während nämlich „der hochmüthige Mars das schönste Theil der Welt unter seine Fahne zu bringen [meint]“ (Hunold, S. 1.), will Amor „seine unumschränckte Gewalt desto empfindlicher sehen lassen“ (Hunold S. 2.), womit der Wettstreit eröffnet ist. Dabei kämpft Amor im Folgenden selten gegen Mars um die Herrschaft über die Menschen. Lediglich an der Stelle, als ein politischer Konflikt zwischen Deutschland und Frankreich Rosantes zur Flucht aus Paris – und damit aus den Armen Adalies – zwingt, kommt der Kriegsgott dem Liebesgott in die Quere.

Damit ist dieses allegorische Eingangsbild nun weniger dadurch bedeutsam, dass es die Geschichte zweier Menschen historisch verortet, so dass dann womöglich gezeigt werden könnte, wie auch in Zeiten des Krieges eine Liebe sogar zwischen Angehörigen der verfeindeten Völker möglich ist. Vielmehr wird bereits auf den ersten Seiten des Romans das Verständnis von Liebe und ihrer literarischen Umsetzung artikuliert, das für den Darstellungsstil des Textes grundlegend ist. Liebe wird bei Hunold, wie auch bei Zesen, als eine Art Krieg verstanden. Anders als bei Zesen geht es aber bei Hunold nicht nur darum, den geliebten Menschen zu erobern, sondern vor allem auch darum, Nebenbuhler auszuschalten – alles freilich im Rahmen der Spielregeln, die die Galanterie vorgibt.

Wenden wir uns zuerst der Eroberung des geliebten Gegenübers zu, denn hier zeigen sich die Verwerfungen zwischen Formgeschichte und Kulturgeschichte am deutlichsten, die Hunolds Text als Zeugnis einer Übergangsphase ausweisen. Vereinfacht gesagt, wird hier nämlich die überkommene allegorische Formensprache gebraucht, um das frühneuzeitliche Tugendideal zu verabschieden. Dass Hunolds Roman „die christlich-stoischen Wertvorstellungen“⁷ verabschiedet, hat Singer bereits ausführlich dargelegt.⁸ Seine These aber, dass Hunolds Roman die Tugend der *constantia* durch die „Tugend der

⁷ Singer S. 49.

⁸ Singer S. 43-49.

Anpassung“ an gesellschaftliche Konventionen ersetze,⁹ greift zu kurz. Ohne Zweifel spielen „Höflichkeit, Konzilianz, Wendigkeit, Anpassungsvermögen, Anerkennung gesellschaftlicher Ordnungen und Konventionen“ eine große Rolle für die Handlungen der Figuren und im Rahmen des im Text zum Ausdruck kommenden Wertesystems. Wenn aber Rosantes sich in die liebenswürdige Adalie verliebt, obwohl sie nicht seines Standes ist (Hunold S. 13-15); wenn Adalie nach der ersten Begegnung mit Rosantes ihr Herz an diesen vermeintlichen Kaufmann Bosardo verliert, obwohl sie ihn für den Autor der ungeschickten Briefe des echten Bosardo hält, und obwohl „sie ihn weder in Frantzösischer noch in Teutsche Sprache ein verpflichtetes COMPLIMENT hatte machen hören“ (Hunold S. 15); wenn Adalies Tränen – nicht ihre Eloquenz – ihren Vater bewegen, seine bereits gegebene Zustimmung zu Renards Werbung um ihre Hand zurückzuziehen, obwohl das zu Lasten seiner Ehre geht (Hunold S. 48-49); wenn schließlich Rosantes Wert darauf legt, sich Adalies Liebe zu „seiner blossen Person“ zu versichern, bevor er ihr seinen hohen Stand entdeckt (Hunold S. 21, 50-51) – dann entspricht gerade die Liebesgeschichte von Rosantes und Adalie am Anfang des Romans nicht dem, was Singer als „Tugend der Anpassung“ bezeichnet.

Was gerade auf den ersten Seiten des Romans mit den Wertvorstellungen des 17. Jahrhunderts in Konflikt gerät, ist nicht die Tugend der Anpassung, sondern die Liebe als eben jener „schöne Trieb der Natur“, über den Adalie ihre Zofe Doris befragt. Das wird nirgendwo deutlicher als an der Stelle, an der Rosantes nach der ersten Begegnung mit Adalie und den ersten Anzeichen der „itzo auflammene[n] Liebe von Lust und Schmerzen“ sich vornimmt, „mit Gewalt diese Passion aus seinem Herten beyzeiten zu verbannen“ (Hunold S. 13). Die „RARITÄTEN / Merckwürdigkeiten und GALANTERIEN“¹⁰ am Hofe sollen ihm bezeichnenderweise dabei behilflich sein, weil sie ihn von den Gedanken an die – immerhin unstandesgemäße – Adalie ablenken. Die Galanterie soll hier, anders als Singers These es nahelegt, die Tugend der Standhaftigkeit gegen die natürliche Liebe verteidigen helfen, denn sie beschäftigen Rosantes am Hof und halten ihn fern von Adalies Haus: „Er schmeichelte sich also nicht wenig / daß er ein Meister seiner AFFECTEN sey / und gedachte durch dieses Mittel seine gänzliche Zufriedenheit zu behaupten / wenn er nur durch GALANTE STUDIA, EXERCITIEN und artige CONVERSATION von Hause abgehalten würde.“ (Hunold S. 14)

Aber er kann der Stimme der Liebe nicht entgehen, die mit dem Ideal der Affektbeherrschung auch die überkommene Ständeordnung in Frage stellt:

⁹ Singer S. 46-49.

¹⁰ Die in Kapitälchen gesetzten Wörter sind im Faksimiledruck der benutzten Ausgabe durch Antiquadruck vom Frakturdruck abgesetzt, in dem der Text sonst gehalten ist.

Warum entziehst du dein Auge ihren edlen Blicken / und warum suchest du anderwärts vergebens / was dir Glück und Liebe zu Seiten gestellt? ist es dein Stand / welcher so viel Eigensinn erwecket / so dencke doch / daß die Liebe in ihrem Reiche keinen Unterscheid gestattet / sondern bereits tausend EXEMPEL auffzuweisen hat / wie der PURPUR sich weit glückseliger mit Tugenden als blosser Menschlicher Hoheit vermählet: zu dem so sind diejenigen nicht nach ihrer Geburth zu schätzen / welche der Himmel durch unvergleichliche Eigenschafften weit über andere erhöht. Ergib dich also Printz ROSANTES einer so süßen Herrschaft / welche dir desto unbeschreiblichere Vergnügung wird zu schencken wissen / je edler sie ist / und erwege / daß ADALIE ebenfals viel zärtliches vor dich heget / ehe sie weiß / daß du ein Printz bist / und doch deinen itzt angenommenen Stande nach viel bessere Parten ausgeschlagen. (Hunold S. 14-15.)

Die Vorstellung einer Liebe über Standesgrenzen hinweg, in der eine Art Naturadel als Gesamtheit der persönlichen Tugenden über den Geburtsadel gestellt wird, weist bereits auf Richardsons *Pamela* voraus, deren Tugend nur aufgrund solcher Vorstellungen in den Hafen einer adligen Ehe führen kann. Die Vorstellung, dass eine Standhaftigkeit verwerflich ist, die zur Affektkontrolle darauf angewiesen ist, einen liebenden Blick zu meiden, weist auf die Literatur der Aufklärung – etwa Wielands *Musarion* oder Lessings *Minna* – voraus.¹¹

Formensprachlich am interessantesten ist hier aber, dass die Stimme der natürlichen Liebe kein anderer ist als der Liebesgott Amor. Hunolds Roman handelt vor allem von der Liebe als natürlicher, unbegreiflicher Regung, oder – wie es in Bezug auf Adalie heißt: „heimliche Bewegung / davon sie den Nahmen selbst nicht wußte / weil sie solche noch niehmahls empfunden“ (Hunold S. 12). Um diese natürliche Liebe zu veranschaulichen, bedient sich Hunolds Text also der überkommenen Allegorie des Liebesgottes Amor. In dieser Funktion als Sinnbild psychischer Vorgänge, die stark empfunden werden, die aber mit Worten – „Nahmen“ – nicht leicht zu fassen sind, dienen allegorische Personifikationen auch in der Tradition des komischen Epos von Boileau bis Thümmel. Die zunehmende Ironisierung dieses Verfahrens im 18. Jahrhundert, die in der *Willhelmine* dazu führt, dass die Götter, von Amor abgesehen, nur noch als Verzierung an Gebrauchsgegenständen auftauchen, findet sich bei Hunold nicht. Aber die Ursache für diese nur noch ironische Verwendung allegorischer Personifikationen im 18. Jahrhundert – die Auflösung der Allegorese¹² – lässt sich auch bei Hunold erkennen.

Denn von einem allegorischen Darstellen kann bei Hunold trotz der Amor-Allegorie keine Rede mehr sein. Der Wahrnehmungs- und Sinnzusammenhang ergibt sich hier nicht mehr, wie noch bei Zesen, aus der sinnbildlichen Überformung der Gegenständlichkeit auf der Basis allegorischer Sinnfiguren. Bei Hunold ist die anschauliche Rede fast ausschließlich auf Mimik und Gestik der Figuren beschränkt, die

¹¹ Vgl. Richard Mellein: Art. „Hunold, Christian Friedrich: Die liebens-würdige Adalie.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.

¹² Vgl. Willems: Anschaulichkeit S. 317-323.

als Indizien für psychologische Vorgänge und strategische Manöver im Rahmen des Intrigenspiels ihre Bedeutung erhalten. Die Verwendung mimischer und gestischer Details ist zwar bei Hunold nicht weniger topisch als bei Zesen, aber die Sinnbildung verlangt hier vom Leser keine Kenntnis tradierter Sinnfiguren, um Auswahl, Präsentation und Anordnung der anschaulichen Details sinnvoll deuten zu können.

Amor ist in Hunolds Text ein auffälliges Relikt des allegorischen Darstellungsstils, dessen Funktion sich darauf reduziert, innerhalb des Verwirrspiels von „Zärtlichkeit“ (Hunold S. 160) und „Wollust“ (Hunold S. 158), von „schlechter Beständigkeit“ (Hunold S. 149) und dem „gezwungen“-Sein durch das „Verhängnis“ (Vgl. Hunold S. 403, 426), zwischen „guter Manier“ (Hunold S. 432) und „wiedrigem [sic!] Absehen“ (Hunold S. 153) die wahre Liebe von der falschen zu unterscheiden. Singers Behauptung, Amor ziehe die Fäden und arrangiere „seine scherzhaften ‚Intrigen‘ und untragischen Verwicklungen“,¹³ ist irreführend. Denn nicht Amor spinnt die Intrigen, sondern das „Verhängnis“ im Sinne unerwarteter Begebenheiten (Hunold S. 55. Siehe auch S. 79, S. 426), gesellschaftlicher Umstände (Vgl. z. B. Hunold S. 21, 34-37, 51, 54) oder „unordentliche[r] Begierde[n]“ (Hunold S. 161) von Figuren.

Gerade aber für diese „unordentlichen Begierden“ steht Amor nicht. Er ist zwar unübersehbar mit der sinnlichen Seite der Liebe verbunden: Er erinnert den sich standhaft dünkenden Rosantes an die liebenden Blicke Adalies (Hunold S. 14); er steht „doch dem entzündeten Rosantes so wohl bey“ beim ersten Kuss der beiden Geliebten (Hunold S. 27); er begleitet ihre heimlichen Treffen in Paris (Hunold S. 53); er führt Barsinen die Hand, wenn sie aus dem Kloster an Renard schreibt, um seine Werbung anzunehmen; er setzt schließlich am Ende des Romans die wieder vereinten Liebespaare „nach so vielen Wiederwertigkeiten biß auff den eussersten Gipffel irdischer Vergnügungen“ (Hunold S. 424; s. auch S. 428 u. 429). Aber diese Betonung der irdischen und sinnlichen Aspekte verweist vor allem darauf, dass bei Hunold eine andere Art von Liebe propagiert wird als das platonische Verhältnis Markholds und Rosemunds bei Zesen. Diese Vorstellung von Liebe, die deutlich auf die Literatur der Aufklärung vorausweist, soll bei allem sinnlichen Vergnügen aber nicht in reine Wollust abgleiten. Insofern wirft Hunold ein Problem auf, das noch Wieland im *Pervonte* breit entfaltet. Während Hunolds Text aber im Hinblick auf „unordentliche Begierden“ von ‚Liebe‘ spricht, schafft die Amor-Allegorie formensprachlich die klare Unterscheidung zwischen wahrer Liebe und purem Verlangen, die der Text sprachlich nicht herstellt: An keiner Intrige, die der Wollust dient, ist Amor beteiligt.

¹³ Singer S. 43-44.

Das wird nirgendwo deutlicher als in der Landschlossepisode, die auch Singer als zentralen Beleg in seine Argumentation einbindet. Nur über der Liebesnacht von Arminde und Bellarde wacht Amor „biß zu einer angenehmen Ermüdung“ der beiden Beteiligten (Hunold S. 159). Seine Anwesenheit ist aber nicht darauf zurückzuführen, dass das nächtliche Stelldichein das Ergebnis einer Intrige ist, bei der Arminde obendrein noch von einem anderen Mann beglückt wird als dem, den sie zu beglücken glaubt. Amors Liebeswacht in der Liebesnacht zeigt vielmehr an, dass hier – auf Umwegen zwar – zwei Menschen als Paar zusammenfinden, die zueinander gehören. Die sinnliche Komponente, für die Amor hier auch steht, ist dabei durchaus nicht unwichtig, denn Armindes Erinnerung an die erlebte amouröse Erfüllung führt ihren Bewusstseinswandel herbei. Sie erkennt den „rechtmäßigen Anspruch“ an, den der von ihr geschmähte Bellarde auf sie hat im Vergleich zu Renard (Hunold S. 168), auf den sie ein Auge geworfen, und den sie unter Vorspiegelung falscher Tatsachen von der Suche nach seiner geliebten Barsine abgehalten hatte. Armindes „Sehnsucht [...] / die einmahl geschmeckte Süßigkeit ferner zugenießen“, ist unmittelbar verbunden mit einer „innerlichen Zufriedenheit“, mit der sie Bellarde als rechtmäßigen Liebhaber anerkennt (Hunold S. 168).

Die neu gefundene wahre Liebe lässt sie nun auch zu einer Verbündeten Renards bei der Suche nach Barsine werden, nachdem sie es zuvor gewesen war, die ihn aus lüsterner Begierde von der Weiterreise abgehalten hatte. Amor hat also nicht nur die Liebe Bellardes und Armindes gerettet, sondern auch Renard zurück auf den Weg gebracht, der am Ende des Romans zu seiner Vereinigung mit Barsine und zu der Adalies mit Rosantes führt. Dass Amor in Hunolds Text im Namen der wahren Liebe wirkt und nicht in dem der Intrige, zeigt sich daran, dass er der Oberintrigantin Loyse in deren Liebesnacht mit Renards Kammerdiener fernbleibt. Hier wird nicht nur kein „rechtmäßiges“ Paar zusammengeführt, sondern Loyse, die alle anderen zu überlisten glaubte, bleibt bis zum Ende in dem Irrtum gefangen, statt des Kammerdieners dessen Herren Renard bei sich beherbergt zu haben. Anders als die durch Amor geläuterte Arminde, versucht Loyse auch bis zuletzt, Renard von der Suche nach Barsine abzuhalten.

Singer hat recht, wenn er das Schwankhafte der Landschlossepisode hervorhebt.¹⁴ Aber er verkennt das Wesen der Heiterkeit, die aus dem Schwankhaften sowohl für die beteiligten Figuren als auch für den Leser hervorgeht. Das Lachen entsteht hier nicht aus einer „laxen Gesellschaftsmoral“, der zufolge „man [...] sich einen Spaß machen [darf] auf Kosten anderer, und der Geprellte [...] obendrein ausgelacht [wird].“ (Ebd.) Was hier ausgelacht wird, ist das lasterhafte Verhalten der beiden Intrigantinnen Arminde und

¹⁴ Singer S. 45.

Loyse: „Nur allein RENARD belachte mit rechter Gewußheit ihren sämtlichen Betrug / und thate hierinnen ARMINDEN nicht zu viel / weil sie ihn in Ausforschung seiner BARSINEN hintergangen.“ (Hunold S. 170) Loyse, in deren Fall das strafende Verlachen keiner Rechtfertigung bedarf, trifft das schlimmere Los, denn über sie amüsiert sich selbst der Kammerdiener, dem sie sich unwissend hingegeben hatte (Hunold S. 170). Auf sie trifft denn auch Singers an dieser Stelle bezeichnend unpräzise Inhaltsangabe nicht zu: Von ihr trennt Renard sich nicht „in herzlicher Freundschaft.“¹⁵

Die Landschlossepisode ist also vor allem eine Lastersatire, in der eben jene „laxe Gesellschaftsmoral“ verlacht wird, die Singer dem Roman selbst unterstellt. Hier wird Arminde in der „tadelhaften Aenderung ihrer [...] Treue“ (Hunold S. 157) als Kontrastfigur zu Adalie eingeführt, die nur „gezwungen“ – im Glauben, Rosantes sei tot – dem Grafen Alfredo ihr Jawort gibt. Gleichzeitig deutet sich in Armindes Wandlung und in Renards zwischenzeitlicher Verirrung im Weinrausch (Hunold S. 153-155) eine Figurenkonzeption an, die sich vom Schwarz-Weiß-Schema der Satire und überhaupt von der exemplarhaften Typisierung der frühneuzeitlichen Literatur unterscheidet. Gerade auch in den psychologisierenden Passagen, die Bellardes Nachsichtigkeit gegenüber der treulosen Arminde (Hunold S. 150) und die Nachsicht Renards gegen die intrigante Loyse (Hunold S. 175) erklären, zeigt sich, dass in dieser neuen, psychologisierenden, tendenziell dreidimensionalen Figurenkonzeption der Grund für eine neue Form liegt, Konflikte zu lösen. Singer missversteht die Versöhnung Bellardes mit Arminde und die Alfredos mit den anderen Figuren am Ende ebenso, wie etwa Mozarts und da Pontes *Così fan tutte* vom 19. Jahrhundert an bis heute immer wieder missverstanden wird: als Ausdruck fehlender Moral (Vgl. Hunold 45 u. 48-49). Dieses Missverständnis hat im Falle von Hunolds Roman wesentlich damit zu tun, dass Singer die allegorische Figur Amors gemäß den Sinnbildungskonventionen des 17. Jahrhunderts liest und dabei verkennt, dass Amor bei Hunold nur noch ein allegorischer Restbestand ist, der ein Phänomen bezeichnen soll, für das Hunold noch keine neuen Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen.

Ausgerechnet Bruchstücke aus der Formensprache der Frühen Neuzeit müssen also dafür herhalten, eine Vorstellung von natürlicher Liebe zu veranschaulichen, die in krassem Gegensatz zu frühneuzeitlichen Vorstellungen von Tugend und göttlicher Ordnung steht. Der Grund dafür dürfte vor allem darin liegen, dass in Hunolds Roman jene Aspekte der Figurendarstellung, die im illusionistischen Darstellen späterer Jahrzehnte gerade bei der Veranschaulichung sympathetischer Gefühle eine tragende

¹⁵ Vgl. Singer S. 44.

Rolle spielen, bereits anderweitig funktional eingebunden sind: Mimik und Gestik stehen in der *Liebenswürdigen Adalie* ganz im Dienst der Entfaltung intriganter Verwirrungen.

Die Verwirrungen entstehen, indem der Roman Liebesbeziehungen als Kampfspiel in Szene setzt, was, wie bereits erwähnt, schon im einleitenden allegorischen Tableau deutlich wird. Das betrifft zum einen den Kampf der Verliebten gegen Nebenbuhler und gegen hinderliche gesellschaftliche Verhältnisse wie zum Beispiel Standesgrenzen. Zum andern betrifft das die Eroberung des geliebten Gegenübers, die Annäherungsversuche, die galante Rede, um sich selbst ins rechte Licht zu setzen (Hunold S. 16-19, 23-25), das galante Kleiden (Hunold S. 22, 23, 25) und das Spiel mit dem mimisch-gestischen Subdialog (Siehe z. B. Hunold S. 26-27, 34-35), um unverfänglich Absichten anzudeuten oder zu verschleiern, um die Manöver der Gegenspieler zu erraten oder das „Gemüth“ der oder des Geliebten „gegen sich [zu erforschen]“ (Hunold S. 52). Zum Dritten betrifft das emotionale Konflikte, die die Liebenden mit sich selbst austragen. Solche Konflikte entstehen einerseits in der Phase, in der die erwachende Liebe sich im Fühlen der Figur bemerkbar macht und gegen Vorbehalte durchsetzen muss. In dieser Phase kommt, vor allem in Bezug auf Adalie und Rosantes, die Amor-Allegorie zum Einsatz (Hunold S. 14-19). Andererseits entstehen innere Konflikte, wenn die gegenseitige Liebe einmal gestanden ist, in Phasen der Trennung oder in der Zeit, in der die Liebe noch nicht gesellschaftlich sanktioniert ist. Dann gilt es, auf die Treue des Geliebten zu vertrauen, also „vernünfftig[...] von“ seiner oder ihrer „Tugend [zu urtheilen]“ (Hunold S. 38, vgl. S. 46). Gerade an dieser Stelle zeigt sich das Erbe des höfisch-historischen Romans,¹⁶ das auch in Zesens *Adriatischer Rosemund* prägend ist. Wann immer Hunolds Text anschauliche Details bemüht, sind es überwiegend mimische und gestische Details, und fast immer dienen sie dazu, das Liebesspiel als Kriegsspiel darzustellen.

Dagegen werden Begebenheiten, die in späteren Texten zum Anlass auf Rührung zielender szenischer Darstellungen werden, hier nun raffend erzählt. Das betrifft zum einen die bereits erwähnte Stelle, an der Adalie ihren Vater mit „ein einziger Thränen einer liebeichen Tochter“ dazu bringt, seine Zustimmung zu Renards Werbung um ihre Hand zurückzuziehen (Hunold S. 43-44) – und das, obwohl „sein einmahl gegebenes Wort [...] ihn ohne Beleidigung seines RESPECTS fast keiner Ausflucht Gehör geben [ließ]“ (Hunold S. 43-44). An dieser Stelle, wo Tränen und „wehmüthig[es]“ Bitten stärker sind als Argumente, verweilt die Darstellung weder bei der mitleiderregenden Tochter noch beim gerührten Vater. Die Begebenheit wird nicht als Anlass zum Mitfühlen mit beiden,

¹⁶ Vgl. Singer S. 41.

sondern nur als Aktion im geheimen Krieg der Liebe verstanden, wo Adalie Zeit gewinnen will, um am Ende Rosantes heiraten zu können.

Eine andere Stelle, die in diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, ist die Passage, die die Zusammenkünfte der beiden Liebenden schildert, nachdem Renard fürs Erste keine Gefahr mehr darstellt. Hier fehlt es freilich nicht an blumiger Bildlichkeit und an Superlativen:

[...] so fühlte er in sich ein desto grösseres Ergetzen / je sinnreicher er war / sie durch die stärksten Verpflichtungen seiner ewigen Ergebenheit zu versichern. ADALIE liesse es an den angenehmsten Gegen-Versicherungen gleichfalls nicht mangeln / und wenn ihre schönen Lippen das Ammt eines treuen Redners sattsam verrichtet / schlosse sie ROSANTES mit den feurigsten Küssen / und diese flösseten eine solche Süßigkeit in ihre Hertzen / daß sie aus sich selber gesetzt / ja gleichsam gantz berauscht waren. Diese entzückte Verwirrung ihrer Geister aber liefferte sie hernach in ein desto inbrünstiger Umarmen / welches durch die zärtlichste Bewegung ihrer Seelen wiese / daß kein edles Paar jemahls schöner als dieses geliebet. (Hunold S. 53)

Die Erregung der beiden Liebenden wird deutlich gemacht; aber ein Illusionszusammenhang, der den Leser in den Stand setzen würde, die „entzückte Verwirrung“ und den „Rausch“ der Liebenden nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern auch zu empfinden, wird schon deswegen nicht hergestellt, weil die Anschaulichkeit wesentlich in bildlicher Rede besteht. Allein der viel geringere Umfang dieser Passage im Vergleich zu den Szenen, in denen Adalie und Rosantes einander erst ausforschen müssen, zeigt, worauf der Fokus der Darstellung in Hunolds Roman ruht. Beim konfliktfreien Liebesglück sollen weder Darstellung noch Handlung verweilen, und so wird es hier auch sofort unterbrochen, indem die Rede auf die „Menschen“ kommt, die „immer neidisch zu seyn [schienen] / sie immer ungehindert in der beliebtesten Zeit zu wissen / dannenhero störten sie solche öfters durch ihre Gegenwart daran“ (Hunold S. 53). Für illusioniertes Einfühlen in die sinnlich erfahrbare Welt des Liebens bleibt weder Zeit noch Raum. Das Treiben der Welt bricht in den Moment der Vollkommenheit herein, und das Spiel muss weitergehen.

Nur so ist es auch zu verstehen, dass die Beschreibung, die Doris Renard von Barsinens Schönheit gibt, dem Leser nicht mitgeteilt wird, obwohl doch ihre Wirkung auf den Kavalier, der die schöne Nonne noch nie gesehen hat, enorm ist: „Die blosse Abschilderung war demnach ihn zu entzünden vermögend / und die Farben dieses trefflichen Bildnisses hatten sich schon so wohl in seine Brust gerissen / als ob sie seine eigene Augen hinein gemahlet.“ (Hunold S. 62) Von einer illusionierenden Wirkung sprachlicher Äußerungen ist hier lediglich die Rede, aber sie dient nicht als Vorbild für die Darstellung in Hunolds Roman. Der Text versucht nicht, Renards aufflammende Liebe für den Leser nachvollziehbar, nachempfindbar zu machen. Es genügt, dass der Leser

darüber informiert ist, dass der Kavalier in dem sich abzeichnenden neuen Intrigenspiel mit ganzem Herzen bei der Sache sein wird.

So sehr Singer Hunolds Roman missversteht, wenn er ihm eine „laxe Gesellschaftsmoral“ und das Propagieren sozialer Anpassung als höchster Tugend attestiert, so verständlich ist dieses Missverständnis. Denn die auf die Aufklärung vorausweisende Vorstellung einer natürlich-sinnlichen Liebe als irdisches Erfülltsein nimmt nur wenig Raum in der Darstellung ein. Liebe wird im galanten Roman Hunolds vorrangig als Verwirrspiel der Intrigen dargestellt. Wo sie als sinnlich-emotionales Erleben thematisiert wird, bemüht der Text entweder die Amor-Allegorie oder die abwertenden Vorstellungen von verwerflich wollüstiger Begierde, die er jeweils aus dem Vorrat der Formen und Konzepte der Frühen Neuzeit entlehnt. Die sinnliche und emotionale Seite der Liebe in ihrem Erlebniswert dem Leser vor Augen zu führen, liegt hier noch nicht im Interesse der Darstellung.

Damit ist *Die lebenswürdige Adalie* einerseits geprägt von der Auflösung der Allegorese, deren Formenrepertoire nur noch als Restbestand mit neuer Funktion vorhanden ist. Gleichzeitig ist der Roman aber noch nicht beeinflusst vom affekterregenden Illusionismus des 18. Jahrhunderts. Der Verzicht auf sinnbildliche Überformung des Gegenständlichen und der Selbstzweck der anschaulichen Details in der reinen Orientierung auf das Faktische ist formgeschichtlich allerdings ein Zwischenschritt. Spuren des nächsten Schrittes, der Aufwertung der Details in ihrer pseudo-sinnlichen Wirkung, der sie zu Elementen illusionistischen Darstellens werden lässt, sollen im nächsten Kapitel in Gottscheds Bearbeitungen von Novellen aus dem *Heptaméron* nachgewiesen werden.

2.5. Ansätze illusionistischen Darstellens in Gottscheds *Heptaméron*-Bearbeitungen und in Loens *Der redliche Mann am Hofe*

Der Name Gottsched drängt sich nicht gerade auf, wenn es um die Entwicklung neuer Darstellungsformen in der erzählenden Literatur des 18. Jahrhunderts geht. Auch die folgende Analyse zweier Kurztexte hat nicht das Ziel, ihn als Vater des illusionistischen Erzählens auf den Schild zu heben. Und doch soll hier die Anregung der jüngeren Forschung aufgegriffen werden, Gottscheds Beitrag zu einer Entwicklung zu würdigen, die das illusionistische Darstellen hervorgebracht hat.¹ Die zwei hier besprochenen Bearbeitungen von Vorlagen aus dem *Heptaméron* sollen ihn also nicht als Pionier ausweisen; aber gerade in Gelegenheitswerken wie diesen beiden Übersetzungen, in denen der Autor nicht mit der exemplarischen Überlieferung konkurrieren musste, boten sich ihm Freiheiten, aufkommende Darstellungstechniken zu erproben.²

Und so sind die Elemente eines affekterregenden Illusionismus besonders aufschlussreich, die sich bereits in diesen beiden kleinen Texten aus den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts finden. Sie belegen, dass das Entstehen eines solchen affekterregenden Illusionismus auch in Deutschland bereits weit vor Goethes *Werther* und Lessings Dramen, aber auch vor dem Erscheinen so einflussreicher ausländischer Romane wie Richardsons *Pamela* und Marivaux' *Vie de Marianne* verortet werden kann. Damit muss auch die These vom Rationalismus der Frühaufklärung relativiert werden. Gottscheds Bearbeitungen aus dem *Heptaméron* übernehmen zwar mit der Vorlage auch das frühneuzeitliche Tugendideal der Standhaftigkeit, aber sie zeigen doch schon ein Bemühen, die *constantia* nicht mehr als geistige Beherrschung des Gefühlshaushaltes zu begreifen, sondern sie mit natürlichen Gefühlsregungen in Einklang zu bringen.

Genau dieses Bemühen, den Konflikt zwischen Tugend und Natur aufzulösen, wird dann ja zum entscheidenden Aspekt in Marivaux' *Marianne* – wo das „sentiment“ Quelle und Kriterium des richtigen Handelns ist –, wie auch in Richardsons *Pamela, or virtue rewarded* und bezeichnenderweise in den Romanen jenes Autors, der als *Pamela*-Kritiker zum Romancier wurde: Denn auch Fielding will im *Tom Jones* zeigen, dass die wahre Tugend in der menschlichen Natur angelegt ist.³ In diese Entwicklung gehören auch die lobenden Äußerungen Gellerts und Diderots über Richardson, deren Tenor ist, dass Richardson auf einzigartige Weise Tugend nicht als Belehrung des Geistes, sondern als sinnliches Erlebnis präsentiere:

¹ Winkler: Inszenierte Natürlichkeit S. 124-205.

² Siehe dazu auch das weiter unten zu Gottscheds *Sterbendem Cato* und Richardsons *Pamela* Gesagte.

³ Siehe z. B. Fielding: *Tom Jones* S. 179.

Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : « Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdus. »
[...]

Richardson sème dans les cœurs des germes de vertus qui y restent d'abord oisifs et tranquilles : ils y sont secrètement jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les remue et les fasse éclore. Alors ils se développent ; on se sent porter au bien avec une impétuosité qu'on ne se connaissait pas. On éprouve à l'aspect de l'injustice une révolte qu'on ne saurait s'expliquer à soi-même.⁴

Nun enthält diese Passage aus Diderots Eloge auf den verstorbenen Richardson, die – im Jahr 1762 veröffentlicht – zur gleichen Zeit erschien wie der *Tristram Shandy*, bereits alle Elemente des affekterregenden Illusionismus: die illusionierende Wirkung des Textes auf den Leser, die emotionale Anteilnahme des illusionierten Lesers und die Sinnbildung, die sich scheinbar rein durch dieses Wechselspiel von Illusionsbildung und emotionaler Anteilnahme vollzieht – so dass der Leser auf eine ihm selbst unerklärliche Weise zur Tugend hingezogen und vom Unrecht abgestoßen wird.

Auf Gottsched hätte Diderot ein solches Loblied sicher nicht angestimmt, und doch sind die Kerngedanken der Eloge in einer programmatischen Passage enthalten, die – wie die beiden *Heptaméron*-Bearbeitungen – schon 1727 in Gottscheds *Biedermann* erscheint:

Kein Volck ist so entfernt, so barbarisch, so wilde, so übelgeartet; daß ich nicht seine Beschreibung mit einigem Vergnügen lesen sollte. Ich finde überall die Spuren eben derjenigen Natur, die ich selbst an mir habe; einerley Fähigkeiten, einerley Unvollkommenheiten, einerley Neigung zum Guten und Bösen, einerley Leib und Seele. Es ist wahr, daß ich auch zuweilen die menschliche Natur in einer grossen Verderbniß antreffe: allein dieses verwandelt meine brüderliche Liebe gegen dieselbe, nicht in Haß oder in Abscheu; sondern in Mitleiden. Es jammert mich, daß ein so edles Wesen, als meine Geschlechtsverwandte sind, ihrer eigenen Fürtrefflichkeit so wenig wahrnehmen, und ich wünsche nichts mehr, als daß es in meinen Kräfte stünde, ihnen etwas erhabenere Gedancken von sich selbst beyzubringen. (Gottsched S. 57)

Schon hier ist der Gedanke wesentlich, dass die menschliche Natur in ihrer Unvollkommenheit die eines „edlen Wesens“ ist. Schon hier soll die Anschauung des anderen zur Besserung des Selbst beitragen, und schon hier soll die Basis für diesen Prozess eine emotionale Anteilnahme am geschauten Nächsten sein.

In diesem Sinn hat Gottsched denn auch die beiden Novellen aus dem *Heptaméron*, die im Folgenden Gegenstand der Betrachtung sind, für den *Biedermann* bearbeitet. Es handelt sich um Übersetzungen der 32. und der 42. Novelle aus dem *Heptaméron*, die „nur unwesentlich verändert“ worden sind, wie Werner Schubert vermerkt.⁵ Unwesentlich sind diese Veränderungen allerdings nur in Bezug auf das dargestellte

⁴ Diderot: Éloge S. 156.

⁵ Werner Schubert: Einleitung. In: Deutschsprachige Erzähler. Bd. 3. Von Gottsched bis Nicolai. Mit Einleitg. hg. v. Werner Schubert. Leipzig: Dieterich 1979 (= Sammlung Dieterich, 372), S. 9-52; hier S. 24.

Geschehen, das in der Tat von der Übersetzung nicht berührt wird. Im Hinblick auf die Darstellung sind die wenigen Veränderungen zwischen den Bearbeitungen und ihren Vorlagen bei Marguerite de Navarre aber durchaus wesentlich. Sie zeigen nämlich ein Bemühen des Bearbeiters, die in der Vorlage bereits vorhandenen anschaulichen Details zu ergänzen und in ihrer pseudo-sinnlichen Wirkung zu intensivieren. Gerade im Vergleich zu den katalogartigen Aufzählungen von Details bei Zesen fällt auf, wie hier wesentliche Details ausgewählt und herausgehoben, zuweilen sogar wiederholt werden, so dass das geistige Auge des Lesers bei den Details verweilen und sie als sinnliche Eindrücke wahrnehmen kann. Anders als bei Zesen werden hier auch die verschiedenen Details stärker zu simulierten Erlebniszusammenhängen verknüpft, indem die Darstellung wie bei Sterne und Wezel Gesamteindrücke als Quelle der Sinnbildung herzustellen sucht, statt eine gewisse Anzahl Details verstärkend zu akkumulieren, die jeweils auf dieselbe Sinnfigur zielen.

Mit Blick auf die Bedeutung dieser Veränderungen für formgeschichtliche Entwicklungen spielt es eine untergeordnete Rolle, ob Gottsched tatsächlich die Geschichten selbst übersetzt und bearbeitet hat, so lange man davon ausgehen kann, dass die Übersetzungen kurz vor dem Erscheinen der Geschichten 1727 im *Biedermann* und womöglich eigens dafür angefertigt wurden. So oder so darf man wohl davon ausgehen, dass sie in ihrer veränderten Form mit der Einwilligung Gottscheds als Herausgeber der Wochenschrift erschienen sind, und dass der Bearbeiter bei den wenigen, aber für den Darstellungsstil wichtigen Veränderungen die Darstellungskonventionen seiner Zeit allgemein und von Gottscheds Wochenschrift im Speziellen berücksichtigt hat. Die *Heptaméron*-Bearbeitungen sind unter diesen Voraussetzungen ebenso aufschlussreich für eine Geschichte der literarischen Formensprache wie etwa die *Messias*-Bearbeitungen Mozarts und Eugene Goossens für eine Geschichte der musikalischen Instrumentierungs- und Aufführungskonventionen.

Beginnen wir in der Analyse mit der *Tugendhaften Charlotte*, deren Vorlage die 42. Novelle ist. Dieser Text ist motivgeschichtlich interessant, weil er sich wie eine Kurzfassung des Plots der *Pamela* liest: Eine attraktive Frau niederen Standes wird von einem ihr in fleischlichem Verlangen zugetanen Adligen bedrängt, sich ihm hinzugeben. Die verschiedenen Prüfungen für ihre Standhaftigkeit – Schmeicheln, Ködern mit Geschenken, List und Drohen – bilden in beiden Texten die Dramaturgie des Geschehens. Anders als später bei Richardson, wird die Tugend weder in der Vorlage bei Marguerite de Navarre noch in Gottscheds Bearbeitung mit einem ehelichen Aufstieg in der Standeshierarchie belohnt. Davon abgesehen, ähneln sich die Novelle und der Roman in

Bezug auf ihr Ende: Der lüsterne Adlige anerkennt die Standhaftigkeit der jungen Frau und sorgt dafür, dass ihre Tugend durch Ehe und materielle Sicherheit prämiert wird.

Obwohl die Bearbeitungen hier weniger spektakulär sind als in der anderen Novelle, dem *Strengen Ehemann*, ist die Umwertung von einer frühneuzeitlichen Exempeldarstellung hin zu einem durch Illusionierung rührenden Erzählen unverkennbar. Die Beispielstelle, die aus diesem Text herangezogen werden soll, besteht im Original aus einem Satz. Er folgt auf ein langes Plädoyer, mit dem die junge Frau die verbalen und nonverbalen Annäherungen des Prinzen zurückweist, indem sie ihm zwar ihre Liebe zu ihm zu verstehen gibt, aber gleichzeitig deutlich macht, dass sie nicht gewillt ist, sich ihm unehrenhaft hinzugeben. Die Reaktion des Prinzen schildert der Text der Vorlage so: „Le jeune prince, voyant ceste honneste responce, combien qu'elle ne feust selon son desir, si ne la pouvoit il moings estimer qu'elle estoit.“^{6,7} Die im *Biedermann* erschienene Bearbeitung fügt nun in diesen Satz Details ein, die hier – wie auch in den folgenden Zitaten aus der *Biedermann*-Fassung – unterstrichen sind:

Eine so tugendhafte Antwort dieses liebenswürdigen Frauenzimmers war zwar dem Prinzen nicht nach seinem Sinne: doch die beängstigte Unschuld, die ihr aus allen Minen und Geberden hervor leuchtete, und die holdseeligen Augen, die ihr in wählender Antwort ganz voller Wasser stunden, ja zuweilen einige Tropfen die Wangen hinunter laufen ließen, rührten ihm dergestalt das Hertz, daß er sich nicht enthalten konnte, sie so hochzuschätzen, als sie es verdiente. (Gottsched S. 46)

In den Ergänzungen ist deutlich der Versuch zu erkennen, den Worten und Argumenten des Plädoyers – die schon in der Vorlage dem Prinzen Achtung gegenüber dem Mädchen abnötigen – einen sinnlichen Eindruck von ihr an die Seite zu stellen. Der Prinz empfindet nun nicht mehr nur Achtung für ihre Tugendhaftigkeit, sondern er ist nun auch emotional gerührt. Damit weist Gottscheds Text hier eine bezeichnende strukturelle Ähnlichkeit zur

⁶ Marguerite de Navarre: Heptaméron. Kritisch hg. v. Renja Salminen. Bd. 1: Texte. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1991 (= Suomalainen Tiedeakatemia Toimituksia Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, B 258), S. 238. [Im folgenden kurz zitiert als Heptaméron].

⁷ Navarre S. 199-201 u. 234-240. Möglicherweise ist der von Michel François herausgegebene Text des Heptaméron (Marguerite de Navarre: Heptaméron. Mit Einl. u. Anm. n. d. Manuskripten hg. v. Michel François. Neue u. überarb. Aufl. Paris: Garnier 1950, S. 242-245 u. 286 u. 294.) näher an der Vorlage des *Biedermann*-Übersetzers, wie etwa folgende Stelle in der Übersetzung nahelegt: „Madame, sprach der Fremde, wenn Sie soviel Gedult besitzen, als Marter Sie bisher empfunden haben: so sind Sie das glücklichste Frauenzimmer von der Welt.“ (Gottsched S. 13) In Salminens Text lautet das Original: „Vernaige luy dist à l'heure: ‚Madame, si vostre peché est esgal au tourment, je vous tiens la plus malheureuse femme du monde.““ (Navarre S. 201) Bei François dagegen heißt es: „Bernaige luy dist à l'heure: ‚Madame, vostre patience est egalle au torment. Je vous tiens la plus malheureuse femme du monde.““ (Navarre. Hg. v. François S. 244) Die deutsche Entsprechung ‚Gedult‘ ist näher an François' Text, während die Syntax näher an Salminens Text ist. Die Bezeichnung der Frau als ‚das glücklichste Frauenzimmer‘ bleibt in beiden Fällen eine absichtliche oder unabsichtliche Umdeutung von ‚malheureuse‘, die, wäre sie beabsichtigt, natürlich aufschlussreich wäre. Für die im Folgenden aufgeführten Hinzufügungen in der *Biedermann*-Übersetzung sind die Unterschiede zwischen beiden Editionen der Vorlage allerdings gänzlich ohne Belang, weswegen ich hier aus der aktuelleren der beiden Editionen zitiere.

Predigtszene im *Tristram Shandy* auf. Schon die Epitheta „liebenswert“ und „holdselig“ erwecken dabei den für eine Illusionsbildung so wichtigen Gesamteindruck, der der Brieflesung in Zesens *Adriatischer Rosemund* so auffällig fehlt. Dieser Gesamteindruck von Liebenswertigkeit und „Unschuld“ soll zwar „aus allen Minen und Geberden hervorleuchten“, aber die Darstellung zählt nicht katalogartig eine Anzahl von Details auf, sondern konzentriert sich auf eines, das diesen Gesamteindruck als *pars pro toto* besonders intensiv veranschaulicht: die tränenden Augen. Diese Fokussierung der Darstellung auf ein repräsentatives Detail erlaubt es nun – anders als in den katalogartigen Aufzählungen bei Zesen – bei dem Detail zu verweilen und seinen sinnlichen Erlebniswert herauszustreichen: Die Augen stehen nicht nur voll Wasser, sondern zuweilen laufen auch einige Tropfen herunter. Dieses „zuweilen“ – für das bei Zesen wegen des rhetorischen Kalküls der *amplificatio* sicher „ununterbrochen“ gestanden hätte – und die Erwähnung der „Wange“ lenken den Blick auf die einzelne Träne, die der Leser dann die Wange hinunterlaufen sehen kann.

Durch diese szenische Präsenz des Dargestellten verschiebt sich deutlich das in der anschaulichen Rede ausgedrückte Wertungsgeschehen gegenüber der Vorlage, obwohl hier nichts hinzugefügt wird, das mit den Vorgaben des Ausgangstextes inhaltlich unvereinbar wäre. Aber Gottsched kommt es darauf an, die Aufrichtigkeit des Mädchens nicht nur in dessen Behauptungen stehen zu lassen. Vielmehr soll die Simulation eines Erlebniszusammenhangs diese Behauptung beglaubigen, indem der Leser in die Lage versetzt wird, sich selbst ein Bild zu machen. Spätestens an dieser Stelle wird auch klar, dass Schuberts Behauptung, das Mädchen sei „fürwahr eine eiserne Jungfrau“,⁸ an genau dem vorbeigeht, worauf es dem Bearbeiter hier ankam – so sehr die Behauptung auch im Falle der Vorlage zutreffen mag. Die Ergänzungen der *Biedermann*-Übersetzung lassen das Mädchen gerade nicht mehr als Tugendexempel erscheinen, das in seiner Standhaftigkeit zur Seelenruhe findet. Die natürliche, sinnliche Zuneigung zu dem Prinzen, von der in ihrem Plädoyer die Rede ist, soll in der Bearbeitung für den Leser und auch für den Prinzen stärker zur Geltung kommen.

Denn indem sich die Reaktion des Prinzen – und damit auch die des Leser – nun nicht mehr nur aus Bewunderung, sondern aus Rührung speisen soll, die durch die hinzugefügten Elemente illusionierenden Darstellens hervorgerufen wird, ergeben sich Verschiebungen in dem Tugendkonzept, an dem auch Gottsched noch immer festhält. Wahre Tugend soll sich nun daran erweisen müssen, dass sie nicht nur rational erkannt, sondern auch sinnlich empfunden werden kann. Tugend soll sich nicht mehr nur dem

⁸ Schubert S. 24.

Geist, sondern auch dem Herzen gegenüber offenbaren können. Tugendhaftes Verhalten muss demnach so dargestellt werden, dass dem Leser in der Illusion der Augenzeugenschaft ein solches Empfinden möglich wird. Damit aber wird die Illusionsbildung schon hier bei Gottsched zum entscheidenden Träger der Sinnbildung, womit sich Gottscheds Bearbeitung als früher Versuch illusionistischen Darstellens erweist, wie es Diderot einige Jahrzehnte später als poetische Leistung Richardsons preist.

Diese Tendenz ist nun noch deutlicher in dem zweiten Beispieltext erkennbar – dem *Strengen Ehemann*, einer Bearbeitung der 32. Novelle. Dabei scheinen die Ergänzungen an der ersten Beispielstelle zunächst weniger spektakulär. Die Vorlage lautet dort: „Le gentilhomme tira ung rideau qui estoit devant une grant armoise, où il veid penduz tous les os d’un homme mort. Vernaige avoit grant envye de parler à la dame, mais de peur du mary il ne ousa.“⁹ Wieder fügt die Bearbeitung Details ein:

Der Edelmann zog einen Vorhang weg: und siehe, da hieng das Todten-Gerippe ohne Kopf, davon er vorhin geredet hatte. Der Gast erstaunete fast darüber, sahe aber noch weit begieriger nach dem Frauenzimmer, welches aus Ehrerbietung aufgestanden war; doch vor Scham die Augen nicht in die Höhe schlagen dorfte. So gern er sie angeredet hätte; so unterließ er es doch: aus Furcht vor dem gegenwärtigen Edelmanne; als welcher noch kein Wort gesprochen hatte. (Gottsched S. 13)

Wieder stehen die Ergänzungen im Einklang mit den inhaltlichen Vorgaben der Vorlage. Und doch verändern sie die Wirkung des Textes unübersehbar hin zu einem illusionierenden Hervorrufen sympathetischer Einfühlung auf Figuren- und Textebene. Dass noch einmal erwähnt wird, dass dem im Schrank hängenden Gerippe der Kopf fehlt, ist als Information für den Leser unnötig, denn er weiß bereits, dass der Schädel ihres ehemaligen Liebhabers, um dessen Skelett es sich hier handelt, der Ehebrecherin zur Strafe als ihr Trinkgeschirr fungiert. Es handelt sich also hierbei um eine Form tautologischen Redens, das „das anschauliche Vorstellen stimulier[t].“¹⁰ Der Leser wird so dazu motiviert, die Wahrnehmung des Gastes zu teilen, der eben sieht, dass dem Gerippe in der Tat jener Kopf fehlt, aus dem er zuvor die Dame des Hauses hatte trinken sehen. Diese Stimulation der anschaulichen Vorstellung wirkt damit zugleich sinnbildend, denn sie verweist durch das tautologische Erwähnen des Schädel-Details auf die gestrafte Ehefrau, auf die dann auch prompt der Blick des Gastes fällt – allerdings nur in der Bearbeitung.

Das „Erstaunen“ über diese kuriose Strafe, auf das es der Vorlage wesentlich ankommt, wird durch diesen Blick auf die Frau überlagert von einem mitmenschlichen

⁹ Heptaméron S. 201.

¹⁰ Willems: Anschaulichkeit S. 267.

Interesse, das in dem Ausgangstext keine Rolle spielt. Der „begierige Blick“ des Gastes wendet sich von den sterblichen Überresten des Frevlers dem lebendigen Menschen zu, und dieser intuitive Blickwechsel gibt der Szene einen anderen Sinn: Aus dem drastischen Exempel für die Eitelkeit der sinnlichen Welt und der Lasterhaftigkeit der Menschennatur wird ein Gegenstand eben jenes Mitleidens, das in der oben zitierten programmatischen Passage aus dem *Biedermann* den richtigen Umgang mit der Fehlbarkeit des Menschen kennzeichnen soll. Statt der Größe ihrer Schuld betont die Bearbeitung das Leiden der Gestraften und, wichtiger noch, die Aufrichtigkeit ihrer Reue: Ihr Aufstehen zeigt dem Blick des Gastes ihre „Ehrerbietung“ und ihre nach unten geschlagenen Augen ihre „Scham“. Damit errahnt der Gast im sinnlichen Wahrnehmen, was dem Ehemann bis jetzt entgangen ist und was im Wertehorizont der Vorlage keinen Platz hat: dass menschliche Fehlbarkeit zu hart bestraft wird, wenn sie den Fehlenden über seine aufrichtige Reue hinaus leiden lässt.

Was sich hier nur andeutet, wird in der nächsten Beispielstelle unmissverständlich erkennbar. Hier die Stelle im Text der Vorlage: „En disant cella, se print fort à pleurer. Le gentilhomme tira Vernaige par le braz et l'enmena. Et, le landemain au matin, s'en partit pour aller faire la charge que le roy luy avoit donnée. Toutesfoiz, disant adieu au gentilhomme, ne se peut tenir de luy dire: [...]“¹¹ Wie an den anderen Stellen auch, ist die Entsprechung in der Bearbeitung deutlich ausführlicher:

Und indem sie dieses sagte, brachen ihr die Thränen so häufig aus den Augen, daß sie Stromweise die Wangen herunter liefen, und sie vor bitterlichem Weinen kein Wort mehr hervor bringen konnte. Der mitleidige Fremde ward so sehr dadurch gerühret, daß ihm die Augen gleichfalls voll Wasser liefen: und die Wehmuth würde bey ihm vollends ausgebrochen seyn; wenn ihn der Edelmann nicht bey dem Arme ergriffen, und ihn sogleich wieder hinausgeführt hätte.

Mit was vor Gedancken er diese gantze Nacht hingebraucht, ist leichter zu dencken als zu erzählen. Früh morgens, als er seine Reise wieder antreten und von dem Landjuncker Abschied nehmen wollte; konnte er sich nicht enthalten, ihm von wegen seiner Ehegattin zuzureden, und vor sie zu bitten. (Gottsched S. 14)

Die Zunahme der anschaulichen Details geht hier unmittelbar mit einer rührenden Wirkung auf den mitleidigen Gast einher. Das Weinen der Frau, das in der Vorlage nur erwähnt wird, wird nun mit den Details der Tränen, Augen und Wangen als Vorgang beschrieben – verstärkt durch die metaphorischen Adjektive „stromweise“ und „bitterlich“. Dazu werden zwei Wirkungen des Weinens erwähnt, von denen sich lediglich eine andeutungsweise in der Vorlage findet: Das Weinen lässt die Frau nicht weitersprechen und es rührt den Gast. Ob im *Heptaméron*-Text der Ehemann den Fremden wirklich deshalb am Arm nimmt und aus dem Zimmer führt, weil dieser im Begriff ist, vor Mitleid zu vergehen, bleibt offen. Da im weiteren Verlauf des Textes der

¹¹ Heptaméron S. 201.

Vorlage eine mitleidige Regung des Gastes nicht nur keine Rolle spielt, sondern auch nicht erkennbar ist, scheint die Handlung des Ehemanns eher seiner Annahme geschuldet, der Gast habe nun genug gesehen und solle nicht weiter kompromittiert werden.

Die Bearbeitung fügt hier also nicht nur anschauliche Details hinzu, sondern sie scheint an dieser Stelle die Bedeutung eines bereits vorhandenen Details hin zu einer anderen Sinnfigur zu verschieben. Mindestens aber vereindeutigt sie den im Original mehrdeutigen Sinnbildungsprozess, indem sie den Blick des Lesers auf die Intensität der Rührung des Gastes lenkt, der hier – wie später so oft im illusionistischen Darstellen – als Rezeptionsanweisung auf der Figurenebene fungiert. Anders als bei Zesen oder Hunold, beeinflusst das im sinnlichen Erlebnis empfundene Mitleiden nun auch das Handeln der mitleidenden Figur. Die Rede, mit der der Gast den Ehemann davon überzeugt, seine Ehefrau in Gnaden wieder aufzunehmen, erhält in der Bearbeitung eine neue, sympathetische Komponente, die der Entsprechung in der Vorlage fehlt:

‘Monsieur, l’amour que je vous porte de l’honneur et privaulté que vous m’avez faite en vostre maison me contraignent de vous dire qu’il me semble, veu la grande repentance de vostre pouvre femme, que vous luy devez user de misericorde; et aussi que vous estes jeune et n’avez nulz enfans. Ce seroit grant dommaige de perdre une telle maison que la vostre, et que ceulx qui ne vous ayment peult estre poinct, en feussent heritiers.’¹²

Dazu im Vergleich die Stelle in der *Biedermann*-Fassung:

Mein Herr, sprach er, die Liebe, so ich zu euch trage, und die Höflichkeit, so ihr mir erwiesen habt, verbindet mich, euch meine Gedancken mit mehrer Freyheit zu eröffnen, als ich gegen einen andern thun würde. Mich düncket, ihr solltet eurer Ehegattin Barmhertzigkeit wiederfahren lassen. Ihr seht ja wohl, wie sehr sie ihren Fehler bereuet. Entschuldigen mag ich denselben nicht; um Euch nicht noch mehr zu erzürnen. Erweget aber nur, daß Ihr noch jung seyd und keine Erben habt. Wäre es nun nicht ewig Schade, daß ein so schöner Hof und ein so einträgliches Rittergut, als das eurige ist, dermahleins in fremde Hände gerathen oder lachenden Erben anheim fallen sollte? Vergebet eurer Frauen ein Versehen, welches sie vielleicht aus Übereilung begangen hat, und gewiß niemahls wiederholen würde; wenn sie nach einer so empfindlichen Strafe, eure Liebe wieder schmecken sollte. (Gottsched S. 14)

Zu den dynastischen Erwägungen, die auf den Egoismus des Ehemanns zielen, fügt der Gast in der Bearbeitung ein Argument hinzu, das an dessen Altruismus appelliert. Dass die Frau ihren Fehler bereut, erwähnt der Gast in der Vorlage vor allem, um dem Ehemann zu bedeuten, dass seine Strafe die erwünschte Wirkung erzielt hat, weswegen er sie nun absetzen kann zu seinem eigenen Nutzen. In der Bearbeitung kommt derselben Äußerung eine reichere Bedeutung zu, da die Reue der Frau zuvor eindrücklich als sinnliches Erlebnis für Gast und Leser dargestellt worden ist. Damit verschiebt sich das Wertungsgeschehen hin zu den Belangen der Frau, die nicht mehr nur als Faktor im dynastischen Kalkül, sondern als Mensch zur Geltung kommen soll. Deshalb relativiert

¹² Heptaméron S. 201.

der Gast auch den Ehebruch – zwar nicht in seiner Verwerflichkeit, aber als Indiz für den Charakter der Frau. Das sinnliche Erleben der Scham, Ehrerbietigkeit und Reue hat den Gast vom guten Charakter der Frau überzeugt, und dass er „Übereilung“ als möglichen Grund für ihre Verfehlung anführt, lässt den Ehebruch als Ergebnis jener Fehlbarkeit erscheinen, die nach der programmatischen *Biedermann*-Passage der menschlichen Natur eigen ist – wogegen auch der beste Charakter nicht gefeit ist, und die deshalb mitleidig betrachtet zu werden verdient. Keineswegs geht es Gottsched und dem Gast als seinem Sprachrohr darum, an der Bewertung des Ehebruchs als Sünde zu rühren. Die überkommenen Vorstellungen von Tugend und Schuld tastet der Text nicht an. Aber diese Vorstellungen sollen nun mit dem neuen Ideal eines – auf sinnlicher Wahrnehmung beruhenden – sympathischen menschlichen Miteinanders vereinbar sein.

Und so unterscheidet sich die Bearbeitung von ihrer Vorlage am deutlichsten am Ende des Textes. In der Vorlage heißt es:

Et, entre autres choses, oyant parler de la beaulté de la dame, envoya son paintre, nommé jehand de Paris, pour luy rapporter ceste dame au vif. Ce qu'il fist, et fut contant le mary qu'il la retirast, lequel, après longue penitence, pour le desir qu'il avoit d'avoir enfant et pour la pityé qu'il avoit de sa femme, qui en si grande humilité la recevoit, la reprint avecques soy, et eut depuis beaucoup de beaux enfans.¹³

Dagegen die Bearbeitung:

Dabey wußte er die Schönheit dieser unglücklichen Dame so vollkommen zu beschreiben, daß der König seinen Hofmahler dahin abschickte, dieselbe nach dem Leben zu schildern, und ihm das Gemälde nach Hofe zu bringen. Ohngeachtet sie noch ihr Gefängnis hüten muste, so erlaubte doch der Edelmann dem Mahler, dieselbe dem Königlichen Befehle gemäß, in ihrem Trauerhabite abzuschildern. Vielleicht trug auch die Betrachtung, daß der Hof selbst von seinem Verfahren schon Nachricht hätte, nicht wenig bey, daß er sie bald darauf zu Gnaden annahm. Alles vorige ward von beyden Teilen vergessen. Das Gerippe ward vergraben, das Trinckgeschirr abgeschafft, und alle andre Merckmahle ihrer ausgestandenen Strafe wurden gänzlich vertilget. Sie liebten nachmahls einander mit vollkommener Treue, und es schien, als wenn diese hefftige Erbitterung bloß zur Vergrößerung ihrer ehelichen Zärtlichkeit gedient hätte. Kurtz, sie schienen ein neuvermähltes Paar zu seyn und hatten das Vergnüen, in einem fruchtbaren Ehstande alt und grau zu werden; ja fast zu gleicher Zeit, wohl betagt und Lebenssatt, ihre Augen zu schließen. (Gottsched S. 14-15)

In der Bearbeitung ist das Erzählen in der Schlusspassage das, was im 18. Jahrhundert „umständlicher“ heißt. Das Geschehen wird mit wesentlich mehr Details als in der Vorlage veranschaulicht. Dabei ist es von poetologischer Relevanz, dass der Gast bei Hofe die Schönheit der Frau „beschreibt“, während er in der Vorlage nur von ihr „spricht“. Bei Gottsched wird tatsächlich mehr beschrieben: [D]er Hinweis auf die „unglückliche Dame“ und darauf, dass das Gemälde an den Hof gebracht werden soll; dass die Ehefrau noch „ihr Gefängniß hüten“ muss; dass sie in ihrem „Trauerhabite“ für den Maler sitzt; dass das Interesse des Hofes möglicherweise den Ehemann bewegt, seine Frau eher zu

¹³ Heptaméron S. 201.

begnadigen; dass Gerippe und Trinkgeschirr „abgeschafft“ und alle „Merckmahle ihrer ausgestandenen Strafe“ beseitigt werden; dass die neu vereinten Eheleute in einem neuen, langen, zärtlichen Ehevergnügen gemeinsam alt und grau werden und „wohl betagt und Lebenssatt“ gemeinsam sterben – all das sind zusätzliche Details, die nicht nur die pseudo-sinnliche Wirkung des Textes enorm erhöhen, sondern auch das ausgedrückte Wertungsgeschehen maßgeblich beeinflussen.

Noch einmal wird, durch die Erwähnung von Gefängnis und Trauerkleidung, von Gerippe und Trinkgeschirr, der Blick auf die Strafe gelenkt. Die Beseitigung aller dieser „Merckmahle ihrer ausgestandenen Strafe“ verdeutlicht, dass der Ehemann hier nicht nur pragmatisch handelt, sondern seine Frau über das Mitleid, das der Gast in ihm geweckt hat, neu lieben lernt. Das Ausmalen des neuen gemeinsamen Glücks zweier gleichberechtigter Ehepartner unterscheidet sich dementsprechend klar von der Vorlage, wo die „pitié“ des Mannes ihr Gegenstück in der „humilité“ der begnadigten Frau findet, die auch die in sie gesetzten Erwartungen erfüllt und ihm viele schöne Kinder schenkt. Während mit dem Hinweis auf den Kindersegen und damit darauf, dass der dynastische Plan aufgegangen ist, der Text in der Vorlage schließt, ist bezeichnenderweise bei Gottsched von Kindern nur beiläufig die Rede, wenn die Ehe als „fruchtbar“ gekennzeichnet wird.

Das Eheglück als Lebensglück kommt so auf eine Weise als Selbstzweck zur Geltung, die aus der Exempeldichtung des *Heptaméron* ein literarisches Zeugnis aufklärerischen Denkens macht. Dass hier Lebensglück und menschliche Liebe mit der Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar verknüpft werden, zeigt sich im letzten Satz des Textes. Wenn die Eheleute ihr Leben enden, indem sie „ihre Augen zu schließen“, dann stehen die Augen hier nicht nur metonymisch für das Leben, sondern auch für die sinnliche Wahrnehmungs- und Erlebnisfähigkeit, die die Basis für jenes Mitleid ist, das das späte Eheglück hier ermöglicht. Formensprachlich schlägt sich dieser Nexus in der Dichte nieder, in der das Motiv des Sehens und des Auges den Text durchzieht, die in der Bearbeitung deutlich zugenommen hat (Vgl. Gottsched S. 12, 13, 14, 15). Diese Motivkette ist nun ein impliziter poetologischer Ausdruck des Bemühens, die anschauliche Rede der Literatur als illusionistisches Darstellen in den Dienst dieser Verbindung von Erleben, Mitleid und Lebensglück zu stellen. Wenn Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* einen Paradigmenwechsel in der angestrebten Wirkung literarischer Texte – weg von Bewunderung und Schrecken hin zu mitleidendem Einfühlen – propagiert, findet er ausgerechnet in Gottsched, der ihm in diesem Zusammenhang als Gegenbild dient, einen frühen Vorläufer. In den Bearbeitungen der

beiden Novellen ist also ebenso wie in den Nebenhandlungen des *Sterbenden Cato*¹⁴ die formensprachliche Entwicklung der folgenden Jahrzehnte zumindest im Keim bereits erkennbar.

Das ist freilich leicht zu übersehen, da sich die neuen Entwicklungen eben zuerst in Gelegenheitswerken und Nebenhandlungen zu zeigen scheinen, wo die überkommenen Gattungs- und Darstellungstraditionen am leichtesten außer Kraft zu setzen waren. Auch Richardsons epochemachende *Pamela* entstand ja als Nebenprodukt eines Briefstellers. Auf das Beispiel, mit dem dieses Kapitel schließen soll, trifft das ebenfalls zu. Johann Michael von Loens *Redlicher Mann am Hofe* von 1740 „verbinde[t] Liebe mit dem ‚Themenbereich politischer Herrschaft und Ordnung‘ zu [...] einer ‚Lehr- und Staatsgeschichte“.¹⁵ Damit ist er inhaltlich wie formal stark am Vorbild des höfisch-historischen Barockromans orientiert.¹⁶ Das wird gleichfalls in den im 15. Buch erzählten *Begebenheiten des Ritters von Castagnetta* deutlich, wo Fragen nach der Bedeutung von Religion und Gesellschaft vor dem Hintergrund desselben Tugend-Laster-Schemas behandelt werden, wie es beispielsweise auch den entsprechenden Stellen in Zesens *Adriatischer Rosemund* zugrundeliegt.

Und doch finden in dieser eingelegten Erzählung Elemente empfindsamen illusionistischen Erzählens Platz – allerdings nicht bei der Darstellung der Liebe und Ehe des Helden mit einer konvertierten Sultanstochter, sondern in der Vorgeschichte der eigentlichen Handlung. Wenn der Vater des Ritters etwa seinen Sohn vor dessen Aufbruch in die Welt auf die Tugendvorstellungen der Frühen Neuzeit einschwört, wird das nonverbale Begleitgeschehen so geschildert:

Indem mein Vater dieses sagte, schloß er mich mit innigster Zärtlichkeit in seine Arme. Ich küßte ihm die Hände, die ich mit meinen Thränen benetzte, und war so bewegt, daß ich nicht reden konte: *meine Gebehrden aber sprachen für mich* und versicherten den besten Vater, daß ich ihm dasjenige, was er von mir verlangte, *mehr mit dem Hertzen als mit dem Mund* zusagte. (Loen S. 427-428; Hervorhebungen A. L.)

In der vergleichbaren Stelle am Ende von Zesens *Adriatischer Rosemund*, wo ebenfalls die Augen für den in der Gemütsbewegung sprachlosen Mund das Reden übernehmen,¹⁷ wird die beredt schweigende Rosemund zum Sinnbild der „Trübseligkeit“ und des „Wehleidens“ schlechthin überhöht. Nur diesen Zweck verfolgt die Darstellung an dieser Stelle bei Zesen, die aus dem Geschehens- und Darstellungszusammenhang isoliert ist, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Sinnbildliche zu lenken. Hier dagegen sind die

¹⁴ Vgl. Winkler: *Inszenierte Natürlichkeit* S. 198-203.

¹⁵ Carla Freudenreich: *Zwischen Loen und Gellert. Der deutsche Roman 1740-1747*. München: Minerva 1979 (= Minerva Fachserie Geisteswissenschaften), S. 18.

¹⁶ Vgl. Freudenreich S. 18-19.

¹⁷ Zesen S. 278.

mimischen und gestischen Details miteinander zu einer illusionierenden szenischen Darstellung verknüpft, die unmittelbar angebunden ist: an die Rede des Vaters auf der Geschehensebene und an ihre Wiedergabe auf der Darstellungsebene. Bei Zesen wird der mimisch-gestische Wahrnehmungszusammenhang in der Typisierung zum Sinnbild der „Trübseligkeit“ sofort begrifflich als Sinnzusammenhang fixiert. Bei Loen dagegen dient er dazu, in der Simulation einer Erlebnissituation dem Vater und dem Leser das zu vermitteln, was nicht nur der Sohn in seiner Rührung momentan nicht sagen kann, sondern was sich vielleicht gar nicht begrifflich einholen lässt. Das Entscheidende an dieser Stelle soll leichter zu vergegenwärtigen als zu sagen sein.

Eine strukturell analoge Stelle folgt wenig später, wenn der mittlerweile in Tolosa lebende Ritter der in ihn verliebten Donna Leonora im Gespräch zu verstehen gibt, dass er ihr nicht in gleicher Weise zugetan ist, wie sie ihm, und dass er statt ihrer eine andere liebt. Auch hier wird die Figurenrede durch anschauliche Darstellung von Mimik und Gestik begleitet:

Sie begleitete diese Worte mit einem Blick, der mir bis in die Seele fuhr: ich verstund sie. Ich schlug die Augen nieder: ich war verwirret: ich verwies mir als eine Untreu, daß ich ihr meine Liebe zu der Donna Elvira bisher verschwiegen hatte: ich wuste, daß Donna Leonora mir wohl wollte, und daß ich ihr bisher durch die Kennzeichen meiner Hochachtung zugleich die Meynung beygebracht hatte, als ob ich auch einer zärtlichen Neigung gegen sie fähig war. Ich warf mich deswegen voller Schaam und Verwirrung zu ihren Füßen [...]. (Loen S. 433)

Der scheinbare Widerspruch, dass der Ritter gleichzeitig „verstehen“ und „verwirret sein“ kann, löst sich, wenn man bedenkt, dass hier dem nonverbalen Subdialog wie im vorhergehenden Beispiel eine höhere Bedeutung beigemessen wird als dem eigentlichen verbalen Dialog. Sachlich ist der Ritter nicht im Unrecht, denn er hat Donna Leonora keineswegs belogen. Er hat ihr lediglich unabsichtlich – durch „Kennzeichen meiner Hochachtung“, die sie falsch interpretiert hat – solches bedeutet. Dass er sich trotzdem der „Untreu“ zeiht, liegt an der unmittelbaren Wirkung ihres Blicks, der ihm „bis in die Seele fuhr“, so dass er vor unmittelbarer Betroffenheit selbst die Augen abwendet und „niederschlägt“ und sich anschließend ihr zu Füßen wirft. Der Blick wird dabei nicht allegorisch überformt wie in der ersten Begegnung Markholds mit Rosemund bei Zesen, sondern als unmittelbar sinnliche Wahrnehmung trifft er den Ritter in seiner Sympathiefähigkeit. Es ist das durch sinnliches Erleben ausgelöste spontane Mitleiden mit der verletzten Donna Leonora, das ihn – wie die Figuren bei Sterne und Wezel – wider besseres Wissen ergreift, und das dem Leser in einer illusionistischen Darstellung als Erlebnis menschlicher Anteilnahme nahegebracht werden soll.

So wie hier der Leser zum Mitleiden mit der Leidenden und dem Mitleidenden provoziert werden soll, so wirbt der Ritter das Verständnis Donna Leonoras ein, indem er

ihr anschaulich das Entstehen seiner Liebe zu Elvira in seiner Unwillkürlichkeit schildert (Loen S. 434-436). Diese Passage raffenden Erzählens thematisiert das Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung durch die „Augen“ und der „allerverführishte[n] Beredsamkeit“ (Loen S. 436) mimischer und gestischer Signale im Kennenlernen zweier Liebender. Von ähnlichen Stellen in Hunolds *Adalie* unterscheidet diese Schilderung allerdings das Interesse für den sinnlichen Erlebniswert des mimisch-gestischen Subdialogs und seine unmittelbare Wirkung auf die Psyche der Beteiligten. Dabei geht es nicht nur darum, das „Gemüth“ des geliebten Gegenübers „gegen sich zu erforschen“, wie bei Hunold, sondern – wie in der eben zitierten Stelle – um ein ahnendes Bekanntwerden mit eigenen Gefühlen, das sich nur als Ergebnis sinnlichen Erlebens einstellt: Das betrifft beispielsweise die Rolle, die eine durch die Aufmerksamkeit Elviras geschmeichelte „Eigenliebe“ für die Liebe des Ritters zu ihr spielt. Umgekehrt hat das Erleben des Ritters in seiner emotionalen Verunsicherung „etwas, das Elviren gefiehl“ – also ein begrifflich nicht zu fassendes Berührtsein, das sich nur erleben lässt, und dessen literarische Vermittlung eine Darstellung verlangt, die dem Leser das Nacherleben eines solchen unbestimmten Berührtseins ermöglicht.

Mit dieser implizit poetologischen Stelle erschöpft sich allerdings das, was in der Erzählung als Elemente illusionistischen Darstellens identifiziert werden kann. Die darauf folgende Darstellung der eigentlichen Handlung ist ganz an der Vermittlung der faktischen Geschehenszusammenhänge orientiert, vor allem in Bezug auf die Ehe des Ritters mit der tugendhaften Sultanstochter. Die Einordnung des dargestellten Geschehens in Sinnzusammenhänge wird durch längere Erzählerkommentare sichergestellt, so dass die Erzählung, von den zitierten Stellen abgesehen, eine Exempelgeschichte in der Tradition der Frühen Neuzeit ist.

Insofern die *Begebenheiten des Ritters von Castagnetta* als repräsentativ für den ganzen *Redlichen Mann am Hofe* gelten können,¹⁸ zeigt sich, dass dieser „erste *Aufklärungsroman* von Rang“¹⁹ formensprachlich und thematisch wesentlich den Darstellungskonventionen und Wertnormen der Frühen Neuzeit verpflichtet ist. Das Interesse für die Empfindsamkeit der Natur des Menschen und damit einhergehendes illusionistisches Erzählen zeigen sich nur in Ansätzen in der Darstellung von weniger

¹⁸ Vgl. Karl Reichert: Nachwort. In: Johann Michael von Loen: *Der redliche Mann am Hofe*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1742. Mit einem Nachw. v. Karl Reichert. Stuttgart: Metzler 1966 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts), S. 3*-16*; hier: S. 14*: „Von einer inneren Wandlung und Entwicklung des Helden im psychologischen Sinne sind beim ‚Redlichen Mann am Hofe‘ vorerst nur Spuren zu entdecken. [...] Besonders ausgeprägt ist diese Psychologisierung bei Nebenfiguren wie Greenhielm und Philirene oder Pandoresto [...]“

¹⁹ Singer S. 20. Ebenso Reichert S. 13*.

wichtigen Figuren und Geschehnissen. Loens Roman ist damit ein Dokument des formgeschichtlichen Umbruchs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,²⁰ so dass das Etikett „Aufklärungsroman“ von zweifelhafter Aussagekraft ist. Auch Gellerts *Leben der Schwedischen Gräfin von G**** von 1747 weist als Zeugnis dieses formgeschichtlichen Umbruchs ein scheinbar unvermitteltes Nebeneinander von illusionistischem und nicht-illusionistischem Darstellen auf. Anders als bei Loen ist dieses Nebeneinander – das in der Rezeptionsgeschichte des Romans immer wieder kritisiert worden ist – hier allerdings dem Bemühen geschuldet, die neuen Werte der Aufklärung angemessen literarisch umzusetzen. Gellerts Auseinandersetzung mit Möglichkeiten und Grenzen illusionistischen Darstellens vor dem Hintergrund der Frage nach der Authentizität der Darstellung ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

²⁰ „Der sentimentale Roman der Jahrhundertmitte bildete die Vorstufe für den Entwicklungsroman, der mit Wielands ‚Agathon‘ begann. Die stärkere Psychologisierung der Charaktere Loens im Vergleich zu den galanten Romanen des Jahrhundertanfangs ist unverkennbar.“ (Reichert S. 14*)

2.6. Gellerts *Schwedische Gräfin* und das Problem eines illusionistischen Erzählens als authentische Figurenrede

Das scheinbar unvermittelte Nebeneinander von illusionistischem und nicht-illusionistischem Erzählen in Gellerts *Schwedischer Gräfin* ist, anders als bei Loen, nicht mehr durch einen Traditionalismus von Formensprache und in ihr ausgedrücktem Wertungsgeschehen bedingt. Gellerts Roman propagiert, wie zu zeigen sein wird, nicht mehr uneingeschränkt das frühneuzeitliche Tugendideal der *constantia*. Vielmehr versucht er, das aufklärerische Interesse für die natürlichen Regungen, die menschlichem Handeln zugrunde liegen, literarisch umzusetzen in einer Darstellung, die emotionale Befindlichkeiten der Figuren illusionistisch vergegenwärtigen soll. Dass die empfindsam-illusionistischen Passagen eingebettet sind in die nicht illusionistische Erzählerrede der Gräfin, ist demnach nicht, wie die Forschung immer wieder behauptet hat, Ausdruck für Gellerts Skepsis gegenüber der Macht der Emotionen.¹ Sie ist vielmehr der Versuch, ein Problem zu lösen, das sich bei illusionistischem Erzählen prinzipiell stellt, das sich aber verschärft, wenn die illusionistische Darstellung als authentische Rede einer Figur gelten soll: das Problem, die Illusionsbildung so zu lenken, dass die Sinnbildung sich dem illusionierten Leser auf die intendierte Weise erschließt. Die Schwierigkeit einer kunstvoll manipulierenden Darstellung, in der selbst das *celare artem* für den Leser nicht erkennbar sein darf, zeigt sich deutlich an Gellerts Vorbild, dem Briefroman Richardsons, und vor allem an der Kritik, die sich an der *Pamela* entzündete.

Die Kritiker von Gellerts *Gräfin* haben die formensprachlichen Brüche allerdings nicht als Versuch, ein zentrales Darstellungsproblem des 18. Jahrhunderts zu lösen, gesehen. Darin liegt der Grund dafür, dass der bei seinem Erscheinen sehr erfolgreiche Roman schon wenige Jahrzehnte später enorm an Prestige eingebüßt hatte, und dass die Forschung sich im Wesentlichen darauf verlegt hat, die Brüche innerhalb des Werkes herauszuarbeiten und als Zeichen künstlerischer Inkonsequenz zu deuten. Mit diesem Ziel hat sie sich immer wieder der Struktur der *Gräfin* angenommen – jener eigentümlichen Verbindung der retrospektiven Ich-Erzählung der Gräfin mit den

¹ Ein Beispiel aus der jüngeren Forschung findet sich in dem Vergleich, den Ha-Jo Maier zwischen Gellerts Roman und dem *Fräulein von Sternheim* anstellt: „Gellerts *Schwedische Gräfin* steht noch in der Tradition einer vernunft- und verstandesorientierten Welterfassung, die sich auf ein rational begründetes Modell gesellschaftlichen Verhaltens bezieht, während bei La Roches *Sternheim* vor dem Hintergrund der Empfindsamkeit bereits die Aufwertung des Gefühls als Gegenbild der Vernunft das Kennzeichen einer neuen Idealisierung des Weiblichen ist.“ Ha-Jo Maier: Zwischen Bestimmung und Autonomie. Erziehung, Bildung und Liebe im Frauenroman des 18. Jahrhunderts. Eine literatursoziologische Studie von Christian F. Gellerts *Leben der schwedischen Gräfin von G**** und Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Hildesheim u. a.: Olms-Weidmann 2001 (= Germanistische Texte und Studien, 65), S. 19.

eingearbeiteten Briefen und Erzählungen anderer Figuren. Dabei lassen sich zwei Grundtendenzen feststellen. Zum einen hat die Forschung wiederholt Anstoß an dieser Verbindung genommen, sie als Anachronismus, als unausgegorenes Amalgam fortschrittlicher und konservativer Elemente charakterisiert.

Zu den wertvollsten Beispielen solcher Interpretationen zählt sicher Dieter Kimpels schlüssige und einfühlsame Analyse der Struktur der Gräfin. Aber auch er versteht den Roman wesentlich als Lehrstück, als „Geschichte“, die an Stelle einer Moralpredigt „tugendhaftes Geschehen sichtbar werden läßt“.² Bei dieser lehrhaften Veranschaulichung „von exemplarischer Welt- und Lebensanschauung, in der ‚Richtigkeit, Klarheit und Deutlichkeit‘ walten,“ sei es Gellert aber vor allem auf „die geistige Bewältigung des Geschehens“ angekommen. Die eingearbeiteten Briefe und Erzählungen als Ort „subjektiver Erlebnisunmittelbarkeit, in der ‚Sinnlichkeit, Lebhaftigkeit und Lebendigkeit‘ wirklich sind“³, seien lediglich Funktion dieser Absicht. Sie sollten das lehrhafte Geschehen zugleich beglaubigen und veranschaulichen. Die „Sprache des willkürlichen Affekts“ habe Gellert wegen seiner „Gebundenheit in bürgerlich empfindsame Moral“ gemieden und statt dessen die „vielfach gebrochene, vermittelte, d. h. verstandesmäßig bewältigte Sprache“ im Roman dominieren lassen.⁴ Die von Richardson neu etablierten Möglichkeiten, subjektive Erlebnisunmittelbarkeit darzustellen, würden demnach bei Gellert nicht konsequent genutzt, weil Gellert den überkommenen rationalistisch-didaktischen Exempeldarstellungen verhaftet geblieben sei. Obwohl sich Kimpel von Interpretationen wie der F. J. Schneiders zu distanzieren sucht, ist Gellerts Roman auch in seiner Sicht der Dinge ein „literarischer Wechselbalg“.⁵

Die zweite Tendenz der Forschung zu Gellerts Roman zeigt sich in dem Versuch, den knapp 20 Jahre nach Kimpel Wolfgang Bunzel unternimmt, die *Schwedische Gräfin* als Kunstwerk zu rehabilitieren. Sein Ansatz, die bisher von der Forschung mit Unverständnis aufgenommene „merkwürdige Mischform des Textes“⁶ „als Ausdruck eines gezielten Gestaltungswillens ernst zu nehmen“,⁷ überzeugt. Das umso mehr, als er diesen Ansatz auf Carsten Schlingmanns These gründet, Gellert habe nicht aus Unvermögen, sondern aus ästhetischem Kalkül keinen Briefroman im Stile Richardsons geschrieben. Davon ausgehend relativiert Bunzel aber den Einfluss Richardsons auf

² Dieter Kimpel: *Der Roman der Aufklärung (1670-1774)*. 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977 (= Sammlung Metzler, 68), S. 100.

³ Kimpel S. 102.

⁴ Kimpel S. 102.

⁵ Kimpel S. 102.

⁶ Wolfgang Bunzel: Gellerts Roman „Das Leben der Schwedischen Gräfin von G****“: Erzählstruktur und Wirkungsabsicht. In: *Wirkendes Wort* 45 (1995) S. 377-395; hier: S. 377.

⁷ Bunzel S. 379.

Gellert und wertet den Marivaux' auf. Richardsons „unmittelbare Darstellung von Gefühlsregungen“⁸ bringe es mit sich, „daß der Leser der Suggestionskraft des Erzählten ungeschützt ausgesetzt ist und im Übermaß emotionaler Beteiligung die vom Autor propagierten Normen sittlichen Handelns nur zu leicht aus den Augen verliert.“⁹ Genau das habe Gellert aber zu verhindern gesucht und deshalb die Struktur des Werkes an die Memoirenform der *Marianne* angelehnt, die es durch die zeitliche Distanz von Erzählung und Erzähltem erlaube, „den Ausdruck von Subjektivität [zu garantieren], diese Subjektivität aber als eine rational gebändigte“¹⁰ vorzuführen. Gellerts „Wirkungsabsicht“ verlange „ein dialektisches Wechselspiel von emotionaler und rationaler Darstellung, das die persönliche Anteilnahme des Lesers steuert und dadurch seine Fähigkeit im Umgang mit Affekten erprobt.“¹¹ „Erfolgreiche Affektkontrolle“ durch den Leser sei das Ziel der „pädagogisch-didaktisch zu nennen[den]“ Erzählstruktur der *Gräfin*. Der Leser solle bei der Lektüre der Briefe die Affekte der Figuren nacherleben und so eigene Affekte entbinden. Vor der „Gefahr eines emotionalen Überwältigtseins“¹² indes sollten ihn im Erzählerkommentar gegebene „Rezeptionsanweisungen“¹³ schützen. Der Leser solle in die Lage versetzt werden, die Affekte zu bändigen, die seine Sympathie für das Leiden der Figuren in ihm hervorruft.

Letzten Endes gesteht Bunzel den eingeschobenen Briefen mit ihrem hohen „Authentizitätsgrad“¹⁴ und ihrer „emotionalen Darstellung“ „im wesentlichen nur [eine] Veranschaulichungsfunktion“ zu.¹⁵ Anders als in Richardsons Briefroman und in Anlehnung an Marivaux dominiere die „unaufgeregte, rationale Bewertung“ des „emotionalen Beteiligtsein[s]“ der Figuren durch die Gräfin im rückblickenden Erzählerbericht. Mit dieser Deutung hat Bunzel dann aber doch wieder den kleinsten gemeinsamen Nenner der Gellertforschung herausanalysiert, wie ich ihn oben am Beispiel von Kimpels Interpretation referiert habe: Gellert lege Richardsons Empfindsamkeit die Fesseln des Rationalismus an. Der einzige Unterschied ist, dass Bunzel eine Darstellungsintention unterstellt, wo Kimpel Gellerts Grenzen sieht. Allein, die Argumentation beider vermag nicht zu überzeugen. Wenn der Erzählerbericht das rationale Gegenstück zur emotionalen Darstellung in Briefen und Erzählungen der

⁸ Bunzel S. 379.

⁹ Bunzel S. 379.

¹⁰ Bunzel S. 380.

¹¹ Bunzel S. 390.

¹² Bunzel S. 387.

¹³ Bunzel S. 382.

¹⁴ Bunzel S. 381.

¹⁵ Bunzel S. 390.

Figuren sein soll, warum sollte Gellert ausgerechnet die Gräfin zu dieser rationalen Instanz gemacht haben?

Der Einfluss Richardsons schlägt sich ja nicht zuletzt in den auffallenden Parallelen zwischen der Gräfin und der Figur der Pamela nieder. Dass nun ausgerechnet diese Figur, die deutlich erkennbar die Züge der ersten Heldin des empfindsamen Romans trägt, die Gewähnsfrau für eine rationale Bewältigung des Geschehens sein soll, will umso weniger einleuchten, als es sich bei ihr um eine Frau handelt. Ist nicht Gellerts Charakterisierung der Frau als solcher ebenso berühmt wie berüchtigt,¹⁶ wonach das Wesen der Frau darin bestehe, „zarter und lebhafter“ zu empfinden als ein Mann, „nicht allein öfter, sondern auch leichter gerührt“ zu werden, in Gedanken und Eindrücken über eine Leichtigkeit und Schärfe zu verfügen, aber ohne Tiefgang?¹⁷ Auch das besonders von Bunzel bemühte Argument, die Gräfin habe die Abgeklärtheit der Rückblickenden auf ihrer Seite, verfängt nicht. Denn bescheinigt Gellert der Frau nicht, sie sei „außer der Stunde ihres Affektes in den Augenblicken, wenn sie erzählt oder scherzt, eben so lebhaft in ihren Vorstellungen, eben so fruchtbar an Bildern, eben so naiv bei Kleinigkeiten“?¹⁸ Behauptet Gellert nicht gerade deshalb, dass das Naturell der Frau den Anforderungen an einen natürlichen Briefstil entgegenkomme, weil es in einem Brief nicht primär darum gehe, „scharfsinnige und große Gedanken“ zu formulieren, sondern Gedanken „natürlich“ und „sinnlich vorzustellen“?¹⁹ Versucht man diese Vorstellungen Gellerts mit den Interpretationen Kimpels und Bunzels zu vereinbaren, kommt man zu dem Schluss, die Rollen seien in dem Roman vertauscht: Der Graf schreibt empfindsame Briefe, die Gräfin ordnet die Empfindsamkeit rational ein. Etwas scheint hier nicht zu stimmen.

Die Behauptung, es entspräche Gellerts Dichtungsideal, Ausdruck und Wirkung subjektiver Empfindsamkeit an das Gängelband der Rationalität zu legen, bedarf einer Prüfung. Wer behauptet, Gellert habe im emotionalen Überwältigtsein eine Gefahr für den Leser gesehen, darf den folgenden Brief Gellerts nicht ignorieren. Gellert schildert hier seine Eindrücke bei der Lektüre von Richardsons *Clarissa und Grandison*, wobei er nur sehr bedingt ein Lehrbeispiel für „erfolgreiche Affektkontrolle“, „unaufgeregte, rationale Bewertung“ und „geistige Bewältigung des Geschehens“ gibt:

¹⁶ Zum Folgenden siehe Rafael Arto-Haumacher: Gellerts Briefpraxis und Brieflehre. Der Anfang einer neuen Briefkultur. Wiesbaden: DUV 1995, S. 81-82.

¹⁷ Zit. n. Jörg-Ulrich Fechner: Nachwort. In: Gellert: Gräfin, S. 170.

¹⁸ Zit. n. Kimpel S. 98.

¹⁹ Zit. Kimpel S. 97.

Liebster Graf,

Ich bin ausser mir, und muß es Ihnen sagen, daß ichs bin; ob ich gleich erst gestern an Sie geschrieben habe. [...] Ich las, ich kam auf den Abschied des Grandison u. der Clementine – Ach Graf, bester Graf! Nun habe ich wieder das größte Vergnügen des Lebens geschmecket, das ich schmeckte, als ich den letzten Theil der Clarissa las. Seit so vielen Jahren habe ich weder über Natur, noch Nachahmung (einige bittere Thränen der Traurigkeit ausgenommen) weinen können, nicht weinen können, um aller Wunder der Natur nicht; so hart, so verschlossen ist mein Herz gewesen. Und heute, diesen Morgen, den 3. April, zwischen 7 u. 10 Uhr (gesegneter Tag!) habe ich geweinet, theuerster Graf, mein Buch, mein Pult, mein Gesicht, mein Schnupftuch durch – durchgeweinet, laut geweinet, mit unendlichen Freuden; geschluchzet, als wäre ich in Bologna, als wäre ich er, als wäre ich sie, als wäre ich das seligste Gemische von Glück u. Unglück, von Liebe u. Schmerz, von Tugend u. Schwachheit gewesen; u. kein Mensch hat mich gestöret. Gott, was ist in diesem Buche! [...]

Es folgt eine Éloge de Richardson, die so schließt:

Ich will nichts mehr schreiben – Ich kann auch nicht. Ich bin immer noch ausser mir. Ich habe geweinet, daß ich schwitze u. zittre. Und wenn ich itzt krank werde: so ist Grandison die Ursache u. meine Krankheit das Lobgedichte des Richardson. – Ich umarme Sie, liebster Graf.
[...].²⁰

Dieser Brief, in dem Gellert richtiggehend ins Schwärmen gerät, sollte Anlass sein zu fragen, ob der Roman wirklich, wie von der Forschung immer wieder behauptet, eine rationale und gelassene Bewältigung aller möglichen und unmöglichen Lebenslagen propagiert. Das entspräche ganz der Tradition des höfisch-historischen Romans, der Gellerts Roman auf der Ebene der Makrostruktur wesentliche Züge entlehnt, und das noch bei Loen das Wertungsgeschehen entscheidend prägt. Aber die scheinbar abstruse Folge unglaublicher Geschehnisse, die – wie die Forschung längst festgestellt hat – Aneinanderreihung gängiger Handlungsmuster, ist bei Gellert eben keine Tugendteststrecke im Namen des Neustoizismus. Die Figur des Herrn R***, die gewissermaßen als Verkörperung des neustoizistischen Tugendideals konzipiert ist, wird zwar durchaus geachtet und sogar geliebt gerade für ihre Gelassenheit und Rationalität. Aber sie ist nicht die bestimmende Figur im Roman. Sie tritt in der Darstellung sogar deutlich zurück hinter den empfindsamen Grafen und auch hinter den leidenschaftlichen Steeley. Als Autor der Schrift von der *Gelassenheit des Weisen im Unglück* ist Herr R*** ein Theoretiker. Dem steht die praktische Erfahrung des Elends in der Gefangenschaft gegenüber, in dem der Graf und Steeley die Grenzen der möglichen Gelassenheit erfahren und sich Rechenschaft darüber ablegen.

Aber auch R***'s eigene Gelassenheit ist dem Härtetest der praktischen Erfahrung nur bedingt gewachsen. Anders ist seine impulsiv beschlossene und durchgeführte Abreise nach der unerwarteten Rückkehr des Grafen nicht zu erklären, hatte er doch keine Schuld auf sich geladen. Auch sein sichtbares Erschrecken, als er die Gräfin am

²⁰ Christian Fürchtegott Gellert: C. F. Gellerts Briefwechsel. Hg. v. John F. Reynolds. Bd. 1 (1740-1755). Berlin u. New York: de Gruyter 1983, S. 231-223.

Ende des Romans ein zweites Mal zu verlieren fürchtet, diesmal an den Prinzen von S., zeugt nicht gerade von musterhafter Affektkontrolle. Aber sehen wir noch genauer hin: Als er die Gräfin über den vermeintlichen Tod des Grafen hinwegtrösten will, sind „[a]lle Trostgründe der Religion und der Vernunft [...] bei meiner Empfindung ungültig, und sie vermehrten nur meine Wehmut, weil ich sah, daß sie solche nicht besänftigen konnten.“ (Gellert S. 26.) Für die von ihm vorgebrachten Trostgründe wird die Gräfin erst empfänglich, als sie seine Traurigkeit, sein Klagen und Weinen bemerkt. Die Ratio des Herrn R** vermag hier nichts ohne sein Mitempfinden, sein Mitleiden.

Das Mitleid, das den Popen bei der Folterung Steeleys und Sidnes ergreift, bringt ihn dazu, für den Grafen um Gnade zu bitten. Ob in der Begegnung mit Juden, Kosakenmädchen, barbarischen russischen Mitgefangenen, dem sibirischen Oberaufseher oder seiner Frau Amelia – immer ist ein füreinander Empfinden die Basis für jede menschliche Regung. Was der Roman vorführt, ist ein sympathisches Miteinander, das auch unter den widrigsten Umständen intuitiv möglich sein soll. Es ist die natürliche Anlage zum Mitfühlen mit dem Leiden anderer, die der Roman in vielen Variationen darstellt, nicht die rational gelassene Erduldung von Schicksalsschlägen.

Nirgendwo wird das deutlicher als bei der Schilderung des Eindrucks, den die Rede des Geistlichen bei der Trauung Amelias mit Steeley hervorruft:

Wir setzten uns nieder, und wir wußten nicht, daß unser Geistlicher eine Rede halten würde. Er tat es mit so vieler Beredsamkeit und mit so vielem Geiste, daß wir alle außer uns kamen und uns keine größere Wollust auf diesen Tag hätten erdenken können. Er redete von den wunderbaren Wegen der Vorsehung bei dem Schicksale der Menschen. Man stelle sich den Grafen und Steeleyn mit allen ihren Unglücksfällen, seine Braut, mich, kurz, uns alle vor, wenn man wissen will, was diese vernünftige Rede für einen Eindruck in unsere Herzen machte. Unsere Seele erweiterte sich durch die hohen Vorstellungen, um den Umfang der göttlichen Ratschlüsse in Ansehung unsers Schicksals zu übersehn, und die Empfindungen der Verwunderung und der Dankbarkeit wuchsen mit unsern erhabnen Vorstellungen. Leuten, die niemals im Unglücke gewesen, Leuten, die zu frostig sind, andrer Unglück zu fühlen, wird das Vergnügen, das wir aus dieser Rede schöpften, als ein scheinheiliges Rätsel vorkommen. Sie werden sich nicht einbilden können, wie sich solche ernsthafte Betrachtungen zu einem Tage der Freude und der Liebe schicken; allein sie werden mir auch nicht zumuten, daß ich ihnen eine Sache *beweisen* soll, die auf die *Empfindung* ankömmt. (Gellert S. 136-137. Hervorhebungen A. L.)

Nicht Gelassenheit, sondern Empfindungen der Verwunderung und Dankbarkeit werden hier mit dem topischen Providenzgedanken assoziiert. Und diese Empfindungen sind das Ergebnis zuvor erlittenen und gefühlten Unglücks. Auf die Empfindungen kommt es an, und die lassen sich nicht rational durch Beweise fassen. Das sagt die Gräfin, die auch in ihrer rückblickenden Erzählung die Empfindung über die Ratio stellt, die als erlebende und als erzählende Figur genau so empfindsam ist wie die übrigen Figuren.

Und doch bleibt der Befund, dass ihr Erzählerbericht bei weitem weniger anschaulich ist als die eingeschobenen Briefe und Erzählpassagen, gerade bei der

Darstellung von Empfindungen. Wenn Gellert mit seinem Roman nicht eine Anleitung zur rationalen Affektkontrolle geben wollte, warum hat er dann nicht einen Briefroman im Stile Richardsons geschrieben – wozu dieser im Vergleich zu den Äußerungen der anderen Figuren in der Anschaulichkeit so sparsam gehaltene Erzählerbericht?

Die Antwort auf diese entscheidende Frage gibt die Gräfin selbst in der oben zitierten Stelle. Sie macht nämlich Aussagen über mögliche Leser ihrer Geschichte, genauer: skeptische Leser. Sie antizipiert Einwände von Lesern, die die feierliche Stimmung der Hochzeitsgesellschaft in Anbetracht des fröhlichen Anlasses für ein „scheinheiliges Rätsel“ halten, und kommentiert zugleich die Einstellung solcher skeptischer Leser. Diese hätten selbst noch nie Unglück gefühlt und – was das Entscheidende ist – ihnen gehe die Fähigkeit ab, „anderer Unglück zu fühlen“, will sagen, mitzufühlen. Sie seien „frostig“, also gefühllos. Der Zusammenhang von eigener Empfindung und Empfindungen für andere – das sowohl freiwillige als auch intuitive sympathische Miteinander, das im Zusammenspiel der Figuren dargestellt wird –, wird so auch vom Leser eingefordert. Wer diese Sympathie verweigert, wer sich dagegen sperrt mitzuempfinden, der soll aber auch nicht dazu gezwungen werden durch Beweise, oder manipuliert werden durch anschauliches Darstellen der Empfindungen anderer.

Das wird deutlich an einer bezeichnenden und oft zitierten anderen Stelle, wo die Gräfin sich wieder an den Leser wendet:

Nunmehr komme ich auf einen Period aus meinem Leben, der alles übertrifft, was ich bisher gesagt habe. Ich muß mir Gewalt antun, indem ich ihn beschreibe, so sehr weigert sich mein Herz, die Vorstellung einer Begebenheit in sich zu erneuern, die ihm so viel gekostet hat. Ich weiß, daß es eine von den Haupttugenden einer guten Art zu erzählen ist, wenn man so erzählt, daß die Leser nicht die Sache zu lesen, sondern selbst zu sehen glauben, und durch eine abgenötigte Empfindung sich unvermerkt an die Stelle der Person setzen, welcher die Sache begegnet ist. Allein ich zweifle, daß ich diese Absicht erhalten werde. (Gellert S. 61.)

Der Kommentar lässt keine Zweifel daran, wie stark die Gräfin selbst auch mit dem Abstand der Jahre noch emotional angegriffen wird von der folgenden Begebenheit. Von einer „rational gebändigten Subjektivität“ als „Leistung der Memoirenform“²¹ kann also wiederum keine Rede sein. Dass der folgende Bericht in seiner Anschaulichkeit karg ausfallen wird, hat nun mit Zweifeln der Gräfin an der Möglichkeit zu tun, durch anschauliche Darstellungen dem nicht geneigten Leser eine Empfindung abzunötigen. Wenn der Leser nicht von selbst die Einfühlung aufbringt, die auch eine knappe Darstellung des Unglücks hervorrufen würde, so kann oder soll er auch nicht manipuliert werden. Die Darstellung soll die Sympathie des Lesers hervorrufen, aber das kann sie nur, wenn sie echt, das heißt, absichtslos ist. Um die Sympathie des Lesers zu buhlen,

²¹ Bunzel S. 380.

heißt aber, ihn manipulieren zu wollen. Eine solche Darstellungsabsicht anzuzeigen oder auch nur zuzugeben, ist mit dem Anspruch einer authentischen Darstellung subjektiver Empfindung unvereinbar. Darstellungsauthentizität und Darstellungskalkül schließen einander aus.

Genau das ist das Problem, das Richardson in der *Pamela* nicht zu lösen vermag; und hier scheint mir der Grund zu liegen, warum Gellert die von Richardson etablierte Darstellungsweise um den Erzählerbericht ergänzt. Denn die Grundfrage im Hinblick auf die Struktur von Gellerts Roman scheint mir nicht zu sein, was die eingearbeiteten Briefe und Erzählpassagen für den Erzählerbericht tun können, sondern was der Erzählerbericht für die Briefe und Erzählerpassagen tun kann. Die Antwort ist: Er macht die dort herrschende Darstellungsauthentizität im Stile Richardsons immun gegen den Vorwurf der Heuchelei, dem die *Pamela* sich sofort nach ihrem Erscheinen ausgesetzt sah. Nicht die für das Urteilsvermögen des Lesers gefährliche Unmittelbarkeit der Darstellung, wie Bunzel meint, ist das von Gellert erkannte Problem der *Pamela*, sondern im Gegenteil, ihre Anfälligkeit für den Vorwurf der Scheinheiligkeit, dem Gellert, wie oben zitiert, zu begegnen sucht.

Die „rigiden Maßnahmen der Rezeptionslenkung“, die Bunzel zurecht als Problem der *Pamela* benennt,²² sind genau dadurch problematisch, dass sie Pamela Reflexionen in den Mund legen, die nur zu offensichtlich ihre anschauliche Darstellung in das rechte Licht rücken sollen. Immerhin ist Pamela als Tugendexempel konzipiert. Dadurch kommt aber ein Darstellungsbewusstsein zum Ausdruck, das so gar nicht zu Pamelas Behauptung passt, ihre Briefe seien „the naked sentiments of my heart, from time to time delivered to those, whose indulgence I was sure of; and for whose sight, only, they were written“.²³ Dieses Einbrechen eines für den Leser offensichtlichen Darstellungskalküls in die behauptete Darstellungsauthentizität, die so wesentlich für die Wirkung des Romans ist, muss nicht – kann aber – gegen den Roman verwendet werden; und zwar von Lesern, deren Wohlwollen Pamela sich eben nicht sicher sein kann – allen voran Richardsons prominentester zeitgenössischer Kritiker Henry Fielding.

Dessen *Pamela*-Parodie *Shamela* trägt seinen Hauptvorwurf bereits im Titel: Fielding glaubt Pamela die Echtheit ihrer Tugend nicht. Das makrostrukturelle Muster, wonach ähnliche Handlungen sich wiederholen, ergibt Sinn im Rahmen einer Exempeldarstellung nach frühneuzeitlichem Muster, wo die Tugend möglichst viele und möglichst harte Prüfungen bestehen muss. Die Ähnlichkeiten in der Handlung, die die

²² Bunzel S. 379.

²³ Samuel Richardson: *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Hg. v. Peter Sabor. Mit einer Einleitung v. Margaret A. Doody. Harmondsworth: Penguin 1985 (= Penguin Classics, 22), S. 474.

Pamela mit der 42. Novelle aus dem *Heptaméron* aufweist, zeigen ja auch deutlich, dass Richardsons Roman sich an frühneuzeitlichen Exempeldarstellungen orientiert. Bei Richardson aber – wie auch in Fieldings Poetik – sollen die Figuren keine Exempel mehr sein, sondern aus dem Leben gegriffene Menschen, die gemäß der allgemeinen Menschennatur gestaltet sind. Genau darauf beruht Richardsons enorme Wirkung auf seine Zeitgenossen, wie nicht zuletzt Diderots *Éloge* zeigt. Denn Diderots Bewunderung für Richardson beruht gerade darauf, dass Tugend ihm in dessen Texten nicht in Form von Exempeln gegenübertritt, die er nur bewundern kann. Diderot sieht sich vielmehr durch Richardsons illusionistischen Darstellungsstil in die Lage versetzt, mit dessen tugendhaften Heldinnen zu fühlen und dabei das Gute in sich selbst zu empfinden.²⁴

Diese neue Figurenkonzeption bringt nun aber neue Kriterien mit sich, an denen Fielding die *Pamela* denn auch wiegt und für zu leicht befindet. Sie verfällt genau dem Verdikt, das Fieldings Erzähler im Eingangskapitel des achten Buchs des *Tom Jones* über solche menschengewordenen Tugendexempel verhängt: Solche Figuren seien unglaublich auch dann, wenn sie auf realen Vorbildern beruhen.²⁵ Damit genügen sie nicht Fieldings Forderung, dass die dargestellten Figuren repräsentativ für die allgemeine Menschennatur sein sollen, genauer, für bestimmte Züge: „I describe not Men, but Manners; not an Individual, but a Species.“²⁶ Derartig repräsentativ für die „Human Nature“, um deren Darstellung es Fielding vor allem geht,²⁷ können die Figuren aber nur sein, wenn sie bei aller Stilisierung psychologisch plausibel sind:

In the last place, the actions should be such as may not only be within the compass of human agency, and which human agents may probably be supposed to do; but they should be likely for the very actors and characters themselves to have performed; for what may be only wonderful and surprising in one man, may become improbable, or indeed impossible, when related of another.²⁸

Die Figur der Pamela genügt nun ganz offensichtlich beiden Kriterien nicht: Einerseits ist sie zu tugendhaft, um als Repräsentantin der „human agency“ gelten zu können, was Richardsons Orientierung an der frühneuzeitlichen Exempeldarstellung geschuldet ist. Andererseits ist Pamela aber auch psychologisch für Fielding nicht plausibel, weil sich in ihr Eigenschaften verbinden, die für ihn nicht zusammenpassen. Als Kind bescheidener Verhältnisse ist sie vor allem ihrem adeligen Verehrer nicht nur an Selbstbeherrschung, sondern vor allem auch an Eloquenz deutlich überlegen. Diese Eigenschaft teilt sie mit ihrer Vorlage im *Heptaméron* und Richardson kam es gerade auf diese verbale Virtuosität

²⁴ Vgl. Diderot: *Éloge* S. 155-156.

²⁵ Fielding: *Tom Jones* S. 276-277.

²⁶ Fielding: *Joseph Andrews* S. 203.

²⁷ Vgl. Fielding: *Tom Jones* S. 7.

²⁸ Fielding: *Tom Jones* S. 277.

an; immerhin entstand der Roman bei der Arbeit an einem Briefsteller. In einem Briefsteller und in einer Exempelgeschichte ergibt das freilich Sinn, da der Briefsteller nichts anderes sein will als eine möglichst vollkommene Vorlage. Ebenso soll das Tugendexempel der standhaften Jungfrau den Prinzen und damit auch den Leser musterhaft an ihre jeweiligen Standespflichten gemahnen. Vor dem Hintergrund der neuen Figurenkonzeption im 18. Jahrhundert stellt sich aber die Frage, wie Pamela zu solcher Bildung gelangen konnte, und vor allem, wie sie so geschliffen formulieren kann, wo sie doch nur „the naked sentiments of my heart“ aufschreibt für Menschen, deren „indulgence“ gegenüber es doch keiner rhetorischen Anstrengungen bedürfte.²⁹ Um die psychologische Glaubhaftigkeit der Figur zu retten, müsste man annehmen, dass die Tugendhaftigkeit und Beredsamkeit Pamelas Teil ihrer Natur sind – außerordentliche Begabungen eben, die Mister B. zunächst nur attraktiv findet, am Ende aber im Wortsinn adelt, indem er Pamela unstandesgemäß zu seiner Frau macht; und so will Richardson die Figur der Pamela wohl auch verstanden wissen. Aber genau diese Interpretation öffnet einem Vorwurf Tür und Tor, der Fielding besonders am Herzen lag: Ein derartig intuitives Empfinden für Stil und Sittlichkeit hätte es niemals zulassen dürfen, Szenen wie die der versuchten Vergewaltigung mit dem Detail der entblößten Brust aufs Papier zu bringen, oder das überschäumende Lob, das sie von anderen Figuren erhält, so minutiös zu notieren.³⁰

All diese Ungereimtheiten verlangen vor dem Hintergrund von Fieldings oben zitierten Forderungen an die Gestaltung von Figuren nach einer Erklärung. Aber genau das wirkmächtige Neue an Richardsons Roman, die vorgeblich unmittelbare Selbstaussprache der Heldin in ihren Briefen, macht es unmöglich, dass eine der damals üblichen Instanzen ihre Darstellung mit der Forderung nach Plausibilität vermittelt – weder ein Herausgeber, noch andere beteiligte Figuren, noch ein erzählendes Ich in der Rückschau. Übrig bleibt nur das erlebende Ich, das den Anspruch der Authentizität in der Selbstäußerung doch nur unterlaufen kann, wenn es ihn erhebt: „Richardsons first

²⁹ Wie Richardson sieht auch Diderot in der authentischen Wirkung eines Textes eine wesentliche Voraussetzung für die Möglichkeit, den Leser zu rühren. Damit entsteht auch für ihn das Problem, an dem sich die zeitgenössischen Kritiker der *Pamela* stoßen: die Kunstanstrengung – „éloquence“ und „poésie“ -, deren es bedarf, um erfolgreich an die Einfühlung des Lesers zu appellieren, untergraben gleichzeitig den Authentizitätsanspruch: „[Le conteur historique] veut être cru: il veut intéresser, toucher, entraîner, émouvoir, faire frissonner la peau et couler les larmes; effets qu'on n'obtient point sans éloquence et sans poésie; l'une et l'autre exagèrent, surfont, amplifient, inspirent la méfiance. Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper?“ (Denis Diderot: *Les Deux Amis de Bourbonne*. In: Ders.: *Œuvres*. Bd. 2. *Contes*. Hg. v. Laurent Versini. Paris: Laffont 1994, S. 471-481; hier: S. 480)

³⁰ Vgl. Judith Hawley: Introduction. In: Henry Fielding: *Joseph Andrews and Shamela*. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Judith Hawley. London: Penguin 1999 (= Penguin Classics, 4), S. vii-xxix; hier: vii-viii.

person narrative places a strain on the credibility of Pamela's character. She has to present herself as modest yet at the same time busily records all the praise that comes her way. Fielding greatly objected to Pamela's apparent vanity [...].³¹

Diese Wahrnehmung einer Diskrepanz zwischen formuliertem Anspruch und in der Darstellung vergegenwärtigter Wirklichkeit lässt für Fielding nur den Schluss zu, dass Pamelas Erzählung von der eigenen tugendhaften Bewährung in Wahrheit nichts ist als scheinheilige Selbstbeweihräucherung, die statt Tugend Eitelkeit und andere Laster zeigt. Genau so gestaltet er die Burleske der *Shamela*, in der die Titelfigur deutlich erkennbar nach charakteristischen Zügen Pamelas geformt ist, die aber entweder ins Gegenteil verkehrt oder in ein negatives Licht gesetzt werden:

This comes to acquaint you, that I shall set out in the Waggon on *Monday*, desiring you to commodate me with a Ludgin, as near you as possible, in *Coulstin's-Court*, or *Wild-Street*, or somewhere thereabouts; pray let it be handsome, and not above two Stories high: For Parson *Williams* hath promised to visit me when he comes to Town, and I have got a good many fine Cloaths of the Old Put my Mistress's, who died a will ago;

[...]

O what News, since I writ my last! the young Squire hath been here, and as sure as a Gun he hath taken a Fancy to me; *Pamela*, says he, (for so I am called here) you was a great Favourite of your late Mistress's; yes, an't please your Honour, says I; and I believe you deserved it, says he; thank your Honour for your good Opinion, says I; and then he took me by the Hand, and I pretended to be shy: Laud, says I, Sir, I hope you don't intend to be rude; no, says he, my Dear, and then he kissed me, 'till he took away my Breath — and I pretended to be Angry, and to get away, and then he kissed me again, and breathed very short, and lookes very silly; and by Ill-Luck Mrs *Jervis* came in, and had like to have spoiled Sport. — *How troublesome is such Interruption!*³²

Pamelas verbale Virtuosität verkehrt sich bei *Shamela* in eine Sprache, die syntaktisch und lexikalisch auf niedrigem umgangssprachlichen Niveau angesiedelt ist, und deren Wiedergabe zudem angefüllt ist mit Beispielen einer falschen, phonetisch orientierten Orthographie, als habe Fielding vorführen wollen, wie eine Tochter bescheidener Verhältnisse in Wirklichkeit schreibt. Was bei *Pamela* die aufrichtige Freude eines armen Mädchens über dringend benötigte Kleidung ist, erscheint bei *Shamela* als reiner Materialismus, als Begierde nach Gütern und Vergnügungen. Diese angestrebten Vergnügungen sind gerade auch sexueller Natur. Das zeigt die recht eindeutige mimische und gestische Veranschaulichung erotischer Erregung, die darauf zielt, die Darstellungen sexueller Annäherungsversuche in der *Pamela* als dünn bemäntelte Pornographie zu diskreditieren. Schließlich werden Pamelas immer wiederkehrende Selbstrechtfertigungen in der Parodie als Verstellung uminterpretiert, die jene triebhafte Gier bemänteln soll, zu deren Befriedigung sich *Shamela* ihres einfältigen Dienstherrn bedient.

³¹ Hawley S. xiii.

³² Henry Fielding: *Shamela*. In: Ders.: *Joseph Andrews and Shamela*. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Judith Hawley. London: Penguin 1999 (= Penguin Classics, 4), S. 1-43; hier: S. 14-15.

Dem Vorwurf der Scheinheiligkeit, den Fielding gegen die *Pamela* erhebt, sucht nun in Gellerts Roman der Erzählerbericht das Wasser abzugraben, indem er mögliche Einwände skeptischer Leser immer wieder anspricht und explizit sagt, hier solle keiner mit Mitteln der Anschaulichkeit manipuliert werden. Jegliche Aussage über die eigene Person versagt die Gräfin sich mit dem Hinweis, sie könne a priori dem Vorwurf nicht entgehen, sich selbst ins rechte Licht rücken zu wollen. Eigene Gefühle und ihre Beziehung zu den verschiedenen Figuren und Ereignissen werden benannt aber nie ausgemalt: So wie es dem Leser explizit überlassen wird, sich über Aussehen und Charakter der Gräfin selbst ein Bild zu machen, so bleibt es ihm überlassen, ob er die Empfindungen der Gräfin mitempfinden kann oder nicht. Es steht jedem Leser frei, gegenüber den Empfindungen der Gräfin skeptisch zu sein, aber er kann diese Skepsis nicht gegen den Roman verwenden.

Glaut man dagegen der Gräfin ihre Empfindungen, dann sind ihre Aussagen über Geschehnisse und andere Figuren umso überzeugender, als sie auf authentischen Empfindungen eines erlebenden Subjekts und nicht der Darstellungsabsicht eines Autors oder Herausgebers beruhen. Genau das hat die Gräfin als Redakteurin ihrer Geschichte, wie sie in der Forschung zuweilen benannt wird, einem fingierten Herausgeber voraus. Sie ist als Mittlerin zwischen Geschehen und Leser weit genug in das Geschehen integriert, um aus eigenem Erleben berichten zu können; zugleich aber ist sie in der Lage, bei der Darstellung des Geschehens Rücksicht auf jene zu nehmen, die außerhalb des Geschehens stehen.

So kann sie dem Leser alles mitteilen, was er zum Verständnis der Briefe und Erzählungen wissen muss, was die schreibenden und erzählenden Figuren nicht sagen könnten, ohne eine Darstellungsabsicht zu verraten. Sie kann durch raffenden Bericht die Handlung räumlich, zeitlich und sozial ausgreifen lassen, so dass im Roman das sympathetische Miteinander zwischen Menschen anhand von Figuren unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher sozialer Klassen und unterschiedlicher Völker vorgeführt werden kann. Diese in der Handlung des Romans allgegenwärtige spontane Sympathie erscheint so als universaler Zug der allgemeinen Menschennatur.

Erst in diesem makrostrukturellen Rahmen kann die anschauliche Darstellung der Rede, Mimik und Gestik von Figuren als authentischer Ausdruck spontaner Gefühle plausibel gemacht werden. Das Spiel der Gedanken, das leidenschaftliche Ausrufen, das plötzliche Abbrechen mitten im Satz, das impulsive Aufspringen, das sehrende Hinausschauen aus dem Fenster, nicht zuletzt die vielen Tränen – sie lügen nicht, denn wer von ihnen erzählt, wendet sich an eine geliebte Person oder an liebe Freunde, denen

Sympathie nicht erst „abgenötigt“ werden muss. Nicht umsonst versichern die verschiedenen Briefschreiber sich immer wieder der Zuneigung des Adressaten. Nicht umsonst wird Amelias lange Erzählung mit dem Hinweis eingeleitet, dass Andreas – der einzige, der sich in die Gruppe nicht recht einfügen will – durch Geschäfte fortgerufen worden sei, so dass man habe „vertraulicher“ werden können.

Die Figuren antizipieren immer den wohlwollenden Adressaten, dem sie nichts vormachen müssen. Das ist die Basis für authentische subjektive Unmittelbarkeit, wie sie Gellert als Leistung eines natürlichen Briefes sieht: „frei und weniger ängstlich“, unbelastet von der Sorge um Ordnung und die Regeln der Kunst die eigenen Gefühle unverfälscht artikulieren zu können³³ – mit der einzigen Absicht, den jeweiligen Adressaten der eigenen Zuneigung zu versichern. Diese Vorstellung, die Gellert im ersten Musterbrief seines Briefstellers artikuliert, liegt den eingeschobenen Dokumenten zugrunde.

Die Armut an anschaulichen Details und die metafiktionale Antizipation des skeptischen Lesers im Erzählerbericht sind der Versuch, die von Richardson etablierte unmittelbare Darstellung subjektiven Erlebens für größere, überpersönlich gültige Deutungszusammenhänge nutzbar zu machen, ohne dass die angestrebte Darstellungsauthentizität beschädigt wird. Das Ziel der Darstellung ist nicht, den Leser die Kontrolle der eigenen Affekte einüben, sondern, im Gegenteil, ihn seine eigene, naturgegebene Anlage zur mitfühlenden Empfindsamkeit – nach Gellerts Verständnis: seine Menschlichkeit – entdecken zu lassen.

Das Ringen um eine angemessene Darstellung spontaner Gefühlsregungen, die scheinbar unwillkürlich die Sympathie des Lesers erregt, eben weil ihr scheinbar kein Darstellungskalkül zugrunde liegt; dieses Ringen also um die Möglichkeit einer Darstellungsauthentizität zur Veranschaulichung des Allgemein-Menschlichen in Gellerts Roman muss nun im Zusammenhang mit ähnlichen Bemühungen gesehen werden, wie sie in der westeuropäischen Literatur im 18. Jahrhundert angestellt wurden. Das zeigt etwa das Beispiel von Rousseaus *Julie* und ihrer Rezeption. Zu diesem Roman veröffentlichte Moses Mendelssohn eine in Bezug auf Gellerts *Gräfin* aufschlussreiche Kritik, deren Kern er so formuliert:

Seine Dichtungskraft hat er in diesem Werke in keine grosse Unkosten gesetzt; seine Kenntnis des menschlichen Herzens ist mehr speculativisch als pragmatisch; die Erzählungen sind sich ungleich, bald schleppend, bald in vollem Galoppe; die Gabe zu dialogiren, möchte man ihm fast ganz absprechen, und seine Leidenschaften überjagen die Einbildungskraft des Lesers. Sie sind

³³ Kimpel, S. 98.

schon in den Wolken, ehe der Leser noch die geringste Lust verspühret, sich mit ihnen zu versteigen.³⁴

Mendelssohn spricht dem Roman schlicht den künstlerischen Wert ab, der darin bestehen soll, den Leser zu illusionieren und zu rühren. Seinem Autor fehle „die grosse Gabe zu erzehlen, und die noch grössere zu Dialogiren; die ächte Sprache der Leidenschaften, die in dem Herzen des Lesers ein sympathisches Feuer anzündet, und nicht eher schwärmet, als bis die Einbildungskraft des Lesers vorbereitet ist, mit zu schwärmen.“³⁵ Mendelssohn kritisiert hier an der anschaulichen Rede in Rousseaus Roman genau das, was die Gräfin als Erzählerin in Gellerts Roman mehrfach explizit antizipiert, dass nämlich der Leser durch die Darstellung nicht illusioniert und nicht gerührt werden könnte. Mendelssohns Forderung, dass die Darstellung die Einbildungskraft des Lesers vorbereiten müsse, damit sich in seinem Herzen ein sympathisches Feuer entzündet, ist aus der Sicht der Gräfin eben jenes „Abnötigen“ von Empfindungen, dem sie eine klare Absage erteilt. Die poetologischen Kommentare der Gräfin sollen also die illusionistischen Darstellungen in Gellerts Roman als Ausdruckskunst legitimieren, die keine Rücksicht auf den Leser nimmt und gerade deshalb authentisch ist.

Wie sehr Gellert hierin ein Vorreiter der empfindsamen Literatur ist, wird spätestens dadurch klar, dass Rousseau in seinen beiden Vorworten zur *Julie* genau diese Argumentationsfigur aufgreift. In dem fiktiven *Entretien sur les romans* mit dem Herausgeber entwickelt ein skeptischer „homme de lettres“³⁶ die begriffliche Unterscheidung zweier Konzepte literarischen Darstellens. Der Wert eines „Portrait[s]“ bestehe darin, dass es ganz einem konkreten Vorbild in der realen Welt entspreche, „quelque étrange que soit l’Original. Mais dans un Tableau d’imagination, toute figure humaine doit avoir les traits communs à l’homme, ou le Tableau vaut rien.“³⁷ Ganz im Sinne von Fieldings Figurenkonzeption fordert der skeptische Gelehrte hier nun eine literarische Darstellung, die in ihren Figuren die Züge der allgemeinen Menschennatur anschaulich macht, so dass nur das Tableau von öffentlichem Interesse sei: „[L]e Tableau seul peut plaire au Public.“³⁸ Nun hält er aber Rousseaus Figuren in ihren Eigenheiten – wenn sie denn als Tableaux gelten sollen – für ebenso wenig repräsentativ für die

³⁴ Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 5,1. Rezensionenartikel in Briefe, die neueste Literatur betreffend (1769-1765). Bearb. v. Eva J. Engel. Stuttgart u. Bad Cannstatt: Frommann 1991, S. 367.

³⁵ Mendelssohn: Briefe S. 367.

³⁶ Jean-Jacques Rousseau: *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Hg. v. Henri Coulet. Bd. 2. Paris: Gallimard 1993, S. 393.

³⁷ Rousseau S. 394.

³⁸ Rousseau S. 394.

allgemeine Menschennatur, wie der Erzähler des *Tom Jones* die unglaublichen Tugend- und Lasterexempel, von denen er im Kapitel über das Wunderbare spricht.³⁹ Und auch Fieldings Erzähler spricht dem, was bei Rousseau *Portrait* heißt, jeglichen Wert für die lesende Öffentlichkeit ab. Nachdem er das Unglaubliche seiner langen Schilderung eines unwahrscheinlichen Tugendexempels herausgestellt hat, fährt er fort: „[A]nd yet I know a man who is all I have here described. But a single instance (and I really know not such another) is not sufficient to justify us, while we are writing to thousands who never heard of the person, nor of anything like him.“⁴⁰

In diesem Sinne kritisiert nun der *homme de lettres* Rousseaus Darstellungsstil, vor allem die Zeichnung der Figuren und die Gestaltung der Figurenrede, womit er Mendelssohns Kritik bis ins Detail vorwegnimmt, wie Mendelssohn wiederum klar erkennt.⁴¹ Wie Gellerts Gräfin als Erzählfigur verzichtet auch die Herausgeberfigur in dem Gespräch demonstrativ darauf, das Gegenüber umzustimmen. Der Herausgeber bei Rousseau beschränkt sich vielmehr darauf, die scheinbaren Mängel der Darstellung als Indizien für die Authentizität der dargestellten menschlichen Empfindungen zu kennzeichnen.⁴² Zudem deutet er die Behauptung an, dass es eben eines sympathischen Lesers bedürfe, um in den Eigenheiten der Romanfiguren das Allgemein-Menschliche zu erkennen; die Kritik an der künstlerischen Unvollkommenheit lässt er als Zynismus

³⁹ Fielding: *Tom Jones* S. 276-277. In diesem Punkt orientiert sich beispielsweise Wieland an Fielding (Vgl. Preisendanz: *Auseinandersetzung* S. 89-90). Hier zeigt sich der Wandel des Naturbegriffs im 18. Jahrhundert, indem bei Rousseau der Herausgeber und der *homme de lettres* von verschiedenen Definitionen dieses Begriffs ausgehen. Der *homme de lettres* hält dabei, Fielding und Wieland, an wesentlichen Elementen des Naturbegriffs der französischen Klassik fest, vor allem am Gebot der Wahrscheinlichkeit, „deren Folge auch die Durchschnittswirklichkeit ist, sofern sie nämlich dazu dient, das Wunderbare und Übernatürliche auszuschließen.“ (Herbert Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969 (= *Poetik und Hermeneutik*, 1), S. 29-59; hier: S. 34-35). Rousseaus Herausgeber repräsentiert als Advokat des „Portrait“ die Auffassung, wonach die Natur in der Kunst vor allem als das „zeitlich oder örtlich Begrenzte, das Individuelle und Konkrete, das Nicht-Repräsentative, ja das Unedle und Unschöne“ in den Blick kommen soll (Dieckmann S. 34). Auch die der Malerei entlehnte Metaphorik des Gegensatzes von „Tableau“ und „Portrait“ verweist auf die zeitgenössische Diskussion des Naturbegriffs und seine Folgen, zu denen im Bereich der bildenden Künste der „Wandel in der Rangordnung des Portrait, des Stillebens und der *genre*-Bilder“ (Dieckmann S. 35) gehörte.

⁴⁰ Fielding: *Tom Jones* S. 277. Vgl. Preisendanz' Ausführungen zu Wielands *Agathon*: „Nicht die historische Faktizität, sondern allein die psychologische Gesetzlichkeit setzt der poetischen Einbildungskraft Schranken.“ (Preisendanz: *Auseinandersetzung* S. 92)

⁴¹ Vgl. Mendelssohn: *Briefe* S. 367.

⁴² Rousseau: S. 396-399. Vgl. Diderots Ausführungen in den *Deux amis de Bourbonne* über einen gemalten „tête ideale“, der erst durch die Zutat von Narben, kleinen Schnittwunden und Warzen zu einem „portrait“ wird (Diderot: *Amis* S. 480). Auch hier sollen scheinbare Mängel dazu dienen, die Authentizität der Darstellung zu beglaubigen.

erscheinen, den urbane Kultur hervorgebracht habe.⁴³ Damit argumentiert er erneut wie die Gräfin, die eventuelle Kritiker als „zu frostig“ bezeichnet, um mit anderen zu fühlen.⁴⁴

Nicht nur Rousseau, auch Wieland versucht im Falle des *Fräuleins von Sternheim* in seiner Vorrede jene Apologie der literarischen Ausdruckskunst zu leisten, die Gellert der Erzählerfigur der Gräfin in den Mund legt. Wieland nimmt gleichsam – wie die Gräfin und der Herausgeber in Rousseaus *Entretien* – die gelehrte Kritik an Form und Stil des Romans vorweg und versucht, die vermeintlichen künstlerischen Mängel als Ausdruck der Authentizität des Romans darzustellen, der so als Zeugnis der innersten Herzens- und Geistesregungen der Autorin gelten könne. Hier spreche ganz die Natur und nicht die Kunst.⁴⁵

Das zeitgenössische Fiktionalitätsbewusstsein hindert nun Wielands Herausgeber wie den Rousseaus daran, die Echtheit der Briefe selbst behaupten zu können, was der Gräfin als fiktiver Figur in Gellerts Roman nicht verwehrt ist. Rousseau löst das Problem, dass ein fiktionaler Text per definitionem nicht Ergebnis authentischer Gefühlsausprache sein kann, damit, dass der Herausgeber im *Entretien* die Frage des *homme de lettres* geflissentlich ins Leere laufen lässt.⁴⁶ Wieland geht einen Schritt weiter, indem er nicht mehr die einzelnen Briefe als authentische Selbstaussprache der jeweiligen Figuren verstanden wissen will. Er gesteht die Fiktionalität der Briefe ein, behauptet aber, die Gesamtheit der Briefe als Roman sei ein authentischer Ausdruck des „Herzens“ und der „Art zu Empfinden“ der Autorin selbst.⁴⁷ Das erlaubt ihm der Kunstgriff seiner Behauptung, er habe den Roman, den die Autorin ihm nur „unter den Rosen der Freundschaft“ anvertraut habe, ohne ihr Wissen veröffentlicht.⁴⁸

Als Grund für diesen angeblichen Vertrauensbruch führt der Herausgeber die Rührung an, die die Lektüre des Romans in ihm ausgelöst habe. Was seiner anfänglichen Skepsis zunächst als Fehler ins Auge gefallen sei, habe ihn zunehmend als Ausdruck von Authentizität und Originalität bewegt und überzeugt:

Ich setzte mich mit allem Phlegma, welches Sie seit mehrern Jahren an mir kennen, hin, Ihre Handschrift zu durchlesen. Das Sonderbare, so Sie gleich in den ersten Blättern der Mutter Ihrer Heldin geben, war, meinem besondern Geschmack nach, geschickter mich wider sie als zu ihrem Vortheil einzunehmen. Aber ich las fort, und alle meine kaltblütige Philosophie, die späte Frucht einer vieljährigen Beobachtung der Menschen und ihrer grenzenlosen Torheit, konnte nicht gegen die Wahrheit und Schönheit Ihrer moralischen Schilderungen aushalten; mein Herz

⁴³ Rousseau: S. 397.

⁴⁴ Gellert S. 137.

⁴⁵ Christoph Martin Wieland: An D. F. G. R. V.***** [Vorrede des Herausgebers]. In: Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart: Reclam 1983 (= RUB, 7934[5]), S. 9-17; hier: S. 13-15.

⁴⁶ Rousseau S. 394.

⁴⁷ Vgl. Wieland: Vorrede S. 9.

⁴⁸ Vgl. Wieland: Vorrede S. 9.

erwärmte sich; ich liebte Ihren Sternheim, seine Gemahlin, seine Tochter, und sogar – seinen Pfarrer, einen der würdigsten unter allen Pfarrern, die ich jemals kennen gelernt habe. Zwanzig kleine Mißtöne, welche der sonderbare und an das Enthusiastische angrenzende Schwung in der Denkungsart Ihrer Sternheim mit der meinigen macht, verlohren sich in der angenehmsten Übereinstimmung ihrer Grundsätze, ihrer Gesinnungen und ihrer Handlungen mit den besten Empfindungen und mit den lebhaftesten Überzeugungen meiner Seele.⁴⁹

Wielands Vorwort gerät hier durch die Emotionalität der Diktion und ihre kalkulierte Steigerung selbst zur illusionistischen Darstellung eines authentischen Wahrnehmens und Empfindens. Die Bitte um Verzeihung ist also vor allem ein Vorwand, um den Herausgeber als Rezeptionsanweisung für den Leser auf der Figurenebene ins Spiel zu bringen, so wie es bei Wezel und Sterne der Fall ist. Der Herausgeber führt an sich selbst vor, wie selbst ein „phlegmatischer“ und „kaltblütiger“ „Beobachter“ „der Menschen und ihrer grenzenlosen Thorheit“ – gleichsam wider Erwarten und entgegen seiner Neigung – der unwiderstehlichen Kraft der Darstellung seine emotionale Anteilnahme nicht versagen kann. Dem Leser wird hier suggeriert, dass eine solche Darstellung es nicht nötig habe, ihm Empfindungen abzunötigen.

Im Kontext von Poetologie und poetischer Praxis bei Richardson, Fielding, Rousseau und Wieland zeigt sich, dass die formensprachlichen Besonderheiten in Gellerts Roman ganz aus den formgeschichtlichen Entwicklungen seiner Zeit herrühren. Gellert verweigert sich diesen Entwicklungen nicht, sondern er versucht sie gerade durch das besondere Miteinander von illusionistischem und nicht-illusionistischem Darstellen in der *Schwedischen Gräfin* mit zu gestalten. Die Frage nach der Möglichkeit, menschliche Gefühle in fiktionalen Texten illusionistisch darzustellen, die dem Darstellungsstil seines Romans zugrunde liegt, zeigt ihn auf der Höhe seiner Zeit, auch wenn seine formensprachlichen Lösungen des Problems im Urteil der Nachwelt weniger Akzeptanz gefunden haben als etwa die seiner berühmtesten Zeitgenossen. Fest steht, dass sich im Umgang Gellerts mit den Möglichkeiten illusionistischen Darstellens zwei zentrale Fragen zeigen, die die formensprachliche Entwicklung im 18. Jahrhundert bestimmen: Das ist zum einen die Frage, ob die allgemeine Menschennatur sich mehr im Typischen oder mehr im Individuellen eines jeden Menschen zeigt. Damit hängt die zweite Frage zusammen, danach nämlich, welche Funktion die künstlerische Formung der natürlichen Gegenstände in der Darstellung haben soll. Soll sie, wie bei Fielding und im Sinne Mendelssohns, als vermittelnde Instanz die Sinnbildung in der Illusionsbildung sicherstellen, womit Fielding und Mendelssohn am rhetorischen *decorum* festhalten? Oder soll sie, im Sinne Sternes und Rousseaus, nur als Ausdruck persönlicher Individualität gerechtfertigt sein, da sie sonst die Natur in der Wiedergabe verfälsche? In

⁴⁹ Wieland: Vorrede S. 10-11.

Bezug auf beide Fragen sucht Gellert in seinem Roman einen Mittelweg. Das verbindet die *Schwedische Gräfin* mit den beiden Texten, die im nächsten Kapitel Gegenstand der Analyse sind. Auch sie zeichnen sich durch ein kalkuliertes Nebeneinander illusionistischen und nicht-illusionistischen Darstellens aus.

2.7. Sympathie lenkung durch die Kombination illusionistischen und nicht-illusionistischen Darstellens in Lenz' *Zerbin* und Wezels *Peter Marks*

Dass sich im Verlaufe des 18. Jahrhundert illusionistische Darstellungsverfahren in der Literatur durchsetzen, heißt freilich nicht, dass jeder erzählende Text ab 1770 sich ausschließlich dieser Verfahren bedienen würde. Christian Friedrich Daniel Schubarts *Geschichte des menschlichen Herzens* von 1775 zum Beispiel ist wesentlich eine Exempelgeschichte, die – anders, als der Titel vermuten lässt – nicht versucht, das Herz des Lesers durch eindringliche mimische und gestische oder anderweitig szenische Gestaltung menschlicher Gefühlsäußerungen zu gewinnen. Johann Jakob Engels *Tobias Witt*, ebenfalls von 1775, entstammt zwar der Tradition der englischen Charakterbilder,¹ die auch im *Tristram Shandy* als Einfluss deutlich spürbar ist, aber Engels Erzählung geht es – anders als Sternes Roman – keinesfalls darum, dem Leser eine Figur plastisch vor Augen zu stellen. Tobias Witt ist lediglich ein Medium für die sich in scheinbar allen Lebenslagen bewährende Weisheit, dass die Lösung eines Problems in der Vermeidung extremer Lösungsversuche liegt. Auch Helfferich Peter Sturz' *Die Reise nach dem Deister* von 1778/79 und Christian Leberecht Heynes *Omar* von 1783 sind Beispiele für didaktische Erzählformen, deren Auswahl, Anordnung und Präsentation von anschaulichen Details darauf zugeschnitten sind, einen moralischen Lehrsatz zu illustrieren, und nicht darauf, den Leser in der Illusion eines sinnlichen Erlebniszusammenhangs Sinnzusammenhänge erahnen und erfühlen zu lassen.

Für die Frage nach der Entwicklung illusionistischer Darstellungsformen aufschlussreicher als derartige Gebrauchstexte, die vielfach in Zeitschriften erschienen, sind allerdings Texte, in denen Autoren ganz bewusst teilweise auf die Möglichkeiten der sinnbildenden Illusionsbildung verzichten, um sie an bestimmten Stellen mit umso größerer Wirkung einzusetzen. Zwei Beispiele für ein solches kalkuliertes Nebeneinander illusionistischer und nicht-illusionistischer Darstellungsverfahren in einem Text sollen im Folgenden untersucht werden. Es handelt sich um den bereits an anderer Stelle betrachteten *Peter Marks* von Johann Karl Wezel und um Jakob Michael Reinhold Lenz' *Zerbin oder Die neuere Philosophie*.

Lenz' Erzählung beginnt als die Geschichte eines jungen Mannes auf der Suche nach Liebe und nach gesellschaftlichem Aufstieg und endet als eine Prosavariante des

¹ Dieter Pilling: Einleitung. In: Deutschsprachige Erzähler. Deutschsprachige Erzähler. Bd. 4. Von Schubart bis Hebel. Mit Einleitg. hg. v. Dieter Pilling. Leipzig: Dieterich 1976 (= Sammlung Dieterich, 373), S. 7-64; hier: S. 23.

bürgerlichen Trauerspiels² mit den für diese Gattung typischen Elementen: eine unehelich geschwängerte, mit ihrer Scham allein gelassene junge Frau niedrigeren Standes, ihr tugendrigoristischer Vater, ein verantwortungsloser Kindsvater, ein tragisches Ende. Mit der Verlagerung des Interesses am Ende des Textes von Zerbin auf Marie³ geht auch ein Wechsel des Darstellungsstils einher. Zerbins Geschichte wird merkwürdig distanziert erzählt für einen Text, der am Anfang den Anspruch formuliert, „den vertaubten Nerven des Mitleids für hundert Elende, die unsere Modephilosophie mit grausamem Lächeln von sich weist, in seinen Mitbürgern wieder aufzureizen“ (Lenz S. 354). Eine mitleiderregende Darstellung setzt erst ein, wenn die Darstellung sich Maries Elend im Kerker und ihrer öffentlichen Hinrichtung widmet und Zerbin kaum noch eine Rolle spielt.⁴

Die Darstellung wechselt an diesem Schnittpunkt von einem wesentlich durch bildliche Rede⁵ geprägten raffenden Erzählen zu einem szenischen, vor allem von beschreibender Rede geprägten Erzählen. Durch diese Konzentration der Möglichkeiten illusionistischen Erzählens auf das Ende des Textes werden die Sympathien des Lesers nicht auf Zerbin gelenkt, der als Sohn eines niederträchtigen Kaufmanns am Ende ebenso niederträchtig an Marie handelt, sondern auf Marie – die einzige Person, die Zerbin wahre Liebe entgegengebracht hat. Dabei ist es weniger so, dass die „Sympathien des Verfassers, die anfangs der moralisch integren Person des Helden gehörten“, am Ende „dem Mädchen geschenkt“ werden, wie Dieter Pilling behauptet.⁶ Vielmehr verweigert die Darstellung dem Helden von Anfang an die Sympathie, die am Ende Marie gehört, weil erst mit dem Auftritt Maries jene Möglichkeiten szenischen illusionistischen Erzählens genutzt werden, die dem Leser eine unmittelbare emotionale Anteilnahme ermöglichen.

Das wird besonders deutlich an dem „ersten wahren Gemälde einer Männerseele“ (Lenz S. 365), das zu zeichnen der Text für sich in Anspruch nimmt, wenn er Zerbins Leiden daran schildert, dass ihn sein Freund und Dienstherr Altheim bei der von Zerbin

² Zur Verortung von Lenz' Erzählung innerhalb der Texte, die in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts das „Kindsmordmotiv“ literarisch verarbeiten, siehe Martin Kagel: *Strafgericht und Kriegstheater. Studien zur Ästhetik von Jakob Michael Reinhold Lenz*. St. Ingbert: Röhrig 1997 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 56), S. 22.

³ Vgl. Kagel S. 55: „Der Fall Marie schiebt sich gleichsam vor die Geschichte Zerbins [...]“

⁴ Die Kennzeichnung der Darstellung Maries als „detailliert[e]“ und „eingehende Beschreibung“ findet sich auch bei Karin A. Wurst: „Von der Unmöglichkeit, die Quadratur des Zirkels zu finden“. Lenz' narrative Strategien in „Zerbin oder die neuere Philosophie“. In: *Lenz Jahrbuch 3* (1993) S. 64-86; hier S. 80. Diesem Befund geht Wurst allerdings nur in Bezug auf den makrostrukturellen Zusammenhang der „zunehmende[n] Eliminierung der Erzählerfigur“ (Ebd.) nach. Die Mikrostruktur des Textes ist ebenso wenig Gegenstand ihrer Untersuchung wie der Zusammenhang des Wechsels im Darstellungsstil mit der Verlagerung des darstellerischen Interesses von Zerbin auf Marie, der auch an sich für ihre Analyse keine Rolle spielt.

⁵ Zum intensiven Gebrauch der bildlichen Rede siehe Wurst: „Unmöglichkeit“ S. 68-69 u. 73.

⁶ Pilling S. 35.

unsterblich geliebten Renate ausgestochen hat, und ihn im Zuge dessen auch als Freund vernachlässigt. Das dargestellte Geschehen wird hier ausschließlich raffend erzählt:

Ihr [Altheims und Zerbins, A. L.] Umgang ward kalt, trocken, mürrisch; er [Altheim, A. L.] ging des Morgens früh aus dem Hause und kam des Nachts spät heim; sie wurden sich so fremd, daß sie sich für einander zu fürchten anfangen. Der Tod der Freundschaft ist das Mißtrauen: seine Wechsel kamen an? [sic!] er vergaß, Zerbinen die Pension auszuzahlen; Zerbin war zu stolz, ihn zu mahnen, er wollte sich im geringsten nicht bloßgeben, daß er die Veränderung seines Herzens gegen ihn merkte. (Lenz S. 364)

Statt einer Szene, die durch illusionistische Darstellung dem Leser ermöglichen würde, Zerbins Leiden an dieser Entwicklung nachzuerleben und nachzuempfinden, folgt auf diesen Satz eine Reflexion über das Wesen der Freundschaft, in der statt der erlebnishaften Beschreibung menschlichen Leidens bildliche Rede vorherrscht: „Das Gefühl der Freundschaft ist so zart, daß der geringste rauhe Wind es absterben macht und oft in tödlichen Haß verwandelt; die Liebe zankt und söhnt sich wieder aus, die Freundschaft verbirgt ihren Verdruß und stirbt auf ewig.“ (Lenz S. 364) Raffendes, nicht szenisches Erzählen und bildliche Rede, die den Fokus von Zerbins besonderem Empfinden hin zu allgemeinen Betrachtungen verschiebt, prägen auch den Rest der Schilderung an dieser Stelle – bis hin zum letzten Satz des „Gemäldes“ dieser „Männerseele“:

Alle seine Gelehrsamkeit hatte aus seinem Kopf Abschied genommen; er mußte wie ein Schulknabe wieder von vorn anfangen, und, was das Schlimmste war, stellte sich ihm Renatchen, und alle mit ihr sich eingebildete Freuden, wie eine feindselige Muse bei jedem Schritt in Weg [sic!] und riß, wie jenes Ungewitter vor Jerusalem, in der nächsten Stunde alles wieder ein, was er in der vorigen mit Mühe gebaut hatte. (Lenz S. 365)

Nicht von Zerbins Herzen, von seinem Kopf ist hier die Rede. Und statt mimischer und gestischer Details wird hier eine Bildlichkeit aufgeboten, die eben jener Gelehrsamkeit und damit jener Kopflastigkeit entspricht, die der Anfang der zitierten Passage suggeriert. Das Ausbleiben einer illusionistischen Veranschaulichung seiner empfundenen Leiden entspricht auf der Darstellungsebene dem Charakter Zerbins auf der Ebene der Figuren – seinem „Stolz“, der ihn daran hindert, etwas von sich „bloßzugeben“, wie es in einer oben zitierten Passage heißt (Lenz S. 364). So nimmt es auch nicht Wunder, dass der Erzähler die Wirkung des „Gemäldes“ so veranschlagt, dass „[m]eine Leserinnen vielleicht“ zunächst „erstaunen, vielleicht aber auch bei ernsthafte[m] Nachdenken den Unglücklichen bedauern, der das Opfer einer so unredlichen Politik ward.“ (Lenz S. 365) Nicht spontane Anteilnahme, unweigerlich hervorgerufen durch das Nachempfinden eines illusionistisch simulierten Erlebniszusammenhangs, wird hier erwartet, sondern ein Bedauern, das erst als Ergebnis eines Nachdenkens sich einstellt.

Schlagartig gibt die Darstellung ihre Distanz zum Dargestellten auf, sobald von Marie, der „Aufwärterin“ Zerbins, die Rede ist. Eingeführt wird sie mit einer ausführlichen Beschreibung ihres Äußeren und ihres inneren Wesens, in der sie sofort als Kontrastfigur zu Renate kenntlich wird: Während Renates „große schwarze Augen [...] mehr sagten, als sie fühlte“ (Lenz S. 358), „mal[t]“ sich in Maries „Gesicht [...] die ganze Seele“ und zeigt sich „Ehrlichkeit“ in ihrem „Auge“ (Lenz S. 367). Renates „Mienen“ sind „Netze für die Freiheit der Herzen“ (Lenz S. 358), und – wie Vastola in Wielands *Pervonte* – verbringt sie ihr Leben „in einem ewigen Dakapo unbedeutender Eroberungen [...], die, wie die Seifenblasen, womit Kinder spielen, oft aneinander zerplatzten.“ (Lenz S. 359) Ähnlich Vastola, empfindet sie einen lustvollen „Kitzel“ dabei, „täglich einige zwanzig wohlfrisierte Anbeter mit den untertänigsten Reverenzen unten an ihrem Fenster vorbeikriechen zu sehen, jeder in Gedanken der Glückliche, jeder der Betrogene.“ (Lenz S. 358) Marie dagegen erfreut sich nicht an der Demütigung hoffnungslos Verliebter, sondern ist die Natürlichkeit selbst: „In der Tat war ihr gewöhnlicher Gang fast ein beständiger Tanz, und wenn sie sprach, jauchzte sie, nicht um damit zu gefallen, sondern, weil das herzliche innerliche Vergnügen mit sich selbst und ihrem Zustande keinen andern Ausweg wußte.“ (Lenz S. 367) Marie ist in ihrer Natürlichkeit „mit sich selbst vergnügt“, während die kokette Renate in ihrer Eroberungssucht, „diese[m] weiblichen Alexandergeis[t]“ (Lenz S. 359) immer wieder von „Verdruß“ gepeinigt wird (Lenz S. 359). Marie erhält lieber durch Tanzen „ihre Lebensgeister in der ihr so unnachahmbaren Munterkeit“, als dass sie Romane liest, die „ihr nicht schmeck[en]“, wie Renate es tut (Lenz S. 359); und statt nach dem Vorbild von Romanhandlungen Herzen zu ihrem Vergnügen zu brechen, verbreitet das „Ehrliche, Sorgenfreie, unendlich Aufmunternde in ihrem Auge [...] Trost und Freude auf allen Gesichtern, die sie ansahen“ (Lenz S. 367).

Diese Formulierung weist, wie die ganze Beschreibung, klar darauf hin, dass Marie ein Mensch ist, der in seinem Aussehen, seinem Gesichtsausdruck, seinem tanzenden Gang und seinem jauchzenden Sprechen einfach erlebt werden muss. Die Lebendigkeit der Figur, die in so krassem Gegensatz zur lebensfeindlichen Künstlichkeit Renates steht, wird nun durch die Differenz der Darstellungsmittel strukturell umgesetzt. Die einlässliche beschreibende Rede stellt Marie dem Leser schon im ersten Satz der Schilderung ihrer Erscheinung und ihres Charakters als unmittelbar erlebbares Naturereignis vor das geistige Auge: „Seine Aufwärterin war ein junges, schlankes, rehfüßiges, immer heitres und lustiges Mädchen. Ihre Gutherzigkeit war ohne Grenzen, ihr Wuchs so schön, als er sein konnte, ihr Gesicht nicht fein, aber die ganze Seele malte sich darin.“ (Lenz S. 367) Zu Renate dagegen hält die Darstellung Distanz durch raffendes,

nicht szenisches Erzählen, summarisches, sehr knappes Beschreiben und eine Dominanz bildlicher Rede: „die Grazien schienen bei ihrer Geburt in Beratschlagung gesessen zu sein. Alles war auf ihrem Gesicht, auf ihrem Körper vereinigt, was bezaubern konnte, große schwarze Augen, die mehr sagten, als sie fühlte, Mienen, welche eben so viel Netze für die Freiheit der Herzen war.“ (Lenz S. 358)

Nun wird Zerbin am Anfang des Textes auf eine Weise eingeführt, die ihn als Parallelfigur zur Marie und als Kontrastfigur zu Renate erscheinen lassen: Von seinem „Herzen“ ist da die Rede als „einem Herzen, das alles aus sich zu machen verspricht“ (Lenz S. 354). Aber dem folgt im Verlaufe des Textes nichts, das diese direkte Charakterisierung für den Leser anschaulich machen würde. Sein Entschluss, sich unabhängig von seinem Vater und dessen korrupten Geschäftspraktiken „bloß durch seine eigenen Kräfte emporzubringen“, wird von vornherein als das „Luftschloß aller seiner Wünsche“ bezeichnet (Lenz S. 355), das ebenso das Ergebnis „enthusiastischer“ Zeitungslektüre ist wie das Resultat jenes Egoismus, den Zerbin im Umgang mit Marie zeigen wird. In seinem Verhältnis zu Frauen schwankt er zwischen jenem „den Geist freilassenden Kaltsinn“, den er an Alheim beobachten kann, und einer Haltung schwärmerischer Anbetung, die ihn nicht nur im galanten Liebesspiel schlecht aussehen lässt (vgl. Lenz S. 360-361), sondern ihn auch zu menschlicher Liebe unfähig macht. Diese Unfähigkeit, zu aufrichtiger Empfindung zu stehen, ist zusammen mit seinem Egoismus die Ursache für Maries Tragödie. Emotionale Kälte und menschenverachtender Egoismus sind aber genau jene Charaktereigenschaften, die ihn mit Renate verbinden⁷ und von Marie trennen. Diese Parallel- und Kontrastbeziehungen in der Figurenkonstellation finden nun ihre Entsprechung in der Mikrostruktur des Textes, indem Zerbin mit denselben Mitteln wie Renate distanziert dargestellt wird. Die Erzählerrede von dem „ersten wahren Gemälde einer Männerseele“ erscheint so als ironischer Kommentar über eine Figur, deren Seelenlosigkeit und Unmenschlichkeit kein wahres Gemälde wert sein sollen.

Im Horizont des Textes schrumpft der Titelheld durch die Gestaltung der anschaulichen Rede zu einer Figur unter anderen, die als typisierte Kontrastfiguren⁸ zu Marie die Unmenschlichkeit einer Gesellschaft repräsentieren, in der Eigennutz und der egoistische Gebrauch von Bildung und Konventionen die natürlichen Triebe der

⁷ Vgl. Wurst: „Unmöglichkeit“ S. 78.

⁸ Die These von Karin A. Wurst: Erzählstrategien im Prosawerk J. M. R. Lenz. Eine Leseanleitung. In: Text+Kritik 146 (2000) S. 36-43; hier: S. 38, wonach „[d]ie Lenz'sche Denkweise [...] den Menschen als Individuum im situationsgebundenen Kontext darstellen [will] und nicht als ein Ideal oder als ein repräsentatives Konstrukt“, trifft eben nur auf Marie zu, und nur mit deutlichen Abstrichen auf Zerbin.

Sympathie unterdrücken. Die besondere Gestaltung der anschaulichen Rede lässt Marie als „sittliche[s] Gegenbild der städtischen Verkommenheit“⁹ erscheinen. In diesem Lichte erscheint die Handlung des Textes auch nicht mehr als Erzählung von Zerbins Werdegang, sondern als Schilderung jener unmenschlichen Gesellschaft, die das „rein[e] Naturkind“¹⁰ Marie in den Tod treibt. Marie und ihrer Tragödie gilt von vornherein das eigentliche Interesse der Darstellung, weswegen illusionistisches Darstellen erst einsetzt, wenn die Narration sich ihr und ihren Belangen widmet. Das gilt für die bereits erwähnte einleitende Beschreibung der Figur ebenso wie für die Szene, in der sie kurz darauf zum ersten Mal in die Handlung eingreift. Als sie wieder einmal, „tanzend hereintreten[d]“, Zerbin den Kaffee auf sein Zimmer bringt, fühlt Zerbin – wie jeder andere auch – eine solche Zuneigung zu ihr, dass er sich, obwohl er kein Geld hat, gezwungen fühlt, sie auf den Lohn anzusprechen, den er ihr noch schuldet. Ihre Reaktion wird so geschildert:

Ob sie nun aus seiner Miene geschlossen, daß ihm die Bezahlung itzt wohl schwerfallen dürfte, oder ob etwas in ihrem Herzen für ihn sprach, das nur wünschte, durch eine Handlung der Aufopferung sich ihm weisen zu können – genug sie wußte mit einer so eigenen Naivetät ein erstauntes Gesicht anzunehmen, die Hände so bescheiden zu falten, so beklemmt zurückzutreten, daß Zerbin selber drüber irre ward. (Lenz S. 368)

Das sympathetische Wechselspiel im menschlichen Miteinander wird hier deutlich: Sie rührt ihn und bringt ihn dazu, auf ihre Interessen zu sprechen zu kommen, wodurch er verbal und nonverbal sie wiederum rührt, so dass sie – zunächst nonverbal, im folgenden Dialog aber auch verbal – ihr eigenes Interesse leugnet, was wiederum ihn seltsam berührt. Obwohl die Sympathie hier auf beiden Seiten wirkt, widmet sich die anschauliche Rede der Darstellung von Zerbins „Miene“ oder den mimischen oder gestischen Anzeichen seines „Irrewordens“ ebenso wenig wie denen seiner Rührung bei Maries Hereintreten in das Zimmer. Mimische und gestische Details bleiben für die Darstellung Maries reserviert, ihren Gesichtsausdruck, das Händefalten und Zurücktreten. Zerbins Funktion reduziert sich in Bezug auf die anschauliche Rede auf die eines Beobachters und Perspektivgebers.

Am eindrucklichsten und am offensichtlichsten manifestiert sich die darstellerische Strategie, mit Hilfe illusionistischen Erzählens die Sympathie des Lesers zu lenken, in der Schilderung von Maries Leiden im Kerker und auf dem Schafott. Bezeichnenderweise wird die Konfrontation Maries mit ihrem Vater, der sie im Kerker aufsucht, als „Szene“ angekündigt: „Das war eine Szene, als ihr Vater, der Schulz aus dem Reichsdorf, zu ihr ins Gefängnis trat.“ (Lenz S. 375) Darauf folgt die wörtliche Wiedergabe von Figurenrede, in der die markige Wortwahl und die elliptische Syntax die emotionale Aufgewühltheit des

⁹ Kagel S. 47.

¹⁰ Wurst: „Unmöglichkeit“ S. 74.

Vaters veranschaulichen. Verstärkend wirken hier entsprechend expressive mimische und gestische Details:

Du Alleweltsh – war sein Willkomm, was machst du hier? Hab' ich dich so gelehrt, Gottes Gebot aus den Augen setzen?

Sie weinte.

Durch Henkershand dich verlieren – Wer ist der Vater dazu gewesen, sag mir's! Gottes Gericht soll mich verfolgen, wo ich es nicht so weit bringe, daß der Kerl – hier kniff er die Daumen ein, sah in die Höhe, biß die Zähne zusammen, und der Schaum trat ihm vor den Mund.

Sie weinte immerfort. (Lenz S. 375)

Schließlich überkommt den Vater aber das Mitleid mit seinem Kind, und als „die Mutter und einige Verwandtinnen“ die Zelle betreten, „ging ein allgemeines Geheul an, das den Kerkermeister selber aus seiner Fassung brachte, daß er das Zimmer verlassen mußte.“ (Lenz S. 377) Das Detail des Kerkermeisters, der vor Rührung den rührenden Anblick leidender Menschen fliehen muss, erinnert nicht umsonst an die Szene in Gottscheds *Strengem Ehemann*, in der der Ehemann den Gast am Arm aus dem Zimmer zieht, damit dieser sich nicht aus Mitleid für die bestrafte Ehefrau vergisst.

Die Darstellung Maries auf dem Schafott kommt schließlich einer „Apotheose“¹¹ gleich, in der die von der Gesellschaft Verurteilte als Heilige¹² erscheint, deren verzeihende Güte bis zuletzt für alle Umstehenden und für den Leser sichtbar ist. Das Bleibende des visuellen Eindrucks, auf den die Darstellung hier zielt, wird gleich zu Beginn durch den Tempuswechsel ins Perfekt und später ins Präsens markiert:

Sie hat bis an den letzten Augenblick die liebenswürdige, milde Heiterkeit in ihren Mienen, sogar in ihrer ganzen Stellung, in dem nachlässigen Herabsinken ihrer Arme und des Haupts, noch beibehalten, die ihren Charakter so vorzüglich auszeichnete. Sie stand da, etwa wie eine von den ersten Bekennerinnen des Christentums, die für ihren Glauben Schmach und Martern getrost entgegensahen. Sie wandte sich noch oft sehnsuchtsvoll herum, gleich als ob ihre Augen unter dem gedrängten Haufen Volks jemanden mit Unruhe suchten. Jedermann sagte, sie suche ihren Liebhaber, und die nah bei ihr gestanden, versichern, sie haben sie noch in den letzten Augenblicken einen Namen sehr undeutlich aussprechen hören, der von einem heftigen Tränenausbruch begleitet wurde. Sie hielt sich sodann eine Minute die Hand vor die Augen, welche sie hierauf, wie außer sich, halb ohnmächtig dem Scharfrichter reichte, weil sie sich nicht mehr auf den Füßen erhalten konnte. Er band ihr die Augen zu – und die schöne Seele flog gen Himmel. (Lenz S. 377)

Die hier geschilderte Szene ist als bleibender Eindruck auf die Umstehenden noch tagelang Gegenstand des Stadtgesprächs sowie von „Gedichte[n] und Abhandlungen“ (Lenz S. 377). Trotz der auffälligen religiösen Metaphorik dominiert in der Schilderung die beschreibende Rede, die jenen bleibenden Eindruck auf die Gemüter der Umstehenden dem Leser unmittelbar zugänglich zu machen sucht. Die illusionistische Darstellung Maries und ihrer Tragödie erfüllt – anders als die distanzierende Darstellung

¹¹ Kagel S. 48.

¹² Zu diesem Aspekt von Lenz' Erzählung siehe Wurst: „Unmöglichkeit“ S. 75: „Über ihre Verkörperung als eines der zeitgenössischen idealen Frauenbilder hinaus weist Marie ebenfalls durch den Verweis auf die Bibel als Kontext Züge einer Erlösergestalt, einer Märtyrerin und der Gottesmutter Maria auf.“

Zerbins – den Anspruch, den der Text am Beginn erhebt: „den vertaubten Nerven des Mitleids für hundert Elende, die unsere Modephilosophie mit grausamem Lächeln von sich weist, in seinen Mitbürgern wieder aufzureizen.“ (Lenz S. 354) Was im Text explizit nicht gesagt wird – sei es, weil das gesellschaftliche Umfeld derart offene Sympathien für eine vermeintliche Kindermörderin nicht akzeptiert hätte¹³, oder weil die poetische Dignität eines solchen Sujets noch nicht etabliert war¹⁴ – kommt in der anschaulichen Darstellung und dem strategischen Einsatz illusionistischer Verfahren unmissverständlich zum Ausdruck: Die Heldin der Erzählung ist Marie. Zerbin und seine Geschichte fungieren vor allem als Elemente des Netzes makrostruktureller Bezüge, die Maries Tragödie vor dem Hintergrund der aufklärerischen Aufwertung der Natur und des Natürlichen eine gesellschaftskritische Dimension verleihen.

Auch Johann Karl Wezels „Ehestandsgeschichte“ *Peter Marks* ist ein Beispiel dafür, wie ein Mädchen vom Lande mit Hilfe illusionistischen Darstellens ins rechte Licht gesetzt wird. Wezels Text ist diesbezüglich im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits als Beispiel illusionistischen Darstellens im Vergleich zum allegorischen Darstellen bei Grimmelshausen analysiert worden. Dieses illusionistische Darstellen kennzeichnet allerdings nur das letzte Sechstel der Erzählung, und – streng genommen – auch hiervon nur die erste Hälfte, die die Szene schildert, in der Peter Marks seine sechste und letzte Ehefrau kennenlernt. Die ersten fünf Sechstel des Textes, die die ersten fünf Ehen des Helden behandeln, sind nicht geprägt von detaillierten, individualisierenden Beschreibungen, szenischem Erzählen von raum-zeitlich geschlossenen Erlebnissituationen, wie der letzte Teil. In der Darstellung der ersten fünf Ehen dominieren karge und typisierende Beschreibungen, raffendes Berichten und bildliche Rede. Die karikierende Darstellung der ersten fünf Ehefrauen¹⁵ ist der Tradition der Lastersatire und Typenkomödie¹⁶ entlehnt. Makrostrukturell betrachtet, bilden die karikierten fünf ersten Gattinnen die Kontrastfolie, vor der sich die individualisierte Figur der sechsten Ehefrau¹⁷ umso deutlicher abheben kann. Damit einher geht der

¹³ Zur „Gewichtigkeit des Deliktes [des Kindsmords] in den Augen der Gesetzgeber“ und zur „Brisanz [des] Thema[s]“ im 18. Jahrhundert, als der „Kindsmord [...] auf Grund seiner Grausamkeit und der Grausamkeit seiner Bestrafung von den Zeitgenossen als besonderes Skandalon angesehen wurde“, siehe Kagel S. 19 u. 13-14.

¹⁴ Lenz' Erzählung thematisiert als einer der ersten literarischen Texte im deutschsprachigen Raum den Kindsmord auf eine Weise, durch die der angeklagten Mutter die Sympathien des impliziten Autors zuteil werden. Siehe zu diesem Zusammenhang Kagel S. 22-23.

¹⁵ Vgl. Klaus Manger: Wezels Kenntnis des Menschen. Festansprache anlässlich der Wezeltage. Sondershausen im Oktober 2001. In: Wezel-Jahrbuch 4 (2001) S. 13-15.

¹⁶ Manger S. 22.

¹⁷ Vgl. Jutta Heinz: Wezel und die Frauen. Proföfeminismus im späten 18. Jahrhundert? In: Wezel-Jahrbuch 4 (2001) S. 132.

Wechsel von einer distanzierten zu einer emotional involvierten Sprechhaltung des Ich-Erzählers.

Typisch für die distanzierende Darstellung der ersten Ehefrauen ist zum Beispiel die Beschreibung der dritten Ehefrau: „Meine Neuvermählte war mehr als hübsch, beinahe schön, einnehmend in ihrem Betragen, lebhaft, voller Lebensart, voller Verstand, angenehm, unterhaltend, witzig, schmeichelnd, belesen, gutherzig etc. etc. etc.“ (Wezel S. 38) Es bedürfte des abschließenden „und so weiter, und so weiter“ gar nicht, das das Nichtssagende dieser Schilderung betont. Das Porträt, das hier entworfen wird, ist keines – erst recht nicht im Vergleich zu dem extrem individualisierten Bild, das Peter Marks am Ende des Textes von dem Bauernmädchen zeichnet. Eine sehr deutliche Vorstellung bekommt der Leser dagegen von der vierten Ehefrau: „eine kleine, etwas hagre, kurzbeinichte Dame, eine Priesterwitwe, mit einem herzlich runzlichten, verbrannten Gesichte [...]; sie hatte freilich Augen von einer bösen Vorbedeutung [...]; die Zähne waren freilich kohlschwarz“ (Wezel S. 67). Hier handelt es sich nun um ein Musterbeispiel an Hässlichkeit, wobei der Ich-Erzähler – anders als im Falle des Bauernmädchens – keine Anstalten macht, objektive Schönheitsmängel durch einen liebenden Blick zu relativieren.

Dieser liebende Blick des Erzählers auf seine letzte Ehefrau kommt nicht nur in expliziten Äußerungen wie dieser zum Ausdruck: „es gehören Kenneraugen dazu, um sie schön zu finden, die ich, ohne Schmeicheley, haben muß, weil ich sie schön finde.“ (Wezel S. 124) Dieser liebende Blick als sinnliche Wahrnehmung, die zur sympathetischen¹⁸ Anteilnahme führt, prägt gerade auch die Darstellung selbst. Selbst in der raffenden Passage, die die Erzählung beschließt, überwiegen in der Schilderung der Frau Beschreibungen, die von emphatischen Gefühlsäußerungen begleitet werden:

[S]ie hat einen naifen, natürlichen Witz, einen nicht durchdringenden, aber lebhaften und treffenden Verstand, eine schnelle, starke Empfindung, ungemein viel Sanftes und Zärtliches in Reden, Minen und Handlungen; ihr Herz treibt ihr oft bey einer bloßen Umarmung ein Paar zitternde Thränen in die Augen – einen Reiz, den ich für die Hinterlassenschaft einer Huldgöttinn halten würde, wenn ich einen Roman schriebe – einen Reiz! – man muß ihn selbst sehn; ich schände ihn mit einer Beschreibung; und dann – was ich bey meiner ersten Beschreibung dem Leser nicht sagen konnte, weil ihn damals der Rock bedeckte – einen kleinen niedlichen Fuß! (Wezel S. 122)

Von der allgemeinen Charakterisierung der inneren Werte dieser letzten Frau kommt der Erzähler – scheinbar unwillkürlich – auf sinnlich wahrnehmbare Manifestationen dieser

¹⁸ Besonders an dieser Stelle scheint es angezeigt, noch einmal explizit darauf hinzuweisen, dass das Konzept des Sympathetischen sich nicht im Mit-Leiden im engeren Sinne erschöpft. ‚Sympathetik‘ bezeichnet in der vorliegenden Arbeit die emotionale Anteilnahme an einem Mitmenschen, deren Qualität sich im ganzen Spektrum von „mit dem anderen leiden“ und „sich mit dem anderen freuen“ bewegen kann.

charakterlichen Eigenschaften: „Reden, Mienen und Handlungen“. In einem nächsten Schritt wird es noch konkreter, wenn von den „zitternden Tränen“ in ihren Augen die Rede ist, und die Vorstellung dieses konkreten Details scheint den Erzähler so zu ergreifen, dass er schier aus dem Takt gerät, wie die von Parenthesen geprägte Syntax im zweiten Teil dieses Absatzes zeigt. Wie bei Hunold wird auch hier eine Allegorie angeführt, um das *je ne sais quoi* des „Reizes“ zu veranschaulichen, der nichts anderes ist als die Empfindung der Liebe, als „eine heimliche Bewegung, davon er keinen besseren Nahmen weiß“, wie man es mit Hunold sagen könnte.

Anders als bei Hunold veranschaulicht die Rede von der „Huldgöttin“ bei Wezel weniger die Empfindung selbst, als den hilflosen Versuch des Erzählers, die Empfindung mit überkommenen literarischen Mitteln auszudrücken – daher der Verweis auf den „Roman“. Dementsprechend begnügt sich Wezels Erzähler auch nicht damit, mit Hilfe eines konventionellen Bildes ein Phänomen zu benennen, auf dessen einzigartigen Erlebniswert es an dieser Stelle – anders als bei Hunold – vor allem ankommen soll. Der Leser soll die Empfindung teilen, und er soll darum selber sehen müssen, was die Empfindung ausgelöst hat. Die Allegorie wird so als literarische Konvention in „Romanen“ verworfen zugunsten der unmittelbaren Anschauung, die „mit einer Beschreibung“ eben nur „geschändet“ werden könne. Dass aber die Rede des Erzählers – dem ja auch nur Beschreibungen zur Verfügung stehen, wie er selbst zugibt – dem Leser an dieser Stelle doch die unmittelbare Anschauung vermitteln will, zeigt sich, wenn nach der abfälligen Bemerkung über Beschreibungen eine Beschreibung den Absatz beschließt. Dieses Detail repräsentiert weder allegorisch noch symbolisch eine Sinnfigur. Es ist zudem ebenso wenig außergewöhnlich als das Äußere des Mädchens überhaupt. Nur als Gegenstand eines liebenden Blicks kommt ihm Bedeutung zu, und der Leser muss sich von diesem liebenden Blick einnehmen lassen, damit ihm die Bedeutung des Details, die durch Begriffe und Allegorien nicht einzuholen ist, aufgeht.

Genau diese Nähe zum Gegenstand in der illusionistischen Darstellung meidet der Text, so lange es um die ersten fünf Ehefrauen geht. Neben den bereits erwähnten Beschreibungen von Äußerlichkeiten, trifft das gerade auch auf die Schilderung der verschiedenen charakterlichen Eigenschaften zu. Anders als in der eben zitierten Passage, wechselt der Erzähler bei der Charakterisierung der ersten fünf Frauen nicht – scheinbar unwillkürlich – in eine illusionistische Erlebnisdarstellung. Statt der Einheit von Sinneswahrnehmung und Empfindung in der illusionistischen Beschreibung dominiert hier bildliche Rede, die vor allem darauf zielt, die Distanz des Erzählers zu den dargestellten Frauen auszudrücken. Von der Ehe mit der unterwürfigen ersten Frau heißt

es, sie sei „so unangenehm“ gewesen, „als wenn man sein ganzes Leben hindurch nichts als Milchbrey und niemals eine solide Speise, die dem Gaum widersteht, genießen müßte.“ (Wezel S. 19) Später heißt es noch schärfer, dass diese erste Ehe „wie ein halbstehendes Wasser so träge dahinschlich, daß sie zuletzt – zu faulen anfieng.“ (Wezel S. 22-23) Die „Abneigung“ der dritten Ehefrau gegen weibliche Gesellschaft erklärt der Erzähler damit, dass „die Natur die Saiten in ihrer Seele schon sehr stark angezogen [hatte], daß keine ihrer ersten Gespielinnen etwas sagen und thun konnte, das mit der Stimmung ihres Geistes harmonirt hätte und nicht wenigstens eine gute Tertie tiefer gewesen wäre.“ (Wezel S. 40) Für den „Freigeist“ der fünften Ehefrau wird folgende Ursache angeführt: „Der Himmel hatte ihr in ihr Herz ein gewisses schweres Gegengewicht eingehängt, das die ganze Seele niederzog, sobald sich nur etwas, das einer Nachahmung oder dem gewöhnlichen Thun und Lassen der Menschen ähnlich sah, bey ihr einschlich.“ (Wezel S. 92) All diesen Vergleichen und Metaphern ist gemeinsam, dass die jeweilige Ehefrau zum einen mit *Dingen* verglichen wird, mit denen zum Zweiten etwas nicht in Ordnung ist: die Nahrung, der es an Solidität fehlt, das faulende Wasser, das verstimmte Musikinstrument, die aus dem Gleichgewicht geratene Waage.

Das Leblose und Einseitige, das als Sinnfigur hinter diesen sprachlichen Bildern aufscheint, und das sich so deutlich unterscheidet von der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die der Erzähler an dem Bauernmädchen herausstellt, kennzeichnet auch die Passagen vor allem raffenden Erzählens, in denen sich die charakterlichen Eigenschaften der Frauen in Taten und Worten manifestieren. Die stupide Antwort „Wie Sie befehlen“ und die groteske Fürsorge der ersten Ehefrau für eine Puppe (Wezel S. 18-19 u. 23), das reflexartige Widersprechen der zweiten (Wezel S. 28-30 u. S. 34-35) und ihre aberwitzige Liebe zu einem gefügigen alten Mops (Wezel S. 31-35), das affektierte Französisch und die groteske Verschwendungssucht der dritten Ehefrau (Wezel S. 48-64), das lächerliche Wegschließen auch der kleinsten Wertgegenstände durch die geizige vierte Frau (Wezel S. 68-76), die Hoffart der reichen Kaufmannserbin und fünften Ehefrau (Wezel S. 87-89) finden – wie schon diese Aufzählung deutlich machen dürfte – jeweils Darstellungen, die geprägt sind von der Wiederkehr gleicher Muster und der extremen Überzeichnung von Handlungen, Dialogen und Umständen. Wie in der frühneuzeitlichen Lastersatire kommt es hier auf die Beispielhaftigkeit und Deutlichkeit der Botschaft an,¹⁹ nicht auf die illusionistische Simulation einzigartiger Erlebnissituationen.

¹⁹ Vgl. Heinz S. 130-131.

Diese These bedarf allerdings einer Einschränkung in Bezug auf die Darstellung der ersten Ehefrau. Dort finden sich szenische Passagen, in denen der Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und emotionaler Anteilnahme illusionierend dargestellt wird. Nachdem zum Beispiel der Streit darüber, wann der „Ball am ersten Hochzeitstage [...] beschlossen werden müßte“ (Wezel S. 14) mit einem Machtwort des Gatten endet, wechselt die Darstellung unvermittelt vom raffenden in das szenische Erzählen:

Ein Paar Liebkosungen! dachte ich, So ist alles gut. Ich küßte sie so zärtlich, als nur eine Braut geküßt worden ist; und – was ist das, sprach ich bey mir, was hier auf meinen Backen fiel? ein Tropfen – und nun noch einer! – kurz, es waren Thränen, die dem guten Kinde paarweise aus den Augen tröpfelten. Dabey überfiel sie eine so starke Rührung des Herzens, daß sie ihr Gesicht verbarg, sich in einen Winkel setzte und ihren Zähnen freyen Lauf ließ. (Wezel S. 15)

Wie in der zuvor zitierten Stelle vom Ende der Erzählung zeigt auch hier schon der Bruch in der syntaktischen Gestaltung an, dass die unmittelbare Wahrnehmung des erlebenden Ichs sich unwiderstehlich in die Narration hineindrängt. So geben auch alle anschaulichen Details in dieser Passage – der zärtliche Kuss, die tränenden Augen, das Verbergen des Gesichts, das Setzen in eine Zimmerecke, das Weinen – die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung Peter Marks' wieder.

Nun sind auch hier die sinnlichen Wahrnehmungen einer Figur, die der Leser illusioniert nachvollziehen kann, unmittelbar mit emotionaler Rührung auf der Figurenebene verbunden: Die Braut weint – „überfallen“ von einer „starken Rührung des Herzens“ – in einer Ecke, und diese Rührung überträgt sich über die sinnliche Wahrnehmung direkt auf den Bräutigam:

[I]ch hatte sie in dem Augenblicke wirklich lieb; denn ich bedauerte sie und mich wegen der Obergewalt, die ihr Herz so sehr über den Kopf erlangt hatte, daß es ihn nicht einmal die kleinen Vorsichten der Anständigkeit gebrauchen ließ, die bey so vielen Menschen ihrer Art die Stelle des Verstandes vertreten. Aus diesem Mitleide wurde ein gewisses unbestimmtes Gefühl, das meinen Tänzer-Ehrgeiz ganz zu Boden warf und mir den Entschluß abnöthigte, mich in die angeführte wohlhergebrachte Observanz gehorsamst zu fügen. (Wezel S. 15-16)

Im Vergleich zum letzten Teil der Erzählung, in dem es um das Bauernmädchen geht, fällt hier sofort auf, dass die Rührung des Helden nicht in die illusionierende Darstellung integriert ist. Der zärtliche Kuss, der die Szene einleitet, ist eindeutig nicht Ausdruck spontaner Rührung über den Kummer der Frau, denn die mimischen und gestischen Details, an denen dieser Kummer sich zeigt, folgen erst unmittelbar nach dem Kuss. Durch die Wiedergabe des Gedankens, dass mit „ein paar Liebkosungen schon alles gut“ sei, wird der Kuss als Beschwichtigungsversuch des Bräutigams kenntlich gemacht. Peter Marks hält die Diskussion um das Ende des Balles für erledigt und rechnet gar nicht damit, dass seine Braut mit dem Kompromiss nicht einverstanden sein könnte. So erklärt sich auch, warum er erst mit Verzögerung in dem, „was hier auf meine Backen fiel“, „Tropfen“ und erst im dritten Schritt ihre „Tränen“ wahrnimmt. Der

Wahrnehmungsvorgang wird hier durch die Darstellung derart minutiös nachgezeichnet, dass er gleichsam zerlegt wird in eine zeitliche Abfolge von sinnlichem Reiz und nachträglicher Zuordnung von Sinn. Diese Technik, die in der Joseph-Conrad-Forschung „delayed decoding“ genannt worden ist,²⁰ hat hier eine wichtige Konsequenz für das Miteinander von Illusionsbildung und Sinnbildung. Während einerseits durch diese analytische Wiedergabe des Wahrnehmens als Prozess die sinnliche Wirkung aufgewertet und die Illusionswirkung intensiviert wird, erschöpft sich die Sinnbildung an dieser Stelle bereits darin, den sinnlichen Reiz begrifflich zu fassen, indem das „was hier auf meine Backen fiel“, erst als Tropfen und dann als Tränen etikettiert wird.

Die Sinnbildung bleibt gewissermaßen dort stehen, wo sie genau so gut hätte anfangen können – mit der Benennung eines physischen Phänomens als Tränen. Damit geht sie nicht den Schritt weiter, der bei der Darstellung von Tränen im 18. Jahrhundert normalerweise folgt: die Tränen als Ausdruck menschlichen Kummers, Leidens, Trauerns oder auch menschlicher Freude zu deuten, und so zum Anlass eigener Anteilnahme werden zu lassen. So ist denn zwar davon die Rede, dass das erlebende Ich „Bedauern“, „Mitleide“ und ein „gewisses unbestimmtes Gefühl“ für die Weinende empfindet, aber diese Anteilnahme ist doch – ganz anders als am Ende der Erzählung oder etwa bei Sterne – auf Distanz gestellt.

Denn zum einen ist Marks' Mitleid nicht in die illusionierende Darstellung selbst integriert, sondern wird im nachgereichten Kommentar des erzählenden Ichs lediglich benannt. Zum Zweiten geht von der illusionierenden Darstellung des Weinens eine komisierende Wirkung aus. Diese wiederum liegt einerseits in der Technik des delayed decoding in der eingeschobenen Gedankenwiedergabe des „was ist das?“ und andererseits in der Wortwahl begründet. Denn zum „Tropfen“ gehört auch das, zumal in dieser Verkleinerungsform, komische „Tröpfeln“, wozu sich das hier wohl schon archaisierend gebrauchte „Zähren“²¹ gesellt. Zum Dritten wird hier – anders als am Schluss der Erzählung und in der Fliegenepisode bei Sterne – eine deutliche Distanz zwischen dem momentanen Ergriffensein des erlebenden Ichs und der Reserviertheit des erzählenden Ichs deutlich. Das beginnt schon damit, dass die zeitliche Begrenztheit des Ergriffenseins von vornherein deutlich gemacht wird, wenn die Rührung explizit „in dem Augenblicke“ verortet wird. Zudem wird die Ergriffenheit eben nicht als Teil der illusionierenden szenischen Darstellung gezeigt, sondern im Kommentar des erzählenden Ichs benannt, wo sie zudem durch Reflexionen vermittelt wird, die bezeichnenderweise

²⁰ Ian Watt: *Conrad in the Nineteenth Century*. London: Chatto & Windus 1980, S. 179.

²¹ Das Wort ‚Zähren‘ taucht nur an dieser Stelle im Text auf. Sonst ist durchweg von ‚Tränen‘ die Rede.

dem unausgeglichenen Verhältnis von Empfindung und Verstand bei dem Mädchen gelten. So beginnt denn auch der Kommentar unmittelbar nach der Szene mit dem Satz: „Man merkt doch wohl, woran es dem guten Geschöpfe fehlte? – Ihre Empfindung war stärker als ihr Verstand“ (Wezel S. 15).

Ohne Schwierigkeiten sind die makrostrukturellen Zusammenhänge im Bereich der Figurenkonstellation erkennbar. Die erste Ehefrau hat reichlich, was die folgenden vier nicht haben, und was erst die sechste und letzte Ehefrau wieder besitzt: „Empfindung“. Die Laster der Ehefrauen zwei bis fünf beruhen wesentlich darauf, dass sie unfähig sind, menschliche Anteilnahme, also „Rührung“ zu empfinden. Wezels Erzählung ist also wesentlich ein Plädoyer für Empfindsamkeit, allerdings für eine, die nicht absolut gesetzt wird,²² sondern von der Tätigkeit des Verstandes begleitet wird. Genau in diesem Punkt unterscheiden sich die letzte und die erste Ehefrau, deren Darstellungen zusammen gleichsam den empfindsamen Rahmen der Erzählung bilden. Denn während die erste Frau „weniger Verstand, als ich zu meiner Frau erforderte“, hat, (Wezel S. 21) verfügt die letzte Frau über „einen nicht durchdringenden, aber lebhaften und treffenden Verstand.“ (Wezel S. 122) Dabei soll der Verstand der Ehefrau keineswegs nur darin bestehen, dem Gatten eine „gute Gesellschaft“ zu sein – zum „Zeitvertreiber“ und „[b]ey dem Essen“ – und in der „Haushaltung“ ihre Aufgaben zu erfüllen (Vgl. Wezel S. 17).

Die entscheidende Funktion des Verstandes soll sein, die Empfindsamkeit nicht zum hemmungslos ausgelebten Egoismus pervertieren zu lassen. Diese Gefahr ist in der zitierten Szene bereits angelegt, denn die „so starke Rührung des Herzens“, die die erste Ehefrau überfällt und sie sich weinend in die Ecke setzen lässt, ist eine Rührung über sich selbst. Die perverse Selbstbezogenheit einer nicht durch Verstandestätigkeit begleiteten „Empfindung“ wird dann vor allem in der grotesken Fürsorglichkeit der Frau zu einer Puppe deutlich, die der egoistischen Liebe der zweiten Frau für den krankheitsbedingt gefügigen Mops viel ähnlicher ist als der rührenden Sorge des Bauernmädchens um den verletzten Vogel. Zwar soll die an eine „gemalte Puppe, den Gegenstand ihrer heißesten, zärtlichsten Liebe“ fehlgeleitete Empfindung noch immer besser sein als „[d]as kalte affektlose Spiel mit gemalten Bildern“, das „Niemand unanständig gefunden [hätte]“ (Wezel S. 24). Aber als Stimulus für menschliche Sympathie soll diese, in ihrem Egozentrismus eben nicht sympathetische Empfindsamkeit dann doch nicht recht taugen: „Ihr gutes, unschuldiges Herz ver setzte mich bey ihrem Sterben in eine solche Rührung,

²² Zu Wezels Zweifeln an der Möglichkeit „Affekte eindeutig moralisch zu bewerten“ s. Jutta Heinz: Erzählen statt Klassifizieren. Wezels Theorie der Empfindungen in seinem „Versuch über die Kenntniß des Menschen“ im Kontext zeitgenössischer Affektenlehren. In: Alexander Košenina u. Christoph Weiß (Hg.): Johann Karl Wezel (1747-1819). St. Ingbert: Röhrig 1997, S. 251.

daß ich noch in der zweiten Stunde geweint habe, nachdem die Seele sich auf den Weg gemacht hatte.“ (Wezel S. 25.)

Wezels Text ist damit ein Plädoyer nicht einfach für Empfindsamkeit, sondern für eine wahrhaft sympathetische Empfindsamkeit. Die Funktion des Verstandes soll demnach sein, die Empfindsamkeit vor der Gefahr des Egozentrismus zu bewahren, indem sie die Empfindsamkeit auf Gegenstände lenkt, die ihrer würdig sind. In dieser zutiefst aufklärerischen Absicht, Gefühl und Verstand in ein Gleichgewicht zu bringen, das zur eigentlichen Quelle menschlicher Soziabilität wird, trifft sich Wezels Erzählung mit Friedrich Nicolais um ein gutes Jahrzehnt älteren *Freuden des Jungen Werthers* von 1775. Auch dort kritisiert der Text eine in ihrer reinen Selbstbezüglichkeit sinnentleerte Empfindsamkeit, die zwar nicht dem Autor Goethe, aber der Figur des Werther und den vielen Werther-Nachahmern unterstellt wird. In beiden Texten geht es nicht darum, die menschliche Empfindsamkeit unter das Joch einer sinnen- und empfindungsfeindlichen Rationalität, sondern die Empfindsamkeit in den Dienst menschlichen Handelns zu stellen.

Genau aus diesem Grund stellt Wezel mit der ersten und der letzten Ehefrau zwei Formen von Empfindsamkeit einander gegenüber, von denen die erste nicht-sympathetisch und damit letztlich unmenschlich ist, während die zweite als Anleitung zu sympathetisch-empfindsamer Menschlichkeit verstanden werden kann. Eine Empfindsamkeit ohne regulierende Wechselbeziehung mit dem Verstand reduziert sich in der ersten Ehefrau auf empfindsame Triebe, indem der Mensch nicht mehr mit anderen in eine sympathetische Wechselbeziehung tritt, sondern nur noch an einem beliebigen Gegenstand seine Triebnatur ausagiert. Ohne den regulierenden Verstand reduziert sich demnach das Empfinden darauf, Teil jener natürlichen Triebe zu sein, die nicht umsonst bei Wieland und anderen Zeitgenossen Wezels als „Triebfedern“ bezeichnet werden.²³ Diese metaphorische Assoziation der menschlichen Triebe mit einem terminus technicus suggeriert, dass Empfindung ohne Verstand den Menschen zur mechanischen Konstruktion reduziert.²⁴ Damit würde aber genau das verdrängt, was doch gerade den Vertretern einer empfindsamen Literatur vor allem am Herzen lag: das individuell Lebendige. Das Lebensfeindliche und Mechanisierende der grotesken Puppenliebe zeigt sich daran, dass der Leser von der Tochter, die die erste Ehefrau nach

²³ Siehe zum Beispiel Christoph Martin Wieland: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 1. Bearb. v. Fritz Martini u. Reinhard Döhl. München: Hanser 1964, S. 7-372; hier: S. 56.

²⁴ Auf das gerade im 18. Jahrhundert viel diskutierte Verhältnis der Begriffe ‚Verstand‘ und ‚Vernunft‘ und den Klärungsbedarf, der sich Wezels Gebrauch von ‚Verstand‘ in *Peter Marks* meiner Ansicht nach ergibt, kann ich an dieser Stelle allerdings nicht eingehen.

ihrem Tode zurücklässt, nicht mehr erfährt, als dass sie zwölf Wochen alt und „das wahre Ebenbild ihrer verbrannten Puppe“ (Wezel S. 24-25) ist. Das puppenhaft Stupide, das in ihrer stereotypen Ja-Sagerei ebenso zum Ausdruck kommt wie in dem immer wieder reflexartigen grundlosen Ausbrechen in Tränen, führt in der verstandfrei egozentrischen Empfindung der Frau zu der grotesken Mutterliebe zu einer Puppe, dem dann auch realiter die Mutterschaft zu einer Puppe folgt – was zwar nicht biologisch, dafür aber formensprachlich sehr plausibel ist. Das formensprachlich entfaltete Wertungsgeschehen ist hier bei Wezel viel eindeutiger negativ als an der analogen Stelle in Hoffmanns *Sandmann*, wo der Text eine unauflösbare Spannung erzeugt zwischen dem negativen Egozentrischen und Asozialen in Nathanaels Liebe zu Olympia und der positiv bewerteten Macht seiner künstlerischen Phantasie, die selbst tote Automaten zum Leben erwecken kann.

Die eindeutig negative Bewertung bei Wezel zeigt sich nicht zuletzt in der Betonung des Asozialen der Frau in ihrer gleichsam mechanischen Eigenliebe. Ihr kommt bei ihrem Spielen mit der Puppe jegliches Bewusstsein für ihre menschlichen Gegenüber abhanden: „sie gieng in ihrer Einfalt so weit, daß sie das Fratzengesicht mit sich in Gesellschaft nahm und traurig, auch wohl unwillig wurde, wenn man sich nicht mit gleich lebhafter Theilnehmung daran vergnügte.“ (Wezel S. 23) Diese Asozialität des rein triebhaften Empfindens trifft dabei vor allem ihren Ehemann, dessen Verdruß über „Höhnereyen“ (Wezel S. 23) seiner Freunde ob der besonderen Leidenschaft seiner Frau sie ebenso wenig berührt wie seine Tanzeslust an der Stelle, als die Ehepartner über das zeitliche Ende des Hochzeitsballes streiten. So ist denn auch seine Anteilnahme nach ihrem Tod nur von kurzer Dauer, wie überhaupt seine emotionale Anteilnahme immer nur als Werk des „Augenblicks“ dargestellt wird. Es handelt sich immer wieder um ein sympathisches Überrumpeltwerden durch sinnliche Eindrücke: „[H]ier verstummte sie und verbarg ihr Gesicht an mir, worinne ein so lebhaftes Entzücken ausgedrückt war, ein Paar Thränen so verliebt an den Augenliedern zitterten, daß nicht viel fehlte – ich hätte mit ihr geweint.“ (Wezel S. 18) Noch deutlicher zeigt sich dieser Zusammenhang in einer anderen Passage, die zum Abschluss der vorliegenden Analyse noch einmal ausführlich zitiert werden soll, um die Besonderheit des Darstellungsstils am Anfang von Wezels Erzählung vorzuführen. Peter Marks hebt gerade an, seiner Frau zu erklären, dass „[d]ie Stube linker Hand“ das Kinderzimmer werden soll, da bricht die direkte Wiedergabe der Figurenrede nach dem Wort „Kindern“ plötzlich ab, und es schließt sich die folgende Beschreibung an:

Wenn nur jeder Leser ihr ganzes Porträt, völlig EN FACE, bey diesem Worte gesehen hätte! – Wer kann, denke sich ein Paar blaue Augen, die vorher niedergeschlagen waren, sich nunmehr öffnen,

so daß in dem nämlichen Augenblicke beide Sterne in die Winkel fahren, um nach ihrem daneben sitzenden Manne zu schießen, der ihre Empfindung von Grund aus aufgewiegelt hat; in diesen Augen lasse man eine schüchterne Freude auf den vielen Feuchtigkeiten herumschwimmen, die sich in der Geschwindigkeit zusammenziehen; unter diese Augen setze man ein Paar Wangen, die über etwas Unvermuthetes erröthet sind, und auf denen sich das starke Roth allmählich, wie ein verschwindender Regenbogen, in eine blaßrothe Scham verliert; auf das ganze Gesicht trage man eine Mine, die den höchsten Grad des Vergnügens enthält, das eine künftige Mutter empfindet, wenn sie an ihre Nachkommenschaft denkt; darunter mische man eine kleine Schüchternheit, diese Empfindung zu verrathen, und ein Unvermögen, es zu thun – und dann hat man das damalige Porträt meiner Frau, nach der Natur gezeichnet; – und gewiß, kein übles Porträt! Wenigstens machte es auf mich einen so lebhaften Eindruck, daß ich meine ganze Inquisitionsmine vergaß und mit einem recht herzlichen Kusse ihr die Erlaubniß bey mir selbst gab, weniger Verstand, als ich zu meiner Frau erforderte, zu haben. (Wezel S. 20-21)

Wie zu Beginn der Predigtszene im *Tristram Shandy* wird auch hier der Leser aufgefordert, sich das Bild der Figur, von der die Rede ist, genau vorzustellen. Denn nur so kann er nachvollziehen, warum das erlebende Ich seine Rede unterbricht, seinen Gesichtsausdruck wechselt, seine Frau küsst und ihr ihren fehlenden Verstand nachsieht. Die für die Einbildungskraft des Lesers notwendigen Anhaltspunkte liefert die detaillierte beschreibende Rede: Augenfarbe, Augenausdruck und Augenbewegung, Tränen, Wangenfarbe und mimische Gesamteindrücke. Man kann also von einer illusionierenden Darstellung sprechen, die – wie bei Sterne und am Schluss von Wezels Erzählung – einen rührenden Gegenstand beschreibt; zudem wird die gerührte Reaktion einer Figur beschrieben – hier die des erlebenden Ichs.

Aber die Reaktion des erlebenden Ichs ist an dieser Stelle keine Rezeptionsanweisung für den Leser. Das hier entfaltete Wertungsgeschehen geht nicht im erlebenden Nachvollzug der Rührung des erlebenden Ichs durch den Leser auf. Das geht zum einen aus dem hervor, das unmittelbar auf die zitierte Passage folgt: Gänzlich unvermittelt schließt sich ein Lamento über den „gleichförmigen“ „Ton unserer ganzen Ehe“ (Wezel S. 21) an, in dem noch einmal in raffender Erzählung die stupide Unterwürfigkeit der Frau und der daraus erwachsende Frust des Ehemanns dargestellt werden. Gerade die hilflos gereizte Reaktion des erlebenden Ichs steht in so auffälligem Gegensatz zu seiner spontanen Rührung, die nur wenige Zeilen vorher geschildert werden, dass unmissverständlich klar wird, dass es sich bei jener Szene zuvor eben nur um eine Momentaufnahme ohne bleibenden Wert handelt.

Es handelt sich erneut um eine emotionale Überrumpelung durch die sinnliche Wahrnehmung, die wieder das Werk eines Augenblicks ist, und „in dem nämlichen Augenblicke“ den Ehemann selbst in einen Zustand bringt, in dem seine „Empfindung stärker ist als sein Verstand“. Auch hier ergibt sich die Distanz, die der Text zu der emotionalen Reaktion des erlebenden Ichs herstellt, nicht nur aus dem Erzählerkommentar, sondern aus der Gestaltung der zitierten Beschreibung selbst. Die

beschreibende Rede ist hier nämlich durchsetzt mit bildlicher Rede, deren Verwendung wieder eine komisierende Wirkung hat. Das topische Bild der Sterne für die Augen ist an und für sich noch nicht komisch, aber dass ausgerechnet Sterne „schielen“ sollen, ist doch ein Bild- und Stilbruch mit einer Tendenz zum Komischen. Noch merkwürdiger ist die Bezeichnung der spontanen Freudentränen als „viele Feuchtigkeiten, die sich in der Geschwindigkeit zusammenziehen“, auf denen „eine schüchterne Freude herumschwimmt“. Die Komik der Formulierung ist nicht zuletzt an der Verwendung des Wortes „herumschwimmen“ statt „schwimmen“ leicht festzumachen. Schließlich wird die Metapher des Regenbogens ausgerechnet für das Stadium verwendet, in dem die Röte der Wangen sich wieder verliert, weswegen auch von einem „verschwindenden Regenbogen“ gesprochen wird – nicht etwa von einem Regenbogen in leuchtender Farbenpracht.

Der Gebrauch der Metaphern suggeriert ein poetisches Moment, das die Art des Metapherngebrauchs in dieser Passage allerdings wieder aufhebt. Diese Ironie in der Verwendung bildlicher Rede ironisiert nun aber die ganze Beschreibung. Die durch die Verwendung bildlicher Rede erzeugte Ironisierung der beschreibenden Rede ist die formensprachliche Entsprechung der Diskrepanz zwischen den Wertungen des erlebenden Ichs „in dem nämlichen Augenblicke“ und des erzählenden Ichs in der Rückschau. So gewinnt die Aussage, die Beschreibung liefere „gewiß kein übles Porträt“ seiner Frau, das „nach der Natur gezeichnet“ sei, eine komische Doppelbödigkeit. Die Doppelbödigkeit der ganzen Passage ist dabei strukturell verschieden von dem humoristischen Doppelblick am Ende der Erzählung. Dort behält die Darstellung die objektiven Schönheitsmängel des Mädchens und seine Schönheit für den liebenden Blick als in gleicher Weise reale Momente im Auge, weil das erzählende Ich die Wahrnehmungen und Empfindungen des erlebenden Ichs bei allem Wissen um deren subjektive Beschränktheit teilt. Hier dagegen entlarvt die distanzierende Darstellung die Wahrnehmungen und Empfindungen des erlebenden Ichs als momentane Verirrung in der momentanen Verwirrung des Verstandes durch die Sinne.

Die anschauliche Darstellung entspricht dem, indem sie einerseits durch illusionierendes Darstellen eine Nähe zur Wahrnehmung des erlebenden Ichs herstellt, andererseits aber dieser illusionierenden Darstellung Signale beigibt, die den Leser auf Distanz zu der an die Wahrnehmung gekoppelten emotionalen Reaktion des erlebenden Ichs halten. Erst dieser distanzierte Blick wird hier zur Quelle der Sinnbildung. Die Sinnzusammenhänge erschließen sich dem Leser also nicht durch einführendes Nacherleben des illusionierend ausgebreiteten Erlebniszusammenhangs, sondern

dadurch, dass der Leser den simulierten Erlebniszusammenhang mit der ironischen Distanz des erzählenden Ichs betrachtet. Die vorliegende Textstelle ist somit ein Beispiel für ein Erzählen, das zwar auf Illusionsbildung ausgeht, aber die Sinnbildung nicht in der Illusionsbildung ansiedelt, so wie es in der Fliegenepisode und der Predigtstelle bei Sterne und im letzten Teil von Wezels Erzählung der Fall ist. Neben dem illusionistischen Erzählen am Ende und den mehr auf satirische Überzeichnung als auf Illusionsbildung zielenden Teilen in der Mitte enthält Wezels Text also auch Beispiele eines Darstellens, das illusionierend ist, ohne illusionistisch zu sein.

In diesem Kapitel wurden die Beispieltex te daraufhin analysiert, wie in jedem von ihnen verschiedene Darstellungsstile zur Sympathielenkung genutzt werden. Es gibt allerdings auch eine Reihe von erzählenden Texten aus dem 18. Jahrhundert, in denen das Nebeneinander verschiedener Darstellungsstile nicht allein aus der Darstellungsabsicht der jeweiligen Autoren zu erklären ist, sondern beispielsweise aus der konventionellen Bindung bestimmter Darstellungsstile an verschiedene Gattungen. Im nächsten Kapitel sind solche Phänomene der Gegenstand der Analyse, mit besonderem Augenmerk darauf, wie die Auflösung traditioneller Gattungsgrenzen im 18. Jahrhundert ein Verschmelzen verschiedener Darstellungskonventionen miteinander zur Folge hat.

2.8. Thümmels *Willhelmine* als Beispiel für die Verschmelzung von zuvor gattungsspezifischen Darstellungskonventionen des 18. Jahrhunderts

Dass Bescheidenheit eine Zier ist, man „ohne ihr“ aber weiter kommt, ist eine Erkenntnis, die vor allem bei wissenschaftlicher Betätigung gar nicht ernst genug genommen werden kann. Denn während diese Erkenntnis sich einer lebendigen Existenz im Gedächtnis und Handeln der Gegenwart erfreut, ist ein Text aus dem öffentlichen Erinnern verschwunden, dessen Erzähler sich gleich zu Beginn demonstrativ in Bescheidenheit übt: „Dieser große Gedanke: Einst wird die Nachwelt mich lesen – hat keinen Anteil an meinen Gesängen.“ (Thümmel S. 3).¹ Dabei war Moritz August von Thümmels *Willhelmine* von 1764 ein großer Erfolg beim zeitgenössischen Publikum beschieden; Goethes kurze Ausführungen im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* belegen das ebenso² wie die sechs Neuauflagen bis 1811, zahlreiche Raubdrucke,³ Übersetzungen in verschiedene Sprachen⁴ und „die Menge fruchtloser Nachahmungen, deren keine einen Vergleich mit dem Vorbild aushält.“⁵ Und natürlich ist die Reverenz, die Friedrich Nicolai dem Werk gut zehn Jahre nach seinem Erscheinen mit seinem *Sebaldus Nothanker* erweist, ebenfalls ein Hinweis auf seine damalige Popularität.

Der zeitgenössische Erfolg und das bewusste Aufgreifen damals populärer Gattungs- und Darstellungskonventionen machen die *Willhelmine* zu einem wichtigen Dokument der formensprachlichen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Thümmels „prosaisch comisches Gedicht“ verdankt – wie bereits diese Gattungsbezeichnung auf dem Titelblatt (Thümmel S. 1) andeutet – seinen Publikumserfolg nicht einem Bruch mit überlieferten Darstellungskonventionen, sondern einem spielerisch variierenden und kombinierenden Umgang mit diesen Konventionen. In der *Willhelmine* wird der überlieferte gattungsspezifische Darstellungsstil erzählender Prosa mit denen des lyrischen Gedichts, der Idylle und des komischen Epos verbunden. Das führt zu einem illusionistischen Darstellen, das geprägt ist durch eine, vor allem im Vergleich zu zeitgenössischen Prosatexten, hohe Dichte anschaulicher Details. Das betrifft die Darstellung der Figuren und Geschehnisse ebenso wie vor allem die

¹ Der folgenden Analyse liegt die Fassung der Erstausgabe von 1764 zugrunde.

² Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 9. Autobiographische Schriften I. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Buch 1-13. Textkritisch durchges. v. Lieselotte Blumenthal. Kommentiert v. Erich Trunz. 12., durchges. Aufl. München: dtv 1998, S. 569.

³ Vgl. Richard Rosenbaum: Lesarten. In: Moritz August von Thümmel: *Willhelmine*. Abdruck der ersten Ausgabe (1764). Stuttgart: Göschen 1894 (= Deutsche Literaturdenkmale, 48), S. 44-54; hier: S. 44-45.

⁴ Schubert S. 494.

⁵ Richard Rosenbaum: Einleitung. In: Thümmel S. V-XII; hier: .S. XI.

Schauplatzdarstellung, in der besonders das Vorbild der Naturlyrik und der Idylle erkennbar ist. Thümmels Text bietet so einen konzentrierten Einblick in einen Vorgang, der die Entwicklung des illusionistischen Darstellungsstils auch in den Romanen Richardsons, Fieldings, Sterne, Rousseaus und Goethes wesentlich bestimmt: Die Verschmelzung verschiedener Darstellungsstile, die zuvor spezifisch für bestimmte Gattungen waren, zu einem Darstellungsstil im Rahmen der Aufhebung tradierter Gattungsgrenzen im 18. Jahrhundert.⁶ Die Abkehr vom rhetorischen Paradigma der gelehrten Literatur der Frühen Neuzeit, von der Lehre der *genera dicendi* und vom Kriterium des *decorum*, die zu den bekannten Mischgattungen des weinerlichen Lustspiels oder des bürgerlichen Trauerspiels ebenso führt wie zum frühromantischen Konzept vom Roman als „Universalpoesie“, bleibt nicht ohne tiefgreifende Folgen für die Konventionen anschaulichen Redens in der Literatur. Diese Folgen zeigen sich zumindest andeutungsweise in der *Willhelmine*, wo die Vermischung verschiedener gattungsspezifischer Darstellungs-konventionen⁷ die ausführlichen Beschreibungen von Figuren, Geschehnissen und Schauplätzen motiviert.

Damit ist Thümmels Erzählung auch ein frühes Beispiel für ein anschauliches Reden, das kleinsten Details große Aufmerksamkeit widmet, das durch die Beschreibung mit Hilfe auch kleinster Details eine Illusionswirkung anstrebt, die auch das scheinbar Banale im simulierten Erleben zum Ausgangspunkt der Sinnbildung werden lässt. Diese im Erleben aufgehenden Sinnzusammenhänge werden allerdings humoristisch als Leistung des poetischen Redens kenntlich gemacht, womit die *Willhelmine* ein frühes Beispiel für einen poetisierenden Illusionismus ist, wie er später die Formensprache in der Literatur des Realismus prägt.⁸ Damit lässt sich an Thümmels Text auch erkennen, dass die Aufwertung des in beschreibender Rede präsentierten anschaulichen Details in der Entwicklung des Illusionismus und des Realismus wesentlich in der Tradition komischer Literatur wurzelt.⁹

⁶ Vgl. hierzu Stefan Trappen: *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg: Winter 2001 (= Beihefte zum *Euphorion*, 40), vor allem S. 123-139.

⁷ Noch für Diderot gilt, „daß seine Erzählungen und Romane arm sind an Beschreibungen und Personen, Handlungen und Landschaften, daß er dagegen in seinen *Salons* das Dargestellte in allen Einzelheiten und mit bewußter Differenzierung des Stiles dem Leser vor die Augen führt.“ (Dieckmann S. 48)

⁸ Dieser Zusammenhang wird im Abschnitt über die poetisierenden Verfahren in der Literatur des 19. Jahrhunderts eingehend erläutert.

⁹ Vgl. Iser S. 134, der unter Berufung auf poetologische Ausführungen Drydens ausführt, dass in der Literatur vor der Aufklärung die „singularity“ – da sie nichts repräsentiere als sich selbst – nur als „Quelle des Lächerlichen“ zur Darstellung gekommen und somit die Domäne der komischen Genres gewesen sei: „Solange der Typus eine Leitfigur war, galt es, alle Besonderheiten dem komischen Verdikt zu überantworten.“ Siehe hierzu auch Werner Krauss: *Zur französischen Romantheorie des*

Eben jene detailgefüllte Anschaulichkeit begleitet den Leser auf Schritt und Tritt in der *Willhelmine*. Von Anfang an werden ihm die Figuren lebhaft vor das geistige Auge gestellt:

Aber niemand bewunderte noch Willhelminen. Schon der sechzehnte Frühling hatte ihre Wangen mit einer höhern Röthe gemahlt, ihr Augen funkelnder gemacht und ihr Haar schwärzer gefärbt. Ihr Halstuch erhob und senkte sich schon, und keiner – Ists möglich? keiner von den hartherzigen Bauern gab Achtung darauf. Sie selbst wußte noch nicht über süße Gedanken der Liebe zu erröthen, ihr Herz klopfte in immer ruhigen Pulsen, wenn sie einsam das verdeckte Veilchen aus dem hohen Rietgrase hervorpflückte, ein wahres Bildniß ihres eignen jungfräulichen Schicksals, oder wenn Sie an dem Ufer des klaren Bachs sitzend, die bunte Forelle mit geschwinden Augen verfolgte, und indeß den schönen Gegenstand der Natur, Ihr widerscheinendes Gesicht aus der Acht ließ. (Thümmel S. 4)

Weniger die topischen Elemente in der Beschreibung des Äußeren machen diese Stelle bemerkenswert als der Versuch, Willhelmine nicht nur zu beschreiben, sondern sofort in Situationen zu zeigen: beim Veilchenpflücken, am Bach. Anders als in Lenz' *Zerbin*, wo die Beschreibung Maries ihrem ersten situativen Auftritt deutlich vorausgeht, soll Willhelmine sofort für den Leser erlebbar sein. Damit wird bereits ein Verfahren angedeutet, das sich später in Wezels *Peter Marks* bei der Vorstellung des Bauernmädchens ebenso findet wie im *Werther*, wo Lotte gleich im Rahmen einer Erlebnissituation eingeführt und beschrieben wird.¹⁰

Die Tendenz der Beschreibung zur erlebnishaften Darstellung ist inhaltlich motiviert durch die Perspektive des Magisters, der als einziger im Dorfe „bis itzt den feinen Verstand gehabt [hat], Ihre Reize zu bemerken“ (Thümmel S. 5). Und so setzt sich, nachdem der verliebte Magister als erlebende Figur eingeführt ist, das erlebnishaft Beschreiben Willhelminens fort, indem nun auch die Zuneigung des Magisters anschaulich dargestellt wird:

Mit welchem zitternden Vergnügen empfieng er nicht den Decem von ihren schmeichelnden Händen, und mit welcher süßen Betäubung unterschied er nicht ihre liebliche Stimme, wenn das andächtige Geschrey der Gemeinde durch die Sacristey in sein lauschendes Ohr drang. Wie glücklich konnte nicht die Liebe ihn machen! (Thümmel S. 5)

Der Humor, der in Wendungen wie „zitterndes Vergnügen“ und „andächtiges Geschrey“ zum Ausdruck kommt, diskreditiert, anders als am Beginn von Wezels *Peter Marks*, nicht die illusionierende Darstellung als Quelle der Sinnbildung. Schon aus dem

18. Jahrhunderts. In: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969 (= *Poetik und Hermeneutik*, 1), S. 60-71, der Crébillon fils mit den Worten zitiert, der Roman könne von allen Genres „le plus utile“ werden, „si au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors de vraisemblance, on le rendait, *comme la Comédie, le tableau de la vie humaine*“ (S. 61, Hervorhebungen A. L.).

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 6. Romane und Novellen I. Textkritisch durchges. v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz u. Benno von Wiese. 14., überarb. Aufl. München: dtv 1998, S. 7-124; hier: S. 21.

Erzählerkommentar, der in die Beschreibung eingeschoben ist – dem Verweis auf Willhelmines Unschuld und dem erneuten Seitenhieb auf die unsensiblen Dorfbewohner – geht deutlich hervor, dass die junge Willhelmine tatsächlich genau der „schöne Gegenstand der Natur“ ist, den der Magister in ihr sieht. Zusätzlich bestätigt eine zweite Beschreibung Willhelmines in der Szene, als sie der lüsterne Hofmarschall in Augenschein nimmt, diesen Befund: „Der feine Hofmarschall [...] versuchte indeß mit Willhelminen zu sprechen: aber die Schöne verstummte, blinzte mit den Augen, und ihr Blödsinn zeigte ihm eine so weiße Reihe von Zähnen, die ihm noch nie die vornehme Sucht zu gefallen, in dem langen Laufe seines Lebens verrieth.“ (Thümmel S. 6)

Der Humor zielt also nicht auf des Magisters empfindsame Wahrnehmung, sondern darauf, dass „zwo andere Leidenschaften, fast eben so mächtig als jene, [...] heftig in seiner theologischen Seele [stritten]“ und „die Liebe heraus[jagten]“ (Thümmel S. 5). Er diskreditiert – anders als in der Schilderung von Peter Marks' erster Ehe – gerade die Distanz, die „Stolz“ und „Begierde“ zur emotionalen Anteilnahme am sinnlich Wahrgenommenen herstellen. Bei Thümmel sollen sich Komik und Tragik der Situationen dem Leser im illusionierten Nachvollzug des jeweils simulierten Erlebniszusammenhangs unmittelbar erschließen. Selbst raffende Passagen wie jene, die des Magisters Liebeskummer während der vier Jahre, die Willhelmine am Hofe weilt, darstellt, sind voll von Adjektiven, die den sinnlichen Erlebniswert dessen, wovon die Rede ist, steigern sollen:

Welche Menge von vielsagenden Seufzern und welch eine Fluth von bitteren Thränen wurden nicht täglich von Dir der erzürnten Liebe geopfert: aber sie blieb unerbittlich und der klägliche Liebhaber bezeichnete diesen schrecklichen Zeitpunkt seines Verlusts mit den größten Trophäen der Schwermuth – mit rothgeweinten Augen und zerrungenen Händen. Und wenn er die ganze Woche hindurch in der Einsamkeit seiner verrußten Klause getrauert hatte, dann winselte er am Sonntage der schlafenden Gemeinde unleidliche Reden vor, und selbst bei dem theuer bezahlten Leichensermon verließ ihn seine sonst männliche Stimme. Vier Jahrgänge hatte er also beschlossen. Mit zitternden Händen geschrieben und auf einen Haufen gesammelt, lagen sie in einem verriegelten Schranke, oft von andächtigen Würmern besucht, die höflicher für die dankbare Nachwelt sorgten und alle Buchstaben zerfraßen, als der betrogene Buchhändler, der so oft mit drolligten Postillen den einfältigen Freygeist belustigt. Aber die comische Muse hüpfte ängstlich über den heiligen Staub und über die traurigen Scheduln des Pastors. (Thümmel S. 8-9)

Die beschreibenden Adjektivattribute, die den mimischen und gestischen Details ebenso beigegeben sind wie den Elementen der Schauplatzbestimmung, deuten hier auch im raffenden Erzählen Szenen an: der vielsagend seufzende, bitterliche weinende, die Hände ringende Magister mit roten Augen, der in seiner vom Kerzenschein verrußten Klause mit zitternden Händen seine traurigen Scheduln schreibt, die doch nur den Würmern und dem heiligen Staub anheimfallen; der Magister auf der Kanzel, der mit winselnder Stimme predigt, während die Gemeinde schläft. Neben der beschreibenden Rede sind

auch die Elemente bildlichen Redens hier nicht zu übersehen: die Personifikation der „erzürnten Liebe“, die Allegorie der „comischen Muse“, die Metaphern des Opfern und der Trophäen und der sinnbildliche Zusammenhang der „vier Jahrgänge“ „trauriger Scheduln“, die „in einem verriegelten Schranke“ nur den Würmern und dem Staub zugänglich sind, der die emotionale Einsamkeit des Magisters symbolisiert. Die Bildlichkeit in diesem Textauszug hat vor allem die Funktion, die Tragik der Figur und ihr tief empfundenes Leiden komisierend zu relativieren. Immerhin hat der Magister sein Leiden durch seinen „Stolz“ und seine „Begierde“ selbst mit verschuldet. Zudem naht ihm die Gelegenheit, seinem Leid ein Ende zu setzen. Wenn ausgerechnet die Würmer „andächtig“ sein sollen – im Gegensatz zur schlafenden Gemeinde während der Predigt – und der Staub auf des Magisters Unterlagen „heilig“; wenn zudem der Pastor¹¹ einer anderen Macht als seinem Gott, nämlich „der erzürnten Liebe“ Opfer bringt, dann ist die bildliche Rede hier auch als indirekter, aber deutlicher Kommentar dazu zu verstehen, wie der Magister seine Rolle als Geistlicher ausfüllt.¹²

In Bezug auf den Darstellungsstil fällt aber auf, dass auch die bildliche Rede nicht nur in ihrem Verweisungscharakter, sondern gerade auch in ihrer pseudo-sinnlichen Wirkung auf den Leser zur Geltung kommen soll. Das ist vor allem gegen Ende des zitierten Auszugs der Fall, wo die komische Muse „ängstlich über den heiligen Staub und die traurigen Scheduln des Pastors [hüpft]“, so dass die allegorisch-symbolische Rede hier selbst als Szene illusionistisch dargestellt wird. Diese Technik wird im unmittelbar folgenden Absatz noch deutlicher angewendet:

In der zwölften Stunde der Nacht, damals, als sich das zwey und sechzigste blutige Jahr des achtzehnten Seculs, von wenig Minuten loszuarbeiten suchte, um sich an die Reihe so vieler vergangenen Jahrtausende zu hängen: So wie der furchtbare Nachtvogel auf dessen Rücken die Natur einen Totenkopf gebildet, sich mühsam aus dem Gefängnisse seiner Puppe herauswindet, seine schweren Flügel versucht – und verschwinden würde, wenn nicht ein naturforschender Rösel sein Leben verfolgte – Der pfählt ihn mit einem glühenden Pfiemen gleich nach seiner Geburt und setzt diesen gräulichen Vogel in die bunte Gesellschaft der Schmetterlinge, Heuschrecken und Käfer. (Thümmel S. 9)

Hier wird das Motiv des Todes zum einen auf bildlicher Ebene vielfach variiert und zu seinem Gegenstück – der Geburt – ins Verhältnis gesetzt. Zum anderen verweist die metonymische Bezeichnung des Jahres 1762 als „blutig“ auf den Siebenjährigen Krieg, der den historischen Hintergrund der Erzählung bildet. Anschließend wird die markante Zeichnung auf den Flügeln eines Nachtfalters – dessen Namen entsprechend – als „Totenkopf“ gedeutet, der metonymisch für Tod steht und damit im Textzusammenhang ebenfalls auf den Krieg verweist. Zum Dritten findet die Motte als Symbol des Todes

¹¹ Wie in Thümmels Text werden hier „Magister“ und „Pastor“ gebraucht, um dieselbe Figur des Landgeistlichen und Helden der Erzählung zu bezeichnen.

¹² Vergleiche hierzu den späteren ironischen Seitenhieb des Erzählers (Thümmel S. 17).

„gleich nach seiner Geburt“ selbst real den Tod, wenn ein Naturforscher sie aufspießt und seiner Insektensammlung einverleibt. Dazwischen liegt das kurze Leben, das geprägt ist von Arbeit und Mühe – schon bei dem Herauswinden aus der Puppe und dann bei den Versuchen zu fliegen –, denen der Tod just ein Ende setzt, wenn sie sich auszuzahlen beginnen, wenn also der Falter fliegen gelernt hat.

Die Darstellung begnügt sich aber nicht damit, den Zusammenhang von Geburt, eitlem Leben und Tod sinnbildlich darzustellen, sondern sie betont die sinnlichen Aspekte auch in der Präsentation der anschaulichen Details in der beschreibenden Rede. Dem Dunkel der Nacht entspricht die Bezeichnung „Nachtvogel“, deren Assoziation mit Tod und Verderben durch das Adjektiv „furchtbar“ verstärkt wird. Die Mühsal und Arbeit der Geburt gehen direkt in die Wahl der Verben und Adverbien ein, wie in „Losarbeiten“ und „mühsames Herauswinden“. Im Hinblick auf die Flugversuche wird dementsprechend die „Schwere“ der Flügel herausgestellt, und der Schmerz des Todes kommt in dem Attribut „glühend“ zum Ausdruck, das der Nadel des Forschers beigegeben ist. Schließlich verweist noch der farbliche Gegensatz des „gräulichen Vogels“ zur „bunten Gesellschaft der Schmetterlinge, Heuschrecken und Käfer“ auf das Trostlose der menschlichen Existenz im Allgemeinen und des unerfüllten Daseins des liebeskranken Magisters im Besonderen.

Während bei Grimmelshausen und bei Zesen die beschriebene Gegenständlichkeit in der Darstellung vor allem auf ihren sinnbildlichen Verweisungscharakter hin ausgerichtet wird, wird bei Thümmel, wie bei Sterne, die bildliche Rede mit beschreibender Rede durchdrungen, so dass ihr pseudo-sinnlicher Erlebniswert für den Leser betont wird. Und so wird die bildliche Rede an anderen Stellen in Thümmels Text geradezu zur szenischen Darstellung ausgebaut, etwa in der Darstellung des Sonnenaufgangs am Morgen nach der Neujahrsnacht, in der die Sonne als jungfräuliches Aktmodell für die Adepten der schönen Künste in Szene gesetzt wird:

So steht ein blühendes unschuldiges Mägdchen, zu arm ihr junges Leben zu erhalten, vor der versammelten Schule der Mahler, und verräth die geheimsten Schönheiten der Natur, für einen geringen, unbilligen Preis, der Betrachtung der Kunst. In schamhafter Einfalt versteckt sie ihre mächtigen Augen hinter einer ihrer jungfräulichen Hände, indem sie mit der andern das letztere neidische Gewand von sich legt, das ihre Reize verbarg, und nun – ängstlich erwartet sie nun den Verlauf der verkauften Stunde. Die geschicktesten Jünglinge zittern bey dem Anblicke der unverhüllten schönen Natur, und ihre sonst gewisse Hand zeichnet Fehler auf das gespannte Papier. (Thümmel S. 12-13)

Ebenso wird an anderer Stelle ein einfacher Vergleich zu einer Miniatur einer illusionistischen Szene ausgebaut. Willhelmines Missgeschick in der Szene mit dem Hofmarschall – als ihr der angeklebte Schönheitspunkt vom gefühlgeschwellten Busen fällt, so dass sie erschrocken aufschreit und vom Hofmarschall recht ungalant ausgelacht

wird – wird mit dem Malheur eines entzauberten Jahrmarktsquacksalbers verglichen (Thümmel S. 22). Da heißt es zunächst: „So fällt ein prahlender Zahnarzt unter die morschen Trümmer seines Theaters, indem er mit stampfender Beredtsamkeit dem Pöbel winkt, sein Rattenpulver zu kaufen.“ Bereits hier ist die beschreibende Rede so anschaulich, dass nicht nur das für Willhelmine wenig schmeichelhafte *tertium comparationis* des Vergleichs überdeutlich wird, sondern dass auch der Unfall des Zahnarztes dem Leser lebhaft vor Augen steht. Aber damit ist es noch nicht genug, sondern der ohnehin schon sehr anschaulich gestaltete Vergleich wird um einen zweiten Satz zu einer kleinen illusionistischen Szene erweitert: „Sein erbärmlich Geschrey, und das laute Lachen des Volks betäuben den Jahrmarkt, wenn ihn nun aus dem theuern Schutte sein buntschäckichter Diener hervorzieht.“ Der Erlebniswert der Zahnarztszene in ihrer Lächerlichkeit soll dem Leser jedes Mitleid austreiben, das er womöglich mit der dünnlichen Willhelmine in der Szene mit dem Schönheitsfleck empfindet. Eine ähnliche Stelle findet sich in der Traumepisode, in der ein „unternehmender Schulmeister“ sich in seiner Verblendung an Martin Luthers Andenken versündigt, indem er sich als neuer „großer Verfolger des Pabstes [sic!]“ aufspielt, was allerdings dazu führt, dass er in eine Anstalt eingesperrt wird (Thümmel S. 10). Auch hier schließt die Darstellung mit einer kleinen Szene, auf deren Erlebniswert sogar ein einleitendes „siehe da!“ unmissverständlich hinweist: „Doch siehe da! der arme Betrogene wird bald von seinem eigenen Gvatter, dem Schöppen, ins Trillhaus geführt, von allen den jauchzenden Jungen verfolgt, die nun Feyertage auf eine ganze Woche bekommen.“ (Thümmel S. 10)

An wieder anderer Stelle wird sogar ein Vergleich zum Anlass genommen, in eine szenische Darstellung eine andere szenische Darstellung einzuschieben. Als die Gräfin eines Abends beim Lesen eines Briefes von ihrem Geliebten ein Klopfen an ihrer Tür hört, glaubt sie ihre Gouvernante vor der Tür. Darauf zerknüllt sie den Brief und wirft ihn unter das Bett. Herein tritt aber statt der Gouvernante der Magister, und „wie dauerte ihr nicht der wohlgeschriebene Brief“ in diesem Moment (Thümmel S. 25). Diesen „Wechsel von heftigem Schrecken und stiller Betrübniß“ vergleicht der Erzähler nun mit einer Episode aus dem Leben des „freygeistischen Desbarraux“, „als er sich zur Fastenzeit einen Eyerkuchen erlaubte“:

Schon hatte sein erkatholischer Diener, blaß wie der Tod, das verbotene Gericht auf die einsame Tafel gesetzt, als ein geschwindes Gewitter am Himmel heraufzog, und ein erschrecklicher Schlag die näsichtige Seele betäubte, und ihm den ersten Bissen im Munde zu Galle verwandelte. Was das für ein Lärmen um einen Eyerkuchen ist! schrie er halb unwillig, halb furchtsam; ergriff das rauchende Essen, und warf es im Eifer auf die beregnete Gasse; Aber wie dauerte ihm nicht das verlorne gute Gericht, als das Gewitter vorüber gieng! Beschämt warf er sich seine zaghafte Eilfertigkeit vor und quälte aufs neue den abergläubischen Koch, ihm ein anderes zu backen. (Thümmel S. 25-26)

Nun wäre es sicher möglich gewesen, die Gemeinsamkeit, auf der der Vergleich der buhlenden Gräfin mit dem dichtenden Freigeist beruht, einfach zu benennen: In dem Moment, da die vermeintliche Gefahr sich als nicht existent herausstellt, bereuen sie das Opfer, das sie gebracht haben, um dieser vermeintlichen Gefahr zu entgehen. Der Vergleich der Gräfin mit dem Freigeist Desbarraux wird aber zur Szene ausgeweitet. Diese von dem Vergleich ausgehende eingeschobene Szene soll nun das Wechselbad der Gefühle dem Leser nicht nur zur Kenntnis geben. Vielmehr soll der Leser dieses emotionale Wechselbad der Gräfin durch die Analogie zu dem extremeren Wechselbad Desbarraux' umso intensiver nachfühlen können. Die Totenblässe des Dieners, die explizite Erinnerung an den „verbotenen“ Charakter des Gerichts, der „erschreckliche Schlag“ und der darauf folgende Wandel im Geschmackempfinden, das „rauchende Essen“, die „beregnete Gasse“ sind sinnliche Details, deren Funktion ausschließlich darin liegt, das Zusammenspiel von sinnlicher Wahrnehmung und emotionaler Betroffenheit nachvollziehbar zu machen, das das Empfinden der Gräfin und Desbarraux' kennzeichnet. Die Unbeständigkeit der menschlichen Seele soll hier nicht als Lasterexempel vorgeführt werden, von dem der Leser sich distanzieren soll, sondern als Beispiel, in dem der Leser sich in seiner eigenen Wankelmütigkeit erlebend wieder erkennt. Er soll nacherleben, wie Desbarraux nicht nur zwischen „Unwillen“ und „Furchtsamkeit“ schwankt, als das Gewitter über seinem Dach kracht, sondern auch, wie der trotzigen Attitüde seines Ausrufs, hier werde viel Lärm um nichts gemacht, umgehend die eifrig unterwürfige Tat entspricht, indem er das Essen aus dem Fenster wirft. Die Szene veranschaulicht nicht nur den Wechsel von Furcht, Scham und Furcht, sondern auch das Miteinander geistiger und triebhafter Motive menschlichen Handelns. Die spontane Todesangst steht dem Versuch Desbarraux' gegenüber, sich als „Freygeist“ trotzig zu behaupten, wobei die Freygeisterei von vornherein scheinbar dazu dienen soll, ein Bedürfnis der „näschtchen“ Seele, also leibliche Begierde, als Ausdruck geistiger Freiheit zu rechtfertigen. So jedenfalls lassen sich die demonstrativen Hinweise auf den „Aberglauben“ des „erkatholischen“ Dieners verstehen, vor dessen Hintergrund der Dienstherr seine Naschgier dem Diener und sich selbst als freidenkerische Tat verkaufen kann.

Dieses Dilemma, zwischen geistigem Anspruch und leiblicher Realität unbequem hin und her gerissen zu sein, kommt nun in der Darstellung aller Hauptfiguren der *Willhelmine* zum Ausdruck. Es wird so als allgemeinmenschliches Dilemma gekennzeichnet, was Thümmels Erzählung als Merkmal aufklärerischen Erzählens auffällig mit zum Beispiel Wielands Verserzählungen und Romanen verbindet. Der Magister schwankt am Anfang des Textes zwischen seiner Empfänglichkeit für

Willhelmines aufblühende Schönheit, seinem „Stolz“ und seiner „Begierde“, die ihm jeweils eine andere Braut nahelegen. Nach Willhelmines Rückkehr hat er Mühe, seine sinnliche Begierde nach der nun nicht nur voll erblühten, sondern auch entsprechend aufgeputzten Schönheit mit der Würde seines Amtes zu vereinbaren (Thümmel S. 14-15, 30 u. 36).

Willhelmine ihrerseits ist durchaus von der Eloquenz des alkoholisierten Magisters angetan, ebenso von den deutlichen Zeichen sinnlicher Wertschätzung für ihr Äußeres und von seinem eifrigen Werben um ihre Hand (Thümmel S. 15). Aber nun sind es ihr Stolz und ihre Begierde – „ein geheimer Stolz und die Rücksicht auf den prächtigen Hof“ (Thümmel S. 15) –, die der Liebe im Wege stehen. Der Traum des Magisters, den er und ihr Vater ihr mit Verve erzählen, lässt sie zwar der Ehe zustimmen, aber hier überzeugt sie am meisten die Art, wie der Traum ihrer Eigenliebe schmeichelt: Wie die Baseler Bürger, von denen James Boswell berichtet, dass sie ihre Turmuhren eine Stunde nachgehen lassen zum Andenken an ein vermeintliches göttliches Eingreifen zu ihrer Rettung, so fühlt auch Willhelmine sich geschmeichelt von der Vorstellung, vom „Himmel“ „berufen“ zu sein (Vgl. Thümmel S. 15). Statt vom „prächtigen Hof“ spricht der Erzähler nun auf einmal vom „Zwang des Hofes“ und zeichnet so den Umschlag im Bewusstsein der Figur nach. Aber schon hier stimmt Willhelmine nicht spontan zu, sondern hält „in einer kleinen freundlichen Pause die Beschwerden und die Vortheile des Hymen gegen einander“ (Thümmel S. 15). Damit sind ihre späteren Zweifel ob dieser ehelichen Verbindung schon vorgezeichnet, wie sie dann in der Szene mit dem Hofmarschall (Thümmel S. 21-22) und sogar noch während der Hochzeitsfeier (Thümmel S. 34) zum Ausdruck kommen.

Auch des Hofmarschalls Motive sind durchaus komplexer Natur. Denn er benutzt den Magister nicht nur dazu, seine eigene Affäre mit der Gräfin von Nimmer zu befördern (Thümmel S. 20-21), sondern er zelebriert auch den Akt des Zustimmens zu dessen Ehe mit Willhelmine auf eine Weise, die es ihm erlaubt, sich seiner eigenen Überlegenheit zu vergewissern, indem er beide demütigt (Thümmel S. 20-22). Darüber hinaus aber ist er bei aller Herablassung, die er Willhelmine gegenüber zur Schau trägt, für ihre sinnlichen Reize nach wie vor noch empfänglich. Es ist also durchaus vorstellbar, dass er keineswegs vorhat, ganz von ihr zu lassen, wenn er sie jetzt auch freigibt.

Nirgendwo wird explizit thematisiert, wie verwickelt die komplexe Gemüts- und Motivlage der Hauptfiguren ist. Diese Gemengelage aus bewussten und unbewussten Befindlichkeiten wird dem Leser vielmehr über die illusionistische Simulation von Erlebniszusammenhängen in szenischen Darstellungen nahegebracht. Besonders auffällig

sind dabei die vielen mimischen und gestischen Details, die an einigen Stellen so gut wie jede Äußerung und jede Handlung begleiten:

man hörete ihm zu mit sichtbarem Erstaunen und stämmte die Hände in die Seiten und schüttelte mit bedenklichen Minen die Köpfe. (Thümmel S. 8)

Darauf umarmte sie ihren alten weinenden Vater, der vor der Hofstimme der Tochter erschrock, und nicht wußte, ob er mit seiner bäurischen Sprache ihre Ohren beleidigen dürfte. Noch scheuer und in einem unaufhörlichen Bücklinge stand ihr Liebhaber vor ihr, und hustete immer und sprach nichts. Lange getraute er sich auch nicht, sie anzublicken; denn ihr hüpfender Busen, von keinem ländlichen Halstuche bedeckt, war ein zu ungewöhnlicher Anblick für ihn, und setzte seine Nerven in ein fieberhaftes Erzittern. Mit zufriednem Mitleiden beobachtete Willhelmine den Einfluß ihrer Person, und riß endlich Vater und Liebhaber aus ihrer Betäubung. (Thümmel S. 14)

Bald nach ihm trat Willhelmine herein, und brachte ihrem gnädigen Gönner Chocolate mit perlendem Schaume; da gab ihr der Marschall das Document ihrer Tugend, den ehrlichsten Abschied, sauber auf Pergament geschrieben, und siehe da! welche großmüthige Gabe! Er umarmte sie mit gefälligen Händen, und küßte sie zärtlich. Eine ganze sapphische Empfindung strömte durch ihr dankbares Herz, und trieb ihren wallenden Busen empor, daß der blaßrothe Atlas zu knistern anfieng, der ihn weit unter die Hälfte umspannte. (Thümmel S. 21)

Mit ihrer vertrauten Zofe, Sibylle genannt, saß die muntere Comtesse, den einen ihrer niedlichen Aerme, auf ihrer verschobenen Toilette gelehnt, und in der andern hielt sie einen vergoldeten zärtlichen Brief, den sie erst itzt an den Hofmarschall, ihren Geliebten, geschrieben. Sie las ihn mit gedämpfter Stimme ihrer critischen Freundinn vor, die aufmerksam zuzuhören schien, und unmerklich nur gähnte. (Thümmel S. 25)

Kaum hatte der keichende Pfarrherr seine ermüdeten Füße von dem niedrigen Armstuhle gestreckt, und mit gnädiger Erlaubniß die beklemmende Weste geöffnet, so verrichtet er seinen Auftrag mit der unnöthigen Vorsicht eines Pedanten; Er lispelte heimlich der Gräfinn und ihrer Vertrauten dieß anbefohlene Geheimniß ins Ohr: [...]. (Thümmel S. 26)

Der Ausdruckswert der verschiedenen mimischen und gestischen Details ist dabei sehr verschieden und reicht vom unwillkürlich Authentischen wie Sibylles Gähnen und des Magisters verstohlenen Blicken auf Willhelmines Busen hin zu der affektierten „nachdenkende[n] Stirne“, mit der Willhelmine das Hofleben „bejammer[t]“ (Thümmel S. 14), dem sie doch selbst so zugetan ist. Die anschauliche Rede erschöpft sich bei der Figurendarstellung aber keineswegs im Ausbreiten mimischer und gestischer Details. Neben der Beschreibung des Äußeren von Willhelmine und dem Magister enthält der Text auch immer wieder Details darüber, wie die Figuren gekleidet sind: Das betrifft den „alte[n] getreue[n] Mantel“ des „Doctor Martinus“ (Thümmel S. 9) ebenso wie des Magisters Perücke und Rock (Thümmel S. 11 u. 13), des Hofmarschalls Schlafrock bei der Audienz, die er dem Magister gewährt (Thümmel S. 20-21), Willhelmines Kleid in der Szene mit dem Hofmarschall (Thümmel S. 21) und, vor allem, die ausführliche Beschreibung von Kleidern, die die Hochzeitsgesellschaft trägt. (Thümmel S. 29-31)

Ebenso ausführlich wie die Darstellung der Figuren ist die Geschehensdarstellung, was natürlich die Basis für die Illusionsbildung ist. Neben den bereits erwähnten zu Szenen ausgebauten bildhaften Vergleichen wird auch das eigentliche Geschehen immer wieder sehr detailliert erzählt, so dass der Leser in die Lage eines Augenzeugen versetzt wird. Geradezu zelebriert wird dieses narrative Eingehen auf kleinste Einzelheiten an der

Stelle, wo die Gräfin und ihre Zofe vom Klopfen des Magisters an der Zimmertür aufgeschreckt werden, und sie die alte Gouvernante im Anmarsch wähen:

Mit angenommener Freymüthigkeit, geboth die betroffene Comtesse ihrer Zofe, die verschlossene Kammerthüre hurtig zu öffnen: doch ihr furchtsamer Wink widersprach ihrem geschwinden Befehle – Die kluge Sibylle verstund ihn, gieng langsam zu Werke, klapperte scheinbar an der Thüre, und schmähle entsetzlich auf das strenge verrostete Schloß, da indeß ihre Gebietherinn die nöthige Zeit gewann, mit EAU DE LEVANTE ihre Hände zu waschen, die hier und da von der verrätherischen Dinte noch glänzten, und auch den anklagenden Brief aus dem Wege zu schaffen. Mit gegenwärtigem Geiste, o wie liebenswürdig! ergriff sie ihn, zerquetschte seinen durchsichtigen Cavalier und das Posthorn, und klein gedrückt, wie eine übel-schmeckende Pille, warf sie ihn hurtig unter das Bette; [...]. (Thümmel S. 25)

Die detaillierte Beschreibung dient hier nicht nur der Charakterisierung der beiden Figuren, die ganz offensichtlich Übung darin haben, verfängliche Spuren unter Zeitdruck unauffällig verschwinden zu lassen. Die Beschreibung dient hier auch der Situationskomik, denn ihre Aufregung ist in diesem Falle umsonst. In der Szene der Audienz des Magisters bei dem Hofmarschall wird die einlässliche Beschreibung von Figuren, Schauplatz und Geschehen dazu genutzt, den „frommen Pedanten“ (Thümmel S. 19) und den „glänzenden Weltmann“ (Thümmel S. 20) als Repräsentanten des biedereren Landlebens und des unmoralischen Hoflebens vorzuführen:

Aber welche Muse beschreibt mir den Einzug des frommen Pedanten, in das vergoldete Zimmer des glänzenden Weltmanns? In einem Schlafrocke von Stoffe, der, o Wunder! von eben dem Stücke war, das auch Willhelminen ein Brautkleid geliefert, empfing er den Pastor mit offner Stirne und satyrischer Mine, die sein schlauer Diener verstund, der hinter dem Rücken des armen Magisters die galante Falschheit wiederlächelnd bewunderte. Mit Husten und Scharrfüßen suchte der Supplicant den Eingang zur Rede; aber als Ceremonienmeister trat der bellende Melampus ihm entgegen – nöthigte ihn stille zu stehen, und zerstreute die hervorquellenden Worte, daß sie ungehört vom Hofmarschall sich an den Spiegeln zerstießen, und ihr Wiederhall den bethenden Pfarrherrn in Angst und Schrecken versetzte. Endlich legte des Hofmanns mächtige Stimme dem ergrimten Cerberus Stillschweigen auf – Gehorsam kroch er zu den Füßen seines Herrn, und leckte schmeichelnd den saffianen Pantoffel. Darauf wandte sich die Rede zu dem immer sich bückenden Verliebten: [...]. (Thümmel S. 19-20)

Die ungelenke nonverbale Kommunikation des Magisters zeigt seine Unterwürfigkeit und Unbeholfenheit in Fragen der Etikette an. Die nachlässige Kleidung, die galante Falschheit im mimischen Ausdruck weisen den Hofmarschall als Zyniker aus, der sowohl mit Willhelmine als auch mit dem Magister spielt. Dass die Schöne, um deren Freigabe der Magister bei ihm wirbt, zugleich seine Mätresse ist, suggeriert zumindest das Detail des Stoffes, aus dem sowohl ihr Brautkleid als auch sein Schlafrock gemacht sind. Diese Suggestion wird in der kurz darauf folgenden Szene mit dem abstürzenden Schönheitspunkt bestätigt.

Dass der Magister in seinen Augen nicht höher steht als sein Hund, zeigt sich daran, dass er auf die hilflosen Versuche des „Supplicanten“, seine Bitte zu artikulieren, zunächst nicht reagiert, stattdessen Melampus als „Ceremonienmeister“ agieren und den Magister gefügig machen lässt, bevor er sich selbst dazu herablässt, mit ihm zu sprechen. Die

anschauliche Beschreibung lässt den „immer sich bückenden Verliebten“ am Ende der Passage nicht zuletzt durch die visuelle Ähnlichkeit mit dem zu den Füßen seines Herrn kriechenden „Cerberus“ im Wortsinn auf den Hund kommen. Diesen hier illusionistisch erzeugten Eindruck von den Figuren und der Figurenkonstellation bestätigt die detaillierte Darstellung des Geschehens am Ende der Audienz: „Darauf nahm er [der Magister, A. L.] Abschied und schnappte nach dem Zipfel des Schlafrocks: aber mit höflichen geübten Händen schlug der Hofmarschall beyde Theile zurück, strich mit dem Fuße aus, und empfahl sich dem Schwarzrocke.“ (Thümmel S. 21)

Wie in erzählenden Texten des 18. Jahrhunderts üblich, steht die Schauplatzdarstellung quantitativ deutlich hinter der Darstellung von Figuren und Geschehnissen zurück. Auffällig sind in der *Willhelmine* vor allem die ausführlich beschriebene Gegenständlichkeit unmittelbar vor und während der Hochzeitsfeier: Die Beschreibung der verschiedenen Schlitten (Thümmel S. 29-31) und des Backwerks mit den allegorischen Motiven. (Thümmel S. 36-37) Die einzige nennenswerte topographische Beschreibung erfolgt gleich zu Beginn des Textes, wo nach dem Ende der metafictionalen Einleitung das Geschehen räumlich situiert wird:

Nah an der glänzenden Residenz eines glücklichen Fürsten, nicht fern von der schiffbaren Elbe, verbreiteten sich in dem anmuthstigen Thale, hundert kleine Wohnungen fröhlicher Landleute. Junge Haselstauden und wohlriechende Birken verbauten dieß Landgut in Schatten und versüßten dem fleißigen Tagelöhner die entkräftende Arbeit, wenn der Hundsstern wüthete, und entblättert vom Boreas flammte dieß nutzbare Gebüsch in wohlthätigen Oefen, wenn der Winter das Thal mit Schnee füllte, und nun ein Nachbar zum andern schlich, um die vielen müßigen Stunden etwan durch die Thaten eines preußischen Helden oder eines freygebigen Kobolts zu verkürzen, oder auch über die Policeybefehle der Regierung zu spotten. (Thümmel S. 3-4)

Diese Beschreibung speist sich fast gänzlich aus dem topischen Inventar der Schäfer- und Idylldichtung, wie es etwa am Beginn der Schäferepisode in Zesens *Adriatischer Rosemund* aufgezählt wird:

Unfärn von der Amstel lihgt ein über=aus lustiger ort / dehr von wägen viler linden und erlen denen ümhähr=wohnenden schähffern und schähfferinnen / in den heissen sommer-tagen zu einer angenähmen kühlung dinet. Di schattichten bäume / di lihbllichen wissen / di wasser-reich gräben / welche so wohl diesen lust=plaz ringst ümhähr bewässern / als auch mitten durch-hin gähen / gäben ihm ein über=aus schönes aus=sähen. In der mitten lihgt ein bärgichter plahn / welcher wägen seiner höhe den schahffen eine sehr bekwäme weide härführ=bringet. Das grahs ist nicht so über=aus fet und saftig / wi an den andern ümligenden sumpffichten örtern / dehr=gestalt / daß man alhihr / wiwohl man selbiges sonst in der ganzen gegend nicht tuhn kann / zimlich vihl schahffe zu halten pfläget.¹³

Die Nähe zu fließendem Wasser, das Anmutige der Landschaft, das sanfte Relief, Bäume und Buschwerk, die Schatten spenden – all das bietet in beiden Textstellen ideale Bedingungen für die Tätigkeit der hier jeweils wohnenden Landleute, ob es sich bei ihnen um Bauern handelt oder um Schäferinnen und Schäfer. Die formensprachlichen Anleihen

¹³ Zesen S.114-115.

bei der Idyllentradition entwerfen die Sphäre des Magisters und der kindlichen Willhelmine als Gegenwelt zur eitlen Betriebsamkeit der Stadt und des Hofes, der Sphäre des Hofmarschalls, wo Willhelmine als Kammerjungfer ihre ländliche Unschuld verlieren wird. Die ländliche Idylle soll aber auch eine Gegenwelt zur großen Weltpolitik des Siebenjährigen Krieges bilden, wo „die Felsenherzen der Großen“ die „morschen Gebeine der Helden“ für „die murrenden Wünsche der Thorheit“ in „Elend“ und „Unglück“ schicken, wie es später im Text heißt. (Thümmel S. 12) Auf diese makrostrukturellen Kontrastbeziehungen weist der letzte Satz in der zitierten Schauplatzbeschreibung bei Thümmel hin, für den sich kein Äquivalent bei Zesen findet, obwohl auch dort das Schäferleben die Kontrastsphäre zum Pariser Stadtleben darstellt. Der Verweis auf die „Thaten eines preußischen Helden“ ist ein unmissverständlicher Hinweis auf den Krieg, in dessen letztem Jahr die Handlung des Textes spielt. Der Spott auf die „Policeybefehle der Regierung“ zielt auf die höfische Sphäre und auf die „glänzende Residenz des glücklichen Fürsten“. Mit dem „freygebigen Kobolt“ spielt Thümmels Text auf Just Friedrich Wilhelm Zachariäs komisches Epos *Der Renommiste* von 1744 an, wo ein Kobold der „Schutzgeist“ des Helden ist, der den sprechenden Namen Raufbold trägt.¹⁴ Raufbold ist ein typischer Jenaer Student – ungehobelt im Umgang, rauch-, sauf- und prügelwütig – und bringt mit diesen Neigungen das ganz auf großbürgerliche Repräsentation angelegte gesellschaftliche Leben in Leipzig in Aufruhr. Willhelmines Charakterisierung des Hoflebens im zweiten Gesang mit Hilfe quasi-allegorischer Personifikationen der „Göttin der Cabale“ und der „Göttin der Mode“ (Thümmel S. 16) imitieren deutlich die analoge Verwendung dieser Technik in der Schilderung des Balles im zweiten Gesang des *Renommiste*, wo die „Galanterie“ und die „Mode“ als „Göttinnen“ auftreten.¹⁵ Die Anspielungen auf die Taten eines Kobolds desavouieren also einerseits den preußischen Helden durch die Assoziation mit Raufbold und andererseits das höfische Leben in der Residenz, das im repräsentativen Treiben der besseren Kreise von Zachariäs Leipzig ein wenig schmeichelhaftes Pendant hat.

Die Seitenhiebe auf den Krieg und auf die höfische Sphäre beenden aber keineswegs die idyllische Schauplatzdarstellung, sondern sie unterbrechen sie nur kurz, um die erwähnten makrostrukturellen Kontrastbeziehungen deutlich zu machen und um den Blick auf die Titelheldin des Textes zu lenken. Denn die oben bereits analysierte Beschreibung Willhelmines als unschuldiges Mädchen, das sich seiner aufblühenden

¹⁴ Just Friedrich Wilhelm Zachariä: *Der Renommiste*. In: Ders.: *Der Renommiste*. Das Schnupftuch. Mit einem Anhang zur Gattung des komischen Epos. Hg. v. Anselm Maler. Stuttgart: Reclam 1974 (= RUB, 307/07a/b), S. 5-90; hier: S. 6.

¹⁵ Zachariä S. 15-23.

Schönheit nicht bewusst ist, ist auch den Darstellungskonventionen der Idylle verpflichtet, allerdings jener des 18. Jahrhunderts, wie sie besonders Geßners *Idyllen* von 1756 geprägt haben. Vor allem die angedeutete Szene am Bach, wo Willhelmines Schönheit sich buchstäblich im Reflex der Natur zeigt, aber auch das Pflücken der Blumen, das Heben und Senken des jungen Busens unter dem Halstuch und die Anrufung der Nymphen sind sämtlich Elemente, die sich in den Texten aus Geßners erster Idyllensammlung finden.¹⁶ Die Tendenz zum szenischen Simulieren von Erlebniszusammenhängen unterscheidet den zweiten Teil der am Anfang von Thümmels Erzählung entworfenen Idylle von dem ersten. Die Aufwertung des sinnlichen Erlebnispotentials der dargestellten Gegenständlichkeit in der Darstellung, die sich bei Zesen nicht findet, ist somit klar auf Entwicklungen der Idyllendichtung Geßnerscher Prägung im 18. Jahrhundert zurückzuführen. Dabei greifen Geßners Idyllen wiederum die erlebnishaften Darstellungsverfahren der zeitgenössischen Naturlyrik auf, die sie nun allerdings in eine, wenn auch lyrisch überformte Prosa überführen.

Die deutlichen Einflüsse Geßners und Zachariäs weisen also darauf hin, dass die Formensprache von Thümmels Text ein Amalgam verschiedener gattungsspezifischer Darstellungsstile darstellt. Entscheidend ist hier nun, dass die Grundtendenz zu erlebnishaft illusionistischem Darstellen – die detaillierte Darstellung vor allem von Figuren und Geschehnissen, die illusionistische Darstellung der Bildlichkeit, die Einbindung von Bildlichkeit und Schauplatzdarstellung in erlebnishaft Wahrnehmungszusammenhänge – darauf zurückzuführen ist, dass Thümmel in ein Werk erzählender Prosa gattungsspezifische Darstellungskonventionen aus anderen Gattungen importiert. Dadurch geht die anschauliche Rede in der *Willhelmine* immer über das Aufzeigen von Handlungszusammenhängen hinaus und verleiht der dargestellten Gegenständlichkeit und Bildlichkeit eine erlebnishaft-sinnliche Wirkung, die in der erzählenden Prosa um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch keineswegs selbstverständlich ist, wie beispielsweise ein Blick auf Voltaires *Candide* von 1759 zeigt.

Damit stellt Thümmels Text ein repräsentatives Beispiel dafür da, dass die Herausbildung des illusionistischen Erzählens in Prosa wesentlich von der Auflösung der überkommenen Gattungsgrenzen im 18. Jahrhundert befördert wird. Auch viel berühmtere Texte als der von Thümmel sind Beispiele dafür, wie ursprünglich gattungsfremde Darstellungskonventionen in die erzählende Prosa übernommen werden. Richardsons *Pamela* entstand als Nebenprodukt eines Briefstellers. Fieldings

¹⁶ Vgl. Salomon Geßner: *Idyllen*. Kritische Ausgabe. Hg. v. E. Theodor Voss. 3., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1988 (= RUB, 9431), S. 9, 38, 44, 59, 64.

Romane stehen programmatisch in der Tradition des „comic Epic-Poem“.¹⁷ Für Sterne ließe sich dieser Einfluss nachweisen, etwa im komischen Heldentum Onkel Tobys als Teilnehmer der Belagerung von Namur, der die Schlacht immer wieder nacherzählt, nachzeichnet und nachspielt; hier zeigt sich die Technik, mit komischem Effekt Nichtiges zum Heldentum zu erklären und Schlachtszenen in die häusliche Sphäre zu verlegen, die schon Boileaus *Lutrin* und Popes *Rape of the Lock* auszeichnen. Sprachstil und Darstellungsstil der empfindsamen Prosa bei Marivaux, Richardson, Gellert, Geßner, Rousseau, Sterne, Goethe und anderen sind darüber hinaus dem verpflichtet, was heute als Lyrik bezeichnet wird, vor allem der Naturlyrik der beschreibenden und anakreontischen Poesie seit Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Herausbildung des illusionistischen Erzählens in Prosa kann also als Lyrisierung, Episierung und Komisierung der erzählenden Prosa im 18. Jahrhundert bezeichnet werden, die zum Roman als universalpoetischem Paradigma führt, von dem dann die Jenaer Frühromantik redet.

Die Lyrisierung des Romans hat bereits Böckmann am Beispiel des *Werther* beschrieben, wo „die Natur zum tragenden Stimmungsgrund des Daseins [wird]“,¹⁸ was nichts anderes heißt, als dass sie nun auch im Prosaroman ausführlicher dargestellt wird. Die Schauplatzdarstellung geht nicht mehr darin auf, das Geschehen raumzeitlich mehr oder weniger zu situieren, sondern sie entwirft Erlebnisräume, innerhalb deren das Wertungsgeschehen dem Leser illusionierend angetragen werden kann. Diesen Zusammenhang weist Böckmann explizit als lyrischen Einfluss aus, denn die Entwicklung der Ausdruckssprache als Motivation zu detaillierterer Schauplatzdarstellung zeigt sich auch ihm zuerst in der Lyrik: „Das Wechselverhältnis von innerem und äußerem Leben gibt der Naturdarstellung ein neues lyrisches Eigenrecht [...]“.¹⁹ Dieses „neue lyrische Eigenrecht der Naturdarstellung“ wird dann auch in Böckmanns Sicht der Dinge auf das Drama und auf den Roman übertragen:

Der Rückgang auf das eigene Selbstgefühl und die neue Ausdruckshaltung erschließen das menschliche Schicksal ganz von innen her und machen die neue Seelen- und Liebessprache, aber auch das Naturgefühl der Lyrik für die epische Darstellung fruchtbar. So bilden *die Leiden des jungen Werthers* das rechte Gegenstück zur *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen*.²⁰

Für die Übertragung dessen, was vom 18. Jahrhundert bis zum Beginn der ästhetischen Moderne das essentiell Lyrische sein soll, auf den Roman liefert Geßner einen wichtigen Zwischenschritt. Die erlebnishafte Darstellung des wahrnehmenden Subjekts in der

¹⁷ Fielding: *Joseph Andrews* S. 49.

¹⁸ Böckmann S. 632.

¹⁹ Böckmann S. 632.

²⁰ Böckmann S. 652.

sinnlichen Natur, wie sie die Gedichte von Brockes, Haller, Hagedorn, Kleist, Uz und Klopstock entwickeln, gestaltet er in der Prosaform der Idylle – und das noch vor dem Erscheinen der Gedichte von Köpken, Jacobi, Claudius, Hölty oder Stolberg. In *Der erste Schiffer*, die 1762, also zwei Jahre vor der *Willhelmine*, erschien, gestaltet Geßner sogar einen erzählenden Text mit den Ausdrucksmitteln der Naturlyrik und der Idylle des 18. Jahrhunderts. Wie bei Thümmel verweist auch hier eine rhythmisierte Prosa auf den lyrischen Einfluss, und wie bei Thümmel gibt auch hier eine illusionistische Darstellung der sinnlichen Wahrnehmung der Figuren und ihrem Nachvollzug durch den Leser viel Raum. Wie später dann auch bei Thümmel wird schon hier selbst die allegorische Figur des Amor erlebnishaft veranschaulicht.²¹ Das verwundert kaum, wenn man bedenkt, dass Geßners Text wesentlich das menschliche Wahrnehmen zum Gegenstand hat. Er ist letztendlich eine literarische Umsetzung des aufklärerischen Versuchs, das Individuum gegenüber der Autorität der Überlieferung zu emanzipieren. Die Empfindungen der erwachenden Liebe bei Melinda und dem Jüngling entzündeten sich nicht zuletzt an ihrer Beobachtung des Paarungsverhaltens der Tiere²² – was einen Topos der anakreontischen Lyrik etwa bei Hölty darstellt – und an der sinnlichen Wahrnehmung des Raumes: Das Land jenseits des Meeres, von dem Melindas Mutter immer behauptet, dass es nicht existiere, zeigt sich Melindas Sinnen als „jenes dort, das wie ein niedres Gewölk unbeweglich in einer langen Reihe über [der Fluten, A. L.] äußersten Rand sich hinzieht“ und in Form von „schon bei tiefer Stille fern hertönende[n] Stimmen“, die sie zu hören glaubt.²³ Ihre Sinnlichkeit lässt sie an der Autorität der Überlieferung zweifeln, für die gerade auch an diese Stelle ihre Mutter und deren Verweis auf die „Götter“²⁴ stehen. Im aufklärerischen Wertungsgeschehen, das in Geßners Erzählung zum Ausdruck kommt, erscheint Melindas sexuelle Erweckung im Paradies nicht als Sündenfall, sondern als Basis für den Fortbestand von menschlicher Gesellschaft und der Menschheit überhaupt. Der Jüngling, der als Parallelfigur zu Melinda sich auf einem Floß zu ihr auf den Weg durch die Fluten macht, wird als erster Schiffer und Begründer der Seefahrt zum Symbol für menschliches Tun überhaupt, insofern es dazu dient, dem Subjekt eine Beziehung zu seiner natürlichen Umwelt zu geben. Menschsein wird bei Geßner ganz von der sinnlichen Empfänglichkeit her gedacht.

Willhelmines sexuelle Erweckung bei Hofe gleicht allerdings eher dem biblischen Sündenfall als Melindas Initiation zur Menschlichkeit. Das wiederum hat entscheidend

²¹ Salomon Geßner: *Der erste Schiffer*. In zween Gesängen. In: *Deutschsprachige Erzähler*. Bd. 3., S. 308-335; hier: S. 316, 323.

²² Geßner S. 312-314-315, 322.

²³ Geßner S. 311.

²⁴ Geßner S. 310-311.

damit zu tun, dass Thümmels „prosaisch comisches Gedicht“ sich nicht in jener Feier menschlichen Miteinanders erschöpft, die der zeitgenössischen Naturlyrik und der Idylldichtung entlehnt werden. Nach dem idyllischen Beginn dominiert in der *Willhelmine* vor allem ein gesellschaftskritischer Gestus in der Tradition des komischen Epos, für die die Namen Boileaus und Lockes und, im deutschsprachigen Raum, Zachariäs und Uz' stehen. Boileaus Definition des Epos als „chargé de peu de matière“, wobei es der „invention“ zufalle „à la soutenir et à l'étendre“²⁵, zeigt, dass für ihn das Wesen dieser Gattung in der epischen Breite der Beschreibungen liegt, die die wenigen Vorkommnisse veranschaulichen soll. Boileau, der in der *Art poétique* „détail inutile“ auf „l'abondance stérile“ reimt,²⁶ lässt das beschreibende Ausmalen der Gegenständlichkeit als Spezifikum der Gattung des Epos gelten. Das entspricht der allgemeinen Wahrnehmung seiner Zeit, der ja nicht umsonst gerade die Beschreibung des Achilles-Schildes in der *Ilias* als Vorbild literarischer Beschreibungen gilt.²⁷

Mit *Le lutrin* von 1674 kreiert Boileau nun dem eigenen Anspruch nach ein neues Genre, „un burlesque nouveau“, die keine Travestie darstellen soll, in der „Didon et Enée parloient comme des harengères et des crocheteurs“,²⁸ sondern jenes „poème héroï-comique“, das der Untertitel ankündigt.²⁹ Statt die hohen Gegenstände des Heldengedichts gemäß den Konventionen der niedrigen Burleske darzustellen, sollen niedrige Gegenstände gemäß den Konventionen des hohen Epos dargestellt werden. Unbedeutende Menschen und unbedeutende Handlungen im privaten Rahmen zu besingen wie bedeutende Helden und Ereignisse von epochemachender Tragweite ist die Quelle der Komik im *Lutrin* wie auch in den folgenden komischen Epen von Pope bis Zachariä. Dabei kommen fast ausschließlich kleine Laster, wie menschliche Eitelkeit im Allgemeinen und weibliche Putzsucht im Besonderen, Faulheit, Gefräßigkeit, Lüsternheit zu einer Darstellung, die komisch wirkt, weil sie so offensichtlich den Vorgaben des *decorum* zuwider handelt. Nach demselben strukturellen Prinzip wird schon in der Bauernmädchenepisode im *Simplicissimus* die Wahrnehmung des erotisierten erlebenden Ichs in ihrer Unangemessenheit dem Gegenstand gegenüber komisiert und diskreditiert.

Entscheidend ist nun, dass über diese Art von Komik in der Darstellung niedrige Gegenstände nicht nur mit der epischen Breite, sondern auch mit der Ernsthaftigkeit

²⁵ Nicolas Boileau-Despréaux: *Œuvres*. Text der Édition Gidel mit einem Vorwort u. Anmerkungen v. Georges Mongrédien. Paris: Garnier 1961, S. 189.

²⁶ Boileau S. 161.

²⁷ Vgl. Halsall Sp. 1502.

²⁸ Boileau S. 190.

²⁹ Boileau S. 189.

dargestellt werden, die ihnen vom rhetorischen Standpunkt aus eigentlich nicht zukommt:

Il veut partir à jeun. Il se peigne, il s'apprête;
L'ivoire trop hâté deux fois rompt sur sa tête,
Et deux fois de sa main le buis tombe en morceaux :
Tel Hercule filant rompoit tous les fuseaux.³⁰

Die Ernsthaftigkeit wird natürlich, der komischen Wirkung wegen, nur vorgetäuscht, so wie die mythologische Anspielung – wie im komischen Epos bis hin zu Wieland³¹ – vor allem dazu dient, den Höhenunterschied zwischen Gegenstand und gattungsspezifischen Darstellungskonventionen zu markieren. Das ändert aber nichts daran, dass schon im *Lutrin* für die Handlung völlig nebensächliche Gegenstände und Handlungen in eben der Ernsthaftigkeit detailliert geschildert werden, die für Erich Auerbach in seinem *Mimesis*-Buch das Wesen realistischer Darstellung ist.³² Das betrifft beispielsweise die Beschreibung des Bettes des Prälaten³³ und die Schilderung des Anfertigens, Mischens und Ziehens der Lose am Ende des ersten Gesangs.³⁴

In dem Moment, wo diese Art und Weise, niedrige Gegenstände darzustellen, nicht mehr einer Lastersatire mit den Mitteln der Burleske dient, sondern Bestandteil humoristischen Darstellens allgemein menschlicher Schwächen wird, wird diese zunächst rein ironische Intensität und Ernsthaftigkeit in der Darstellung zur Basis für eine neue poetische Dignität des Niedrigen und Gewöhnlichen. Diese Verschiebung vom Burlesken zum Humoristischen kündigt bereits Fielding im Vorwort zu *Joseph Andrews* an. Dort wird Fieldings erster Roman als „a comic Epic-Poem in Prose“ annonciert,³⁵ was Thümmels Bezeichnung der *Willhelmine* als „prosaisches comisches Gedicht“ bereits vorwegnimmt. Nach dem Vorbild Boileaus und Popes sollen auch im *Joseph Andrews* „Parodies or Burlesque Imitations“ wie die „Descriptions of the Battles“ den „Classical Reader“ unterhalten.³⁶ Die „Sentiments and Characters“ aber sollen vom Burlesken unberührt bleiben und vielmehr auf eine Weise dargestellt werden, die Fielding als „the Comic“ dem Burlesken gegenüberstellt:

[N]o two Species of Writing can differ more widely than the Comic and the Burlesque: as the latter is ever the Exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our Delight, if we examine it, arises from the surprizing Absurdity, as in appropriating the Manners of the highest

³⁰ Boileau S. 214.

³¹ Zum „Zusammenhang“ der vorgetäuschten Ernsthaftigkeit im komischen Epos „mit der Poetik Breitingers, Batteux' und Johann Elias Schlegels“ im Namen einer „Emanzipation der Einbildungskraft von der Herrschaft verständiger Weltbetrachtung und Welterfahrung“ siehe Preisendanz: Auseinandersetzung S. 77.

³² Auerbach S. 515-516.

³³ Boileau S. 194.

³⁴ Boileau S. 198.

³⁵ Fielding: *Joseph Andrews* S. 49.

³⁶ Fielding: *Joseph Andrews* S. 50.

to the lowest or *è converso*; so in the former, we should ever confine ourselves strictly to Nature, from the just Imitation of which, will flow all the Pleasure we can this way convey to a sensible Reader. And perhaps, there is one Reason, why a Comic Writer should of all others be the least excused from deviating from Nature, since it may not be always so easy for a serious Poet to meet with the Great and the Admirable; but Life every where furnishes an accurate Observer with the Ridiculous.³⁷

Unter dem Stichwort „Burlesque“ verabschiedet Fielding genau das, was die Essenz des „nouveau burlesque“ in Boileaus *Le lutrin* ausmacht: das Monströse und Unnatürliche in der überraschenden Absurdität, die daraus entsteht, wenn Hohes und Niedriges in ein spannungsgeladenes Miteinander gepresst werden. Diese Extreme sollen im „Comic“ Modus gemieden werden zugunsten einer genauen Beobachtung der Natur, die selbst genügend lächerliche Gegenstände hervorbringe. Für das Verständnis von Fieldings Poetik muss freilich die hier erhobene Forderung nach einer „just Imitation of Nature“ durch einen „accurat Observer of Life“ in Zusammenhang mit der Forderung nach künstlerischer Stilisierung des empirischen Rohmaterials gesehen werden, die Fielding in den berühmten Einleitungskapiteln des dritten Buches des *Joseph Andrews* und des ersten Buches des *Tom Jones* erhebt.

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung ist es ergiebiger festzuhalten, dass Fieldings Konzept des „Comic“ mit seiner Abwendung von den unnatürlichen Extremen der Lastersatire und seiner Aufwertung der Naturbeobachtung Preisendanz' Konzept vom „Humor als dichterische Einbildungskraft“ sehr nahekommt. Für ihn ist der poetische Humor das Vehikel, die gegenständliche Welt in ihrer Faktizität in künstlerischen Darstellungen zur Geltung kommen zu lassen, ohne den poetischen Anspruch aufgeben zu müssen.³⁸ Preisendanz selbst hat dem „Humor im ‚Tom Jones‘“ eine ausführliche Anmerkung im Anhang seiner Monographie gewidmet.³⁹ Frühe deutschsprachige Beispiele dafür, wie die Fehlbarkeit der allgemeinen Menschennatur in häuslichen Zusammenhängen erzählend dargestellt wird, sind Versfabeln wie Gellerts *Die kranke Frau* von 1746 und Lessings *Der Eremit* von 1749/53. Vor allem der *Eremit* weist viele Merkmale auf, die später Charakteristika von Sternes *Tristram Shandy* und Thümmels *Willhelmine* werden: Die detaillierte Schilderung von Figuren und Geschehnissen und die metafiktionale Reflexionen in einem fingierten Autor-Leser-Dialog über den Nutzen des vorliegenden Textes, der an einer Stelle ganz materiell am Honorar des Autors festgemacht wird.

³⁷ Fielding: *Joseph Andrews* S. 50.

³⁸ Für eine eingehendere Erläuterung dieses Zusammenhangs verweise ich auf das entsprechende Kapitel 3.1.

³⁹ Preisendanz S. 279-282.

Im Bereich der erzählenden Prosa ist nun die *Willhelmine* ein frühes Beispiel für die Anwendung der epischen Breite auf gewöhnliche Gegenstände im Rahmen einer humoristischen Darstellung, das zudem wesentlich stärker gewirkt hat als Lessing *Eremit*. Auch Thümmels Erzählung bedient sich – wie die Forschung zu Recht immer wieder erkannt hat – des ganzen Repertoires des komischen Epos: vom Musenanruf über die Göttermaschinerie, das Verweisen auf antike Vorbilder, nicht zuletzt der pseudo-pathetische Ton der Erzähler- und Figurenrede. Und auch bei Thümmel wird die Diskrepanz zwischen dem Niedrigen der Gegenstände und der Höhe der Gattung, der die Darstellungsmittel entlehnt sind, für einen komischen Effekt genutzt. Der Leser soll sich amüsieren über die Unbeholfenheit der jungen Willhelmine und ihres Vaters in der Begegnung mit dem Hofmarschall (Thümmel S. 6-7), über die Verklemmtheit des Magisters im Umgang mit Willhelmine und über seine ungelenke Unterwürfigkeit während der Audienz beim Hofmarschall, über Willhelmines Missgeschick mit dem fallenden Schönheitspunkt, über die komische Reue, die die Gräfin anlässlich des vorschnell zerknüllten Briefes empfindet. Der Leser soll sich über all das amüsieren, aber er soll die betroffenen Figuren nicht verlachen, wie es der Hofmarschall tut. All diese Vorfälle werden so dargestellt, dass Willhelmine und ihr Vater, der Magister und die Gräfin nicht als Karikaturen erscheinen, wie die Hofschranzen, die am Ende als Hochzeitsgäste einziehen. Stattdessen erscheinen sie als Beispiele dafür, dass zur allgemeinen Menschennatur in ihrer Komplexität auch die menschliche Fehlbarkeit gehört. Das szenisch-illusionistische Simulieren von Erlebniszusammenhängen fordert den Leser dazu auf, mit den Figuren, über die er sich amüsiert, gleichzeitig Mitleid zu haben – sich zumindest in ihnen erlebend wiederzuerkennen. Thümmels *Willhelmine* ist somit ein Beispiel dafür, wie der aufklärerische Versuch, das Individuum als Repräsentant der allgemeinen Menschennatur gegenüber der Autorität der Überlieferung zu emanzipieren, formgeschichtlich zur Auflösung der rhetorisch motivierten Gattungs- und Gegenstandsgrenzen führt und so die Geburt des Realismus aus dem Geiste des Humors herbeiführt.

3. POETISIERENDE VERFAHREN ALS EPOCHENMERKMAL IN DER ILLUSIONISTISCHEN ERZÄHLLITERATUR DES REALISMUS IM 19. JAHRHUNDERT

3.1. Preisendanz' Darstellung des Poetisierungskonzepts als Schlüssel für das Realismusproblem in der Forschung

Dass das Problem der Literaturwissenschaft mit dem Epochenbegriff „Realismus“ nach wie vor ungelöst ist, hat erst unlängst Udo Schöning erneut festgestellt: Diskussion und Gebrauch des Begriffs im 20. Jahrhundert böten ein „image plutôt désespérante“.¹ Ein trostloses Bild der Realismusforschung malt auch Hugo Aust, wenn ihm das weite Feld des Realismus als Schachfeld erscheint. In der Vorbemerkung zur aktuellen Neuauflage seines Forschungsberichts zum Realismus vom Juli 2006 stellt er die Frage, ob der Begriff „Realismus‘ – gleich einer bestimmten Schachfigur – in jedem (Kunst- und Literatur-) Spiel unabsehbar viele Positionen einnehmen könn[e] – bis hin zu seinem ‚Geschlagenwerden‘, worauf natürlich ein weiteres Spiel mit derselben Realismus-Figur erneut beginnen könnte“.² Dieser ein wenig matte Schachvergleich will nun nichts anderes sagen, als dass, wer viel nach Realismus fragt, auch viele Antworten bekommt.

Mit diesem Befund steht Aust allerdings nicht allein: Herbert Foltinek eröffnet, um im Bilde zu bleiben, seinen Realismus-Artikel im Fischer-Lexikon mit der Feststellung, „[d]er Realismus [sei] zugleich der einfachste wie auch komplexeste und problematischste Begriff, den die Literaturwissenschaft kennt.“³ Den analogen Eintrag im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie leitet Luc Herman mit dem Hinweis auf „die andauernden Definitionsprobleme des Realismus“ ein, wobei „[t]rotz wiederholter Versuche, eine wissenschaftlich fundierte Definition festzulegen,“ der Begriff „noch immer“ als „Pauschalterminus“ angewendet werde.⁴ Im Reallexikon der germanistischen Literaturwissenschaft, das bekanntlich zwei Einträge zum Stichwort enthält, beginnt der erste Eintrag zu Realismus als „ästhetischem Begriff“ mit dem „Grundproblem der Realismus-Definition“.⁵ Und den zweiten Eintrag zum „Literaturwissenschaftlichen

¹ Udo Schöning: Stendhal entre réalité et réalisme ou le roman est un miroir impossible. In: *L'Année Stendhalienne* 5 (2006) S. 153-171; hier: S. 153.

² Hugo Aust: *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Metzler 2006 (= Sammlung Metzler, 157), S. VI.

³ Herbert Foltinek: Art. „Realismus.“ In: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 1575-1605, S. 1575.

⁴ Luc Herman: Art. „Realismus.“ In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 539-540; hier: S. 539.

⁵ Monika Ritzer: Art. „Realismus₁.“ In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P-Z. Berlin u. New York: de Gruyter 1997, S. 217-221; hier: S. 217.

Epochenbegriff“ schließt Gerhard Plumpe mit einem Hinweis auf die „prekäre ‚Einheit‘ des Realismus als Epoche deutscher Literatur im 19. Jh.“⁶

So schwierig das Definieren im vorliegenden Fall zu sein scheint, so unschwer ist doch der Grund dafür zu erkennen, dass das weite Feld des Realismus sich partout der Eingrenzung entziehen will. Der Realismusbegriff wird immer dann schwer greifbar, wenn er über das Konzept der Wirklichkeitsnähe gefasst werden soll. Das nun scheint mir aber durchgängig der Ansatz der dann auch regelmäßig scheiternden Definitionsversuche zu sein.⁷ Das bleibt auch und gerade dann der Fall, wenn wir die Frage nach einem systematischen Realismusbegriff beiseite lassen und nach einem tragfähigen Epochenbegriff „Realismus“ fragen.

Martinis Begriff des bürgerlichen Realismus misst Darstellung und Dargestelltes in den Texten des deutschsprachigen Realismus an der zeitgenössischen historischen Situation und diagnostiziert dementsprechend ein strukturelles Defizit an Wirklichkeitsnähe, gemessen an den Befunden der Geschichtsschreibung. Realismus wird hier verstanden als Beschönigung und Harmonisierung realer Verhältnisse, als ideologische Strategie, den Leser auf die historische, kontingente bürgerliche Gesellschaftsordnung als quasi-natürliche Ordnung zu verpflichten.⁸

Das Befragen der Literatur des Realismus auf ihre Wirklichkeitsnähe führt allerdings nicht nur zur Frage nach der zeitgenössischen Wirklichkeit und nach der Bereitschaft von Autoren, diese Wirklichkeit objektiv wiederzugeben, sondern auch zu der Frage, ob es überhaupt möglich sei, in Texten Wirklichkeit abzubilden, mit anderen Worten, zu dem, was als Mimesis-Problem gerade auch in den letzten Jahren enorme

⁶ Gerhard Plumpe: Art. „Realismus₂.“ In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u. New York: de Gruyter 1997, S. 221-224; hier: S. 224.

⁷ Dafür, dass die Forschung trotz der damit unweigerlich verbundenen Probleme bis heute versucht, das Wesen der Literatur des Realismus in ihrer tatsächlichen oder vermeintlichen Nähe oder Ferne zu oder von der jeweiligen zeitgenössischen Wirklichkeit zu sehen, lassen sich mindestens zwei Ursachen ausmachen. Die eine dürfte in der von Blumenberg S. 10 diagnostizierten „Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zu ‚Wirklichkeit‘ zu legitimieren“ zu suchen sein, die allgemein „[i]n der Geschichte unserer ästhetischen Theorie [...] niemals ernstlich verlassen worden [ist].“ Die andere Ursache liegt darin, dass, wie Schöning feststellt, die Realismusforschung zu oft dazu neigt, die Debatten des 19. Jahrhunderts fortzuführen, statt sie zu analysieren und zu erklären (Schöning S. 154). Diese zeitgenössischen Debatten um den Realismus in der Kunst drehen sich aber ebenfalls um das Problem, inwiefern Kunst allgemein und Literatur im Besonderen Wirklichkeit wiedergeben kann und soll. Schöning hat das am Beispiel der „französischen ästhetischen Diskussion vom Beginn der Frühromantik um 1800 bis zum vorläufigen Ende der Realismusdebatte um 1860“ gezeigt, in der „eine signifikante Häufung der Spiegelmetapher auffällt.“ (Udo Schöning: Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860. Heidelberg: Winter 1984 (= Studia Romanica, 51), S. 1-2).

⁸ Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Metzler 1964, S. 15-17.

Konjunktur entwickelt hat.⁹ Die Frage nach der Darstellbarkeit von Wirklichkeit führt ihrerseits wiederum folgerichtig zur Frage nach der Wirklichkeit selbst, nach ihrem Wesen und nach der Möglichkeit des Menschen, dieses Wesen zu erkennen.

Der Versuch, Realismus über das Kriterium der Wirklichkeitsnähe zu verstehen, führt also in die Sozialgeschichte, in die Sprachwissenschaft, in die Kommunikationswissenschaften, in die Erkenntnistheorie, die Ontologie, in die Naturwissenschaften, in jedem Fall aber heraus aus dem Kompetenzgebiet der Literaturwissenschaft. So sinnvoll die Frage nach der Wirklichkeitsnähe von Literatur sein kann, sie kann es als literaturwissenschaftliche Fragestellung nur sein in Bezug auf Literatur überhaupt und nicht auf die Literatur einer Epoche oder auf einen bestimmten Schreibstil; und sie kann auch dann nur sinnvoll sein, wenn sie zur Erkenntnis dessen führt, was literarische Texte sein und leisten können, und nicht nur statuiert, was sie nicht sind und nicht leisten. Denn das Postulat der Wirklichkeitsnähe als Wesen des Realismus führt zur beständigen Wahrnehmung des Defizitären literarischer Texte, und zwar immer gemessen am Stand einer oder mehrerer Wissenschaften. Der Bedeutung von Literatur als gerade gegenüber den Wissenschaften eigenständigem Ort, Weltwahrnehmung zu kommunizieren, kann man so nicht gerecht werden.

Nun muss das Rad keineswegs neu erfunden werden, um den Karren der literaturwissenschaftlichen Realismusforschung flott zu machen. Felgen und Reifen liegen bereit im Kofferraum der Forschungsgeschichte, säuberlich abgepackt und etikettiert als „poetischer Realismus“. Gute vierzig Jahre ist Wolfgang Preisendanz' Monographie über *Humor als dichterische Einbildungskraft* alt, die schon damals als Versuch gedacht war, ein vernachlässigtes, wenn nicht gar verrufenes Formprinzip, das der „poetischen Verklärung“ (Preisendanz S. 147, 197-198), zu rehabilitieren. Der ewig junge Charme von Preisendanz' Konzept liegt im dezidierten Verzicht auf das Postulat der Wirklichkeitsnähe.¹⁰ Sein formgeschichtlicher Ansatz lässt ihn nicht nach der Entsprechung zwischen Zeichen und Referent fragen, sondern danach, wie dargestellte Welten in Literatur erzeugt werden.

⁹ Siehe dazu Matthew Potolsky: *Mimesis*. New York u. London: Routledge 2006 (= The new critical idiom). Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg i. Br.: Rombach 1998 (= Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae, 52). Bernhard Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation. Studies on Literary Representation*. Tübingen u. Basel: Francke 1998.

¹⁰ Auf der Basis entsprechender Überlegungen von Preisendanz und Wolfgang Iser verabschiedet auch Rainer Warning: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink 1999, S. 186 das Kriterium der Wirklichkeitsnähe. In Hinblick auf die Literatur des Realismus ersetzt er die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug durch die „Frage nach der Phantasie der Realisten, nach der Art und Weise, in der auf der Bühne der Fiktion Reales und Imaginäres einander begegnen und durchdringen.“ Diese Frage sucht er allerdings nicht durch eine Analyse des Darstellungsstils, sondern mit den Theorieansätzen aus Foucaults *Archéologie du savoir* zu beantworten (Ebd.).

Wenn nun im Folgenden vorgeschlagen wird, das Formprinzip des poetisierenden Doppelblicks als Epochenmerkmal zu betrachten und den literarischen Epochenbegriff „Realismus“ formgeschichtlich über das Darstellungsprinzip eines poetisierenden Illusionismus zu definieren, greife ich auf Preisendanz' wegweisende Arbeit über dieses Formprinzip zurück. Ausgehend von dieser Basis, müssen zwei Dinge geleistet werden: Zum einen muss dargelegt werden, warum dieses Formprinzip für die ganze Epoche des Realismus und innerhalb dieser Epoche auch für die französische und britische Literatur Wesentliches bezeichnen kann, wo doch Preisendanz selbst und mit ihm die Forschung bis heute das „Verklären“ als Spezifikum des deutschsprachigen Realismus betrachten. Zudem schließt Preisendanz' Gleichsetzung von „poetischer Verklärung“ und humoristischer Darstellung wiederum sogar einige wichtige deutschsprachige Autoren der Epoche *expressis verbis* aus. Und zum anderen muss das auf Preisendanz' Arbeit zurückgehende „Verklärungs“-Konzept in den bei Willems dargestellten formgeschichtlich größeren Zusammenhang der Entwicklung des mimetisch-illusionistischen Darstellungsstils gestellt werden, um zu zeigen, wie sehr Illusionismus und Verklärung einander in der vormodernen Literatur des 19. Jahrhunderts bedingen.

Die Definition des Epochenbegriffs „Realismus“ über das Formprinzip eines poetisierenden Illusionismus erlaubt es, den Darstellungsstil des Realismus einerseits abzusetzen vom Illusionismus der klassischen Symbolkunst und andererseits vom Intuitionismus des konsequenten Naturalismus der ästhetischen Moderne, der auf das Poetisieren verzichtet und sogar den möglichen Verlust der Illusionswirkung in Kauf nimmt, wenn nicht gar sucht. Vor allem aber soll ein derart formgeschichtlich gefasster Begriff die literaturgeschichtliche Epoche des Realismus als eine Einheit sichtbar machen, die keineswegs so prekär ist, wie Gerhard Plumpe das bereits für den deutschsprachigen Realismus behauptet. Er erlaubt es, ohne unzulässig zu vergrößern und zu vereinfachen, die epochenkonstituierenden strukturellen Gemeinsamkeiten des deutschsprachigen Realismus mit dem französischen und britischen Realismus zu erfassen, womit die These vom deutschen Sonderweg im Elfenbeinturm und mit ihr die Notwendigkeit, von einem „bürgerlichen Realismus“ zu reden,¹¹ fiele. Ein solcher formgeschichtlicher Epochenbegriff erlaubt es auch zu zeigen, dass nicht nur in der Epik, sondern auch in lyrischen und dramatischen Texten der Zeit von realistischer Literatur gesprochen

¹¹ Siehe als Beispiel aus der jüngeren Forschung Sabina Becker: *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900*. Tübingen u. Basel: Francke 2003 (= UTB, 2369), S. 122: „Das Prosaische der Normalität wird verklärt, was zumeist auch bedeutet, dass die bestehenden sozialen Missstände und politischen Konflikte poetisch entschärft werden. Genau diese Harmonisierungs- und Glättungsversuche unterscheiden den deutschen Realismus vom englischen und französischen Realismus des 19. Jahrhunderts.“

werden kann, ohne dass dabei nur der Wunsch der Vater des Gedankens wäre, wie Plumpe suggeriert.¹²

Ich werde nun also im Folgenden zuerst kurz referieren, was Preisendanz unter dem Darstellungsprinzip der humoristischen Verklärung versteht und wie er den Geltungsbereich dieses Prinzips eingrenzt. Ich werde danach ebenfalls kurz diskutieren, inwiefern es überhaupt zulässig ist, diese von Preisendanz selbst gezogenen Geltungsgrenzen zu verschieben. Nach diesen methodologischen Überlegungen werde ich an Beispieltexen von Stifter und Flaubert zeigen, dass die von Preisendanz herausgearbeiteten Strukturmerkmale in der Tat auch jenseits des von ihm ins Auge gefassten Bereichs wesentlich wirken.

Es mag erstaunlich sein oder nicht, auf jeden Fall ist es bemerkenswert, dass Preisendanz vor gut vier Jahrzehnten gegen ein Forschungsparadigma argumentierte, das doch bis heute wesentliche Ursache des Realismusproblems geblieben ist: das Postulat eines Nexus von literarischem Realismus und dem Anspruch von Wirklichkeitsnähe. Dass Preisendanz dieses Postulat für einen Fehler hält, hat nun allerdings weniger damit zu tun, dass sich damit die hier bereits angedeuteten Definitionsprobleme auftun, als vielmehr damit, dass er es für literaturhistorisch verfehlt hält. Eine analoge Umsetzung empirischer Wirklichkeit in sprachliche Darstellung hätten die von ihm betrachteten Autoren Keller, Fontane und Raabe nie angestrebt.

Was diese Autoren in ihren Texten gesucht hätten, sei nicht eine wie auch immer zu definierende Entsprechung von Dargestelltem und empirischer Wirklichkeit gewesen. Realistisch sei an ihren Texten vielmehr, dass äußere Welt als ein in seiner Positivität autonomes Faktisches dargestellt wird, das sich in seinem Vorhandensein zunächst menschlicher Sinnstiftung entzieht. Ob ein Text nun im gründerzeitlichen Berlin spielt oder in der niedersächsischen Provinz zur Zeit des siebenjährigen Krieges oder gar in der mittelalterlichen Schweiz – die äußere Welt wird dargestellt als Sphäre, die unabhängig von individuellem menschlichen Wollen und Deuten besteht und funktioniert. Es soll dabei weniger darauf ankommen, was, raum-zeitlich gesehen, Gegenstand der Darstellung ist, als vielmehr auf das Wie der Darstellung. Realistisches Darstellen betont die materiale Beschaffenheit des Dinglichen und die kausale Eigengesetzlichkeit in der äußeren Welt, die dadurch eben nicht darin aufgeht, Projektionsfläche für menschliches Wollen und Deuten zu sein, ja, die sich oft diesem entzieht und ihm zuweilen sogar entgegensteht.

¹² Plumpe S. 223.

Es ist leicht zu sehen, warum Preisendanz hierin den Einfluss der kulturellen Entwicklung festmacht, des zunehmenden Einflusses der Natur- und Sozialwissenschaften, des Materialismus, des Nihilismus, des Utilitarismus der Zeit, aber auch gesellschaftliche Entwicklungen wie Industrialisierung und Institutionalisierung des öffentlichen Lebens. Der besondere Wirklichkeitsbezug, der den Terminus „Realismus“ rechtfertigt, besteht also nicht darin, dass sich die Literatur eines bestimmten Aspekts der zeitgenössischen Wirklichkeit besonders annähme oder versuchen würde, sie als Ganzes zu fassen. Er besteht vielmehr darin, dass durch die Art der Darstellung die dargestellte Welt als autonome Sphäre des Faktischen¹³ erscheint, als Kombination von entzauberter Natur und „prosaischer Einrichtung der Dinge“,¹⁴ um es mit Friedrich Theodor Vischer unter Rückgriff auf Hegel zu sagen. Literarischer Realismus heißt demnach, sich der äußeren Welt als „Prosa der harten Naturwahrheit“,¹⁵ als der „unerbittliche[n] Natur der Wirklichkeit als einer Gesamtsumme von Bedingungen, die, von unendlich vielen Individuen in Wechsel-Ergänzung erarbeitet, über jedem einzelnen Individuum stehen“,¹⁶ mit den Mitteln der Kunst zu stellen.

Auf den Mitteln der Kunst liegt hierbei die Betonung, denn Keller, Fontane und Raabe wollten nichts weniger, als sich mit dem Materialismus ihrer Zeit gemein machen. Kunst, um es mit Lothar Späth zu sagen, war ihnen nur als Kunst Kunst. Aber dabei ging es ihnen nicht um ein *l'art pour l'art*, sondern um einen Blick auf die Prosa der Verhältnisse, der dem subjektiven Wertungsgeschehen Geltung verschafft, ohne die Autonomie der Außenwelt in ihrer Faktizität leugnen oder für nichtig erklären zu müssen, wie es der subjektive Humor der Romantik tut, den Preisendanz am Beispiel E. T. A. Hoffmanns erläutert. Literatur will demnach bei Keller, Fontane und Raabe dem subjektiven Wollen und Deuten, dem subjektiven Wertungsgeschehen einen poetischen Raum zur Entfaltung geben. Dazu aber sucht sie nicht, die prosaische Außenwelt hinter

¹³ Das entspricht einer der beiden für die Neuzeit charakteristischen Auffassungen von Wirklichkeit, die „*Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige, ihm Widerstand Leistende*“, als „*factum brutum*“ begreift (Vgl. Blumenberg S. 13-14).

¹⁴ Friedrich Theodor Vischer: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Bd. 6. *Die subjektiv-objektive Kunstform oder die Dichtkunst*. 2. Aufl. Hg. v. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen 1923, S. 176.

¹⁵ Vischer S. 182.

¹⁶ Vischer S. 181. Vischers Formulierung ist ein Beispiel für den geschichtlichen Zusammenhang der beiden Wirklichkeitsbegriffe, die Blumenberg als charakteristisch für die Neuzeit herausarbeitet. Sie ist ein Beispiel, dafür „daß der Wirklichkeitsbegriff des intersubjektiven Kontextes hinüberführen kann in einen Wirklichkeitsbegriff der erfahrenen Widerständigkeit des Gegebenen.“ (Blumenberg S. 24) Die Anwendbarkeit dieser beiden Wirklichkeitsbegriffe auf die Literatur des Realismus zeigt aber, dass die Vorstellung, diese Literatur können sinnvoll an den Maßstäben einer, wie auch immer zu bestimmenden, objektiven Realität gemessen werden, ihren Gegenstand verfehlt. Denn sowohl der Wirklichkeitsbegriff des intersubjektiven Kontextes als auch der der erfahrenen Widerständigkeit fassen Realität immer nur als Relation, in die das erlebende und erfahrende Subjekt eingebunden ist.

sich zu lassen. Sie versucht, ganz im Gegenteil, das subjektive Wertungsgeschehen mit den prosaischen Gegebenheiten des Faktischen zu konfrontieren.¹⁷ Diese künstlerische Entfaltung des Subjektiven im Raum des Faktischen leistet der objektive Humor bei Keller, Fontane und Raabe, und zwar so, dass beide – das Subjektive und das Faktische – entfaltet werden, ohne dass die jeweilige Autonomie beider Sphären in Frage gestellt würde. Der objektive Humor vermittelt zwischen den als entfremdet empfundenen Sphären des Subjektiven und des Faktischen, indem er dem Faktischen Bedeutungszusammenhänge zuschreibt, die nicht in der Positivität des Faktischen selbst begründet liegen, sondern erst aufscheinen, wenn das Faktische im subjektiven Reflex gesehen wird.

Aus alldem geht hervor, dass Preisendanz mit Humor hier nicht eine Darstellung komischer Begebenheiten oder eine Komisierung des Dargestellten meint, mit deren Hilfe die Widrigkeiten der Welt herzhaft hinweggelacht oder wenigstens wehmütig weichgeschmunzelt werden sollen. Preisendanz betont mehrfach, dass er unter dem, was er humoristische Verklärung nennt, nicht das Beschönigen, Verhüllen, Harmonisieren realer Missstände verstanden wissen will, das die Forschung bereits zu seiner Zeit mit dem Begriff Verklärung verband und bis heute verbindet. Was hier unter der Verklärung des Humors verstanden wird, ist ein strukturbildendes Darstellungsprinzip, das die Extreme einer wie auch immer gearteten Objektivität und eines Ästhetizismus meidet, also gerade jene Extreme, mit denen die Forschung das Spezifische des Realismus zu fassen gesucht hat. Verklärung wird dabei etymologisch verstanden als *translatio*, als Modelung des faktischen Materials der äußeren Welt. (Vgl. Preisendanz S. 216-217) Humoristische Darstellung erzeugt durch diese Modelung eine Dualität der Sichtweisen auf die Welt, indem sie einerseits das Faktische in seiner materiellen und kausalen Autonomie zur Geltung kommen lässt und dieses als autonom dargestellte Faktische nicht unmittelbar, sondern vermittelt im subjektiven Reflex der Darstellung vergegenwärtigt, so dass dem Leser neben den Dingen der Außenwelt in ihrer Faktizität auch immer ein Geflecht von Bedeutungsbeziehungen aufscheint, das diese Außenwelt als Erlebnisraum des Ichs einrichtet, ohne dass diese Beziehungen dem faktischen Wesen der Außenwelt eingeschrieben wären.

¹⁷ Gerade an diesem Punkt erweist sich, dass die Wurzeln des Realismus in der Aufklärung liegen, wie Preisendanz' Würdigung der literarhistorischen Bedeutung von Wielands Romanen zumindest andeutet: „Die Polarität von Bewußtseinsvorgängen und faktischen Vorgängen, die Verwandlung von Wirklichkeit in Bewußtsein, macht das eigentliche Thema [von Wielands Romanen] aus. Bedenkt man, wie sehr die Konzentration auf dieses Thema dies Verhältnisses von subjektiver und objektiver Wirklichkeit die weitere Geschichte der deutschen Erzählkunst kennzeichnet und deren eigentümliche Struktur bestimmt, so wird man die Maßgeblichkeit Wielands mindestens mitbedenken müssen.“ (Preisendanz: Auseinandersetzung S. 84)

In einer Welt, wo in keinem Ding mehr ein Lied schlafen soll, lässt die humoristische Darstellung durch den Dualismus von subjektiver und objektivierender Perspektive die prosaische Welt zu singen anheben, einfach indem sie sie ansieht und in diesem Ansehen poetisierend verklärt. Sie poetisiert, indem sie der wissenschaftlichen, der materialistischen Sicht der Dinge, aber auch dem von Sachzwängen bedingten Alltagsblick die Kombination von „sachlichem Sehen und empfindendem Schauen“ (nach Willems),¹⁸ also den poetischen Doppelblick der Literatur des poetischen Realismus entgegenhält. Indem der Humor als dichterische Einbildungskraft zwischen den Polen vermittelt, die außerhalb der Kunst als streng getrennte und zu trennende Sphären gelten, ermöglicht er der Literatur des poetischen Realismus, im Faktischen das Subjektive darzustellen, in der Erscheinung eine Bedeutung, im objektiv Banalen das subjektiv Gewichtige, in der „lebensbildlichen“ Alltäglichkeit das Epochale, in der Gemischtheit des konkreten Menschentums die universale, reine Humanität. (Vgl. Preisendanz S. 240)

Wenn nun das Formprinzip der „Verklärung“, das Preisendanz als spezifisch deutschsprachiges Phänomen begreift, das allerdings Erzähler wie Storm, Stifter und C. F. Meyer ausschließt, wenn also dieses doch von Preisendanz selbst in seinem Geltungsbereich stark eingeschränkte Modell zum Ländergrenzen überwindenden Epochenmerkmal befördert werden soll, dann muss freilich zuvor die Frage gestellt werden, ob ein solches Aufblähen des „Verklärungs“-Konzeptes zulässig ist. Das gilt umso mehr, als die Forschung bis heute „Verklärung“ als spezifisches Phänomen des deutschsprachigen Realismus betrachtet.

Das führt unweigerlich zu der Frage nach den Gründen für die Selbstbeschränkung bei Preisendanz und für die Rezeption seiner Arbeit. Auf diese Arbeit wird zwar in jeder Überblicksdarstellung der Realismusepoche verwiesen, aber immer nur als Beleg für eine besondere Sichtweise des Problems oder für eine besondere Ausprägung des Realismus. Kurzum, es stellt sich die Frage, warum weder Preisendanz selbst noch bisherige Forschung nach ihm in seiner Definition des Formprinzips der „Verklärung“ die Basis für einen tragfähigen Epochenbegriff gesehen haben.

Ein wesentlicher Grund dürfte darin liegen, dass Preisendanz sein „Verklärungs“-Konzept unter Rückgriff auf Gedanken und Begriffe der deutschen Ästhetik und

¹⁸ Willems spricht von „sachlichem Sehen und *ästhetischem* Schauen“ (Hervorhebung A. L.), wobei mit „ästhetisch“ gemeint ist, dass das wahrnehmende Subjekt sich über seine Sinne auch in seinen Empfindungen angesprochen fühlt. Der Begriff ‚empfindend‘ scheint mir daher präziser und weniger mißverständlich zu sein als der ja immer schon mit mindestens zwei verschiedenen Bedeutungen belegte Begriff ‚ästhetisch‘.

Philosophie um 1800 und dabei vor allem auf Solger und Hegel entwickelt. Damit scheint er aber die dem Konzept vom bürgerlichen Realismus zugrundeliegende These vom deutschen Sonderweg zu bestätigen, wonach die deutschsprachigen Realisten unter dem Einfluss der idealistischen Philosophie die Wirklichkeit so lange idealisiert hätten, bis ein mit den Klasseninteressen von Bourgeoisie und Aristokratie kompatibles Wirklichkeitsbild mit Wahrheitsanspruch herausgekommen sei.

Bei näherem Hinsehen folgt aus Preisendanz' Rückgriff auf Solger und Hegel aber keineswegs, dass er ein spezifisch deutschsprachiges Phänomen damit erfasst. Denn zum einen will Preisendanz diesen Rückgriff eindeutig nicht so verstanden wissen, dass er einen Einfluss Hegels auf Keller, Fontane oder Raabe postuliert. Hegels Terminologie erscheint ihm lediglich geeignet, ein formgeschichtliches Phänomen zu beschreiben, das ganz unabhängig von der zeitgenössischen Hegelrezeption wirke und – so muss man hinzufügen – damit auch außerhalb deutscher Grenzen anzutreffen sein könnte. Zum anderen bezieht sich Hegel selbst, beispielsweise in seiner Sterne-Deutung, auf formgeschichtliche Entwicklungen, die im gesamten westeuropäischen Raum verlaufen.

Darüber hinaus beschleichen einen zuweilen Zweifel, ob bei aller Aufmerksamkeit für Preisendanz' Arbeit der Kern seiner Thesen überhaupt wahrgenommen und wenn ja, ob er richtig verstanden worden ist. Wenn Plumpe im Reallexikon schreibt, die „Verklärung“ im poetischen Realismus weise „einen Schein von Authentizität, Transparenz und Ordnung“ gegenüber „einer zunehmend als intransparent wahrgenommenen Lebenswirklichkeit“ als „eigentliches Wesen der Wirklichkeit“ aus und tilge so „alle Kontingenz der Welt“¹⁹, so ist das mit dem bei Preisendanz wesentlichen Dualismus der Perspektiven schlicht unvereinbar. Noch bemerkenswerter ist, dass Aust in seinem Forschungsbericht im Abschnitt über „Verklärung und Humor“ einerseits viele Kerngedanken von Preisendanz referiert, um „Verklärung“ und Humor dann aber doch wesentlich mit einem „[W]egblicken“ der Autoren, einem „nicht wahr haben [W]ollen und deshalb [Ü]bersehen“ in Verbindung bringt,²⁰ wo doch bei Preisendanz der Humor gerade ein Vehikel des Hinsehens sein soll. Dazu deutet Aust das Verklärungsgebot als Ausdruck der „klassizistischen“ Prägung des „realistischen Konzepts“,²¹ wo Preisendanz doch ausführlich darlegt, wie Gottfried Keller gerade in der humoristischen Darstellung den Königsweg sah, sich vom Vorbild der Älteren, vor allem Goethes zu lösen.

Sachlich ernst zu nehmen ist natürlich die Tatsache, dass Preisendanz selbst den poetischen Realismus mit seiner verklärenden Darstellung deutlich vom französischen

¹⁹ Plumpe S. 222.

²⁰ Aust S. 75.

²¹ Aust S. 75.

Realismus abgrenzt, vor allem von Flaubert, in dem zugleich er das „Gegenbild Kellers“ (Preisendanz S. 147) sieht. Wenn Preisendanz dem Flaubertschen „Strukturprinzip der Desillusionierung“ das Kellersche „Strukturprinzip des Humors“ gegenüberstellt, greift er einerseits auf Hugo Friedrich zurück und reagiert andererseits auf Erich Auerbachs *Mimesis*-Monographie, in der ja bekanntlich das Wesen des Realismus in einer ernsthaften Darstellung des Gewöhnlichen gesehen wird.²²

Nun ist es sicher unzweifelhaft, dass eine humoristische Darstellung wie bei Keller den Texten Flauberts nicht zugrundeliegt, weswegen man in seinem Fall von Humor als dichterischer Einbildungskraft nicht sinnvoll reden kann. Und doch sind auch und gerade bei Flaubert all die Charakteristika des verklärenden Darstellungsprinzips wirksam, die Preisendanz so überzeugend bei Keller, Fontane und Raabe herausarbeitet: der Dualismus der Sichtweisen, das im subjektiven Reflex der Darstellung erzeugte Beziehungsgeflecht von Bedeutungen, die in deutlicher Spannung stehen zu dem Faktischen, an dem sie sich kristallisieren, in dessen Wesen sie aber nicht begründet sind. All das lässt sich bei Flaubert finden, nur eben nicht im Sinne einer humoristischen Vermittlung. Der entscheidende Schritt liegt darin, „Verklärung“ nicht mehr, wie Preisendanz es tut, als Tautologie zu Humor zu verstehen, sondern als „Poetisieren“²³ weiter zu fassen, so dass die humoristische Darstellung eine mögliche Form von Poetisieren ist, aber nicht jede Form von Poetisieren humoristisch sein muss.

Darauf, dass Poetisieren, wie es hier auf der Basis von Preisendanz' Überlegungen verstanden werden soll, nicht notwendig humoristisch zu sein hat, findet sich ein Hinweis schon in Friedrich Theodor Vischers *Asthetik*, wo er von der „Gewinnung des Poetischen inmitten der Prosa“ des Lebens durch die Dichtung spricht.²⁴ Dabei ist es für Vischer klar, dass einerseits „das Wissen um die unerbittliche Natur der Realität [...] sich dem Gedichte mit[theilt]“,²⁵ also dass das Faktische in seiner Unerbittlichkeit zur Geltung kommen soll. Andererseits kann bei entsprechender Darstellung des Faktischen im subjektiven Reflex aber die Poesie inmitten der Prosa wieder gewonnen werden, denn „das Licht des

²² Auerbach S. 480.

²³ „Poetisieren“ soll also den problematischen Begriff der „Verklärung“ ersetzen. „Verklärung“ ist seit dem 19. Jahrhundert so verschieden gebraucht worden, dass Preisendanz' Versuch, ihn unter Verweis auf seinen Gebrauch bei Fontane entgegen der heute üblichen Bedeutung im Sinne von „Beschönigen“ zu profilieren (Preisendanz S. 216-217), schon begriffsgeschichtlich fragwürdig ist. Der Begriff „Poetisieren“ hat eine kaum weniger disparate Geschichte – nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Realismus-Diskussion im 19. Jahrhundert. Er ist aber nicht im gleichen Maße belastet durch einen landläufigen Gebrauch, der mit der ihm hier gegebenen Bedeutung in Konflikt stehen und zu solchen Missverständnissen geradezu einladen würde, wie sie die Rezeption von Preisendanz' „Verklärungs“-Konzept in der Forschung so oft begleiten.

²⁴ Vischer S. 161.

²⁵ Vischer S. 177.

tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um so bedeutsamer, beleuchtet die ganze Erscheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um so gründlicher, dringt heimlicher in die feinsten Falten.“²⁶ Damit ist konzis die Essenz dessen ausgedrückt, was Preisendanz unter „Verklärung“ versteht. Von Humor ist bei Vischer allerdings in diesem Zusammenhang keine Rede, was kaum verwundert, denn sein Beispiel an diesem Punkt sind die Mignon-Passagen aus dem Wilhelm Meister.

Nun kann natürlich der Blick auf Vischer nicht eine Erprobung des ausgeweiteten Poetisierungsbegriffs am konkreten Beispiel ersetzen, zumal wir mit diesem Blick auf Vischer wieder in den Dunstkreis Hegels eingetreten sind. Deshalb soll im Folgenden gezeigt werden, wie ein über die Grenzen des Humoristischen hinaus erweiterter Poetisierungsbegriff für das Verständnis von Texten Adalbert Stifters und Gustave Flauberts sinnvoll angewendet werden kann. Zuvor jedoch soll ein Blick zurück auf Thümmels *Willhelmine* zeigen, dass sich Ansätze für das Prinzip der humoristischen „Verklärung“ bereits in der Literatur der Aufklärung finden. Damit fällt Preisendanz' These, dass die Voraussetzungen des Humors als Darstellungsprinzip „letztlich in der Romantik liegen“ (Preisendanz S. 16), wodurch wiederum ein bezeichnendes Licht auf die formengeschichtliche Verankerung der Romantik und des Realismus in der Literatur der Aufklärung fällt. Zudem legen die poetisierenden Tendenzen bei Thümmel den Schluss nahe, dass die Entwicklung der spezifischen Darstellungstechniken des Realismus nicht ausschließlich als Reaktion auf die gesellschaftlichen Umwälzungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstanden werden kann.

²⁶ Vischer S. 181-182.

3.2. Thümmels *Willhelmine* und das Aufkommen poetisierender Darstellungsverfahren in der Literatur der Aufklärung

Der literarische Realismus des 19. Jahrhunderts wurzelt in dreifacher Hinsicht im Jahrhundert der Aufklärung. Zum einen werden seine Themen bereits in der Literatur der Aufklärung behandelt. Das betrifft zum Beispiel die Thematisierung des Ehelebens etwa in Nicolais *Sebaldu Nothanker* oder in Goethes *Hermann und Dorothea*. Ein anderes Beispiel ist Johann Heinrich Mercks Satire *Herr Oheim der Jüngere*, die dem durch Idyllenliteratur und Naturlyrik vermittelten literarischen Bild des Landlebens einen ungeschönten Blick auf die realen Probleme des Bauerndaseins entgegensetzen sucht. Gerade das ostentative Lob auf die gesellschaftliche Bedeutung des Bauernstandes ist als Vorläufer zu Tendenzen in der „Verfassungsdiskussion des Vormärz“¹ erkennbar, die den Bauernstand als Quelle jener „Stetigkeit und Zuverlässigkeit“ ansahen, von der eine „versittlichende Wirkung“ auf die ganze, sich im Umbruch der Modernisierung befindliche Gesellschaft ausgehen könne.² Als „Bezugsrahmen für dorfgeschichtliches Fabulieren“³ war diese Verfassungsdiskussion um die Bedeutung des Bauernstands ein wichtiger soziokultureller Faktor bei der Herausbildung des literarischen Realismus im deutschsprachigen Raum.

Formgeschichtlich schafft die Literatur der Aufklärung mit der Herausbildung des illusionistischen Darstellens die Basis, auf der das Erzählen in der Literatur des Realismus beruht. Zusätzlich aber ist auch das, was in der vorliegenden Arbeit als Besonderheit des literarischen Realismus im 19. Jahrhundert gesehen wird – der poetisierende Doppelblick auf das Dargestellte in der Darstellung – im humoristischen Erzählung der Aufklärung bereits angelegt. Dafür ist Thümmels Text ein Beispiel, das durchaus als Vorläufer des Realismus betrachtet werden kann.⁴

Thümmel geht es zwar nicht um die realen Probleme des Landlebens wie Merck im *Herrn Oheim der Jüngere*. Aber der Darstellungsstil in der *Willhelmine* ist geprägt von

¹ Werner Hahl: Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus. Das Modell einer deutschen Sozialverfassung in den Dorfgeschichten. Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. Hg. v. Max Bucher u. a. Mit einer Einführg. in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 1981, S. 48-95; hier: S. 71.

² Vgl. Hahl S. 71-73.

³ Hahl S. 81.

⁴ Ein anderes Beispiel, das zeigt, dass es sich bei der *Willhelmine* diesbezüglich keineswegs um einen Solitär handelt, ist natürlich Wieland mit seiner „Meisterschaft, das Spannungsverhältnis zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit in immer neuen Dimensionen der Lebenswirklichkeit darzustellen.“ (Preisendanz: Auseinandersetzung S. 92-93. Vgl. auch seine Interpretation einer Passage aus dem *Agathon*, S. 94-95). Wenn Preisendanz hier behauptet, „daß Wielands durchgängige Ironie sich bei näherem Zusehen als ein dauernd zwischen möglichen Gesichtspunkten fluktuierendes Darstellen erweist“ (S. 93), kennzeichnet er de facto Wieland als frühen Vertreter, mindestens aber Vorläufer des humoristischen Erzählens, ohne dass er diesen literaturgeschichtlichen Zusammenhang allerdings selbst herstellen würde.

einer Lust am sinnlichen Wahrnehmen, die auf die Kombination von „sachlichem Sehen und empfindendem Schauen“ (n. Willems) der realistischen Literatur vorausweist. Im lustvollen Erleben, das die detaillierte Darstellung hier dem Leser ermöglicht, erhält das Gewöhnliche – wie später im Realismus – eine poetische Dignität, die es als Gegenstand der überkommenen Satire nicht hatte. Dass die Würde etwa des Magisters für Thümmel und seine Leser eine große Rolle gespielt hat, zeigt sich nicht zuletzt an Uz' Bemerkungen zu dem Untertitel des Textes in seiner ersten Fassung, die unter anderem darauf zielen, den Spott über den „armen Pfarrer“⁵ zu begrenzen. Thümmel hat Uz' Vorschlag entsprochen und den Untertitel „Der vermählte Pedant“ bei der Überarbeitung des Textes gestrichen.

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Humor in der Darstellung fällt der besondere Ton der Erzählerrede in der *Willhelmine* auf – ein Ton, der in seiner Kombination aus gemütvoller Kauzigkeit und latenter Ironie den humoristischen Erzählton Wilhelm Raabes vorwegzunehmen scheint. Wie vor ihm Sterne und nach ihm Wieland, Hippel, Jean Paul und Raabe kultiviert Thümmel die Kunst der assoziativen Abschweifung, die dem Leser die Präsenz einer Erzählerpersönlichkeit ständig vor Augen hält und die in der Darstellung aufscheinenden Sinnzusammenhänge immer als Resultat eines persönlichen Blicks auf die Dinge kenntlich macht.⁶ Dass eine künstlerische Darstellung auch für Thümmel nicht in einer technisch präzisen Kopie der Vorlage, sondern in einer Umsetzung eines sympathetischen Blickes bestehen soll, zeigt die poetologische Stelle, an der die aufgehende Sonne für die Künstler der Welt als schamhaftes Aktmodell posiert:

Die geschicktesten Jünglinge zittern bey dem Anblicke der unverhüllten schönen Natur, und ihre sonst gewisse Hand zeichnet Fehler auf das gespannte Papier. Der minderjährige Knabe allein übertrifft hier seinen Meister; denn in seinem kleinen noch fühllosen Herzen liegen jene sympathetischen Trieb' unentwickelt, und seine Hand lernt' eher der Kunst, als jenes der Liebe gehorchen. (Thümmel S. 13)

„Auge“ und „Liebe“ gehören hier für Thümmel ebenso zusammen wie für Fontane, der an Turgenjew bei allem Lob für die „Treue der Bilder“⁷ das Fehlen von „Lebensanschauung und eigentlichste[m] Dichtertum“ kritisiert.⁸ Nun ist der sympathetische Blick bei einem Autor des 18. Jahrhunderts sicher kein außergewöhnlicher Befund. Für die Literatur des 19. Jahrhunderts wegweisend ist an der *Willhelmine* allerdings, dass sie im sympathetischen Moment der poetischen Darstellung durchaus schon das Faktische der

⁵ Rosenbaum: Lesarten S. 45.

⁶ Vgl. Preisendanz S. 256-258.

⁷ Fontane: Aufsätze S. 519.

⁸ Fontane: Aufsätze S. 520.

dargestellten Wirklichkeit in einer Weise zur Geltung bringt, die in den entsprechenden Texten des 19. Jahrhunderts den Epochenbegriff „Realismus“ rechtfertigt.

Von einer Reihe motivischer Ähnlichkeiten der *Willhelmine* mit Raabes *Odfeld* ist sicher das Motiv der scheinbar heldenhaften Bewährung eines wenig bedeutenden Landgeistlichen während des Siebenjährigen Krieges am auffälligsten. Anders als in Raabes Erzählung ist der Krieg für die Handlung von Thümmels Text gänzlich irrelevant. Bei Thümmel dient der historische Hintergrund des Krieges eher wie bei Hunold als Bildgeber für die eigentliche Handlung, in der es um die Eroberung einer Geliebten und den Kampf gegen Nebenbuhler geht. So beginnen ab der zweiten Fassung alle Inkarnationen der *Willhelmine* mit der Ankündigung, dass der Erzähler „[e]inen seltenen Sieg der Liebe“ besinge, „den ein armer Dorfprediger über einen vornehmen Hofmarschall erhielt“.⁹ Der Magister mobilisiert beim Liebeswerben um das Jawort der heimgekehrten *Willhelmine* „[s]o viel Waffen der Liebe als nur seine unerfahrene Hand regieren konnte“ (Thümmel S. 15), worauf der Text die Kriegsmetaphorik auch auf die Reaktion der Umworbenen anwendet: „Erstaunt sah *Willhelmine* ihren dringenden Feind an, und dreymahl wankte sie [...]“ (Thümmel S. 15) Soweit bleibt alles in dem formensprachlichen Rahmen, in dem sich auch die bildliche Analogie von Liebe und Krieg bei Hunold bewegt.

Was die *Willhelmine* aber mit dem *Odfeld* verbindet, ist die Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Weltgeschichte, die bei Hunold keine Rolle spielt. Das erste Kapitel in Raabes Erzählung ist eine Chronik der Menschheitsgeschichte als Chronik des *bellum omnium contra omnes*. Diese Chronik der Weltgeschichte führt zur Lebensgeschichte des Magisters Noah Buchius, dessen Schicksal es ist, im kleinen Kampf aller gegen alle immer der Getretene zu sein, so dass er am Ende in dem ehemaligen Kloster, in dem er lebt, gerade noch geduldet wird. Als die große Geschichte in Form des Siebenjährigen Krieges seine Heimat erreicht, glaubt der der Welt abhanden gekommene, aber historisch interessierte Buchius, durch die Verwicklung der Ereignisse in unmittelbare Tuchfühlung mit dem epochemachenden Gang der Dinge zu geraten und endlich eine Bestimmung im Leben zu finden. Dass es sich dabei um eine Illusion handelt, wird Buchius und dem Leser erst am tragischen Ende des Textes bewusst.

Aber schon relativ früh gibt es eine Szene, in der im poetisierenden Doppelblick der Darstellung bereits angedeutet wird, was das weitere Geschehen konkret zeigt: dass mit dem Krieg nicht der Ruhm des Epochalen hereinbricht, sondern die schlimmsten Auswüchse des tierischen Gewalttriebs im Menschen. In der Szene sucht der Knecht

⁹ Rosenbaum: Lesarten S. 47.

Schelze mit seiner Verlobten den Magister beim Abendbrot in seiner Zelle auf. Dabei zieht Schelze an einer Stelle ein Stück Kreide aus der Tasche und legt es auf den Abendbrotstisch des Magisters, worauf es zu folgendem Wortwechsel kommt:

„Ja, wenn Er mir sagen will, Schelze, was ich hiermit soll –“

„Die Welthistorie soll Er mir damit auf den Tisch malen. Den Weg soll Er mir hier auf den Tisch malen, den Weg zum guten Herzog Ferdinand.“

Er zog jetzt mit seiner Kreide einen Strich über den Tisch.

„Da fließt die Weser. Hier, wo der Brodlaib liegt, ist der Solling. Da über den Hering weg brechen die Franschen wieder ein aus dem Göttingenschen, das weiß jeder, und der Stocktaubste hat's aus dem Geheil heute wieder heraushören können. Aber nun da drüben um Seinen Suppenpott ist das Westfälische, und dorten steht der Herzog; längs der Weser lang steht es voll von seinen Völkern. [...]“¹⁰

Die unfreiwillige Komik in der Figurenrede charakterisiert zum einen indirekt Schelze, dem in seiner Schlichtheit das Merkwürdige seiner Formulierungen entgeht. Neben diesen Sinnzusammenhängen in Bezug auf das Faktische der dargestellten Welt entsteht eben durch Schelzes unglückliche Formulierungen eine zweite Bedeutung, die keiner der Figuren, sondern nur dem poetisch empfänglichen Leser aufgeht: In Raabes Text spielt sich die Weltgeschichte tatsächlich zwischen Brotlaib, Hering und Suppentopf ab, denn das ganze Kriegsgeschehen wird in der Erzählung als Kampf um die Befriedigung der kreatürlichen Triebe dargestellt. Dabei reicht das Spektrum von den Plünderungen der französischen Marodeure über Thedels Annäherungsversuch an die Jungfer Fegebank und seine Leichenfledderei bis zum eitlen Herzog Ferdinand, dem sein Quartier in Wickensen wichtiger ist als das Leben seiner Untertanen.¹¹

Die Funktion des chronikartigen Abrisses über die Menschheitsgeschichte als Geschichte von Kriegen erfüllt bei Thümmel die Darstellung eines Puppenspiels in der Dorfschenke. Darin werden mit mythologischen und historischen Figuren „eine lärmende thörichte Welt“, „ganze tragische Jahrhunderte“ und „die schrecklichen Begebenheiten und Veränderungen der Dinge, über welche die weisesten Menschen erstaunen“, (Thümmel S. 7) auf die Bühne gebracht. Der Bezug zu den „Thaten eines preußischen Helden“, der sich in die Traditionslinie der hier gezeigten Nero, Heliogabalus, Pompejus und Karl XII. einreicht (Thümmel S. 8), ist überdeutlich. Ebenso deutlich ist der makrostrukturelle Bezug zum Konflikt des Dorfgeistlichen mit dem Hofmarschall aus der Residenzstadt in dem Satz: „Itzt sah man hochmüthige Städte, wie sie sich über die Dörfer erheben – und augenblicklich darauf eingeäschert oder in einem Erdbeben versunken“ (Thümmel S. 7). So deutlich diese makrostrukturellen Verweisungszusammenhänge sind, so wenig werden sie explizit gemacht. Sie ergeben sich einzig durch einen doppelten

¹⁰ Wilhelm Raabe: Das Odfeld. Eine Erzählung. Mit einem Nachwort v. Ulrich Dittmann. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1995 (= RUB, 9845), S. 51.

¹¹ Vgl. Raabe S. 193.

Blick auf das, was zunächst nur eine Szene in einem Landgasthaus ist – kurz vor dem Eintreten von Willhelmines Vater.

Dessen Hinzutreten ist nun ein formensprachliches Analogon zu Schelzes strategischem Lagebericht am Abendbrotstisch des Magisters Buchius bei Raabe. Der Vater platzt mitten in das Geschehen auf der Puppenbühne herein:

Schon war die Pistole gespannt, die diesem schrecklichen Helden [Karl XII., A. L.] das Leben endigen wird – und schon wurden die Laufgräben geöffnet und alles war voller Erwartung, als – der alte Verwalter herein trat. Bey seiner längst gewünschten Ankunft verstummte die Fiedel – Die große Versammlung der Zuschauer hob sich von ihrem Sitze – schmiß eine allgemeine Bank um und grüßte freundlich den Alten – Eine Ehre, die vor ihm noch kein Sterblicher genoß – als allein der ehrwürdige Cato – und die vielleicht nach ihm keiner wieder genießen wird! Dieser Zufall schob die Belagerung auf – eine glückliche Pause für Carln! und selbst der Regierer der Welt stieg itzt in seinen Cothurnen von dem hohen Sitze des Olymps herunter, und ein ernsthaftes Stillschweigen der ganzen Natur forderte den Alten auf, seine glückliche Geschichte zu erzählen. (Thümmel S. 8)

Zunächst fällt hier – wie in der Hinleitung zu der Puppenspielszene – auf, wie sorgfältig die Darstellung die faktischen Geschehenszusammenhänge deutlich macht. Anders als die langen Beschreibungen von Gemälden und Skulpturen bei Zesen, fällt das Puppenspiel nicht aus der Geschehensdarstellung heraus. Es handelt sich um die Darbietung eines offensichtlich fahrenden Marionettenspielers, der sein Geld nun einmal damit verdient, in Dorfschenken für Bauern zu spielen. Dabei wird das Publikum auch gut unterhalten, bis der Verwalter hereintritt, von dem die Bauern in der Schenke Neuigkeiten über seine Tochter erwarten, die sie vor wenigen Stunden erst in des Hofmarschalls sechsspänniger Karosse zum Dorf hinaus haben fahren sehen (Thümmel S. 7). Diese Neugier ist stärker als das Interesse an dem Marionettentheater, so viel stärker, dass das Publikum sogar beim heftigen Aufspringen eine Bank umwirft und die Vorstellung fürs Erste beendet ist.

Doch wie bei Raabe suggeriert die anschauliche Rede auch hier einen zweiten Blick auf die dargestellten Dinge. Das beginnt damit, dass der Puppenspieler, der am Beginn der Szene mit Jupiter verglichen wurde, nun metaphorisch mit dem „Regierer der Welt“ identifiziert wird. Obwohl faktisch klar ist, dass es sich nur um eine Theatervorstellung handelt, die überdies unterbrochen ist, verlängert die bildliche Rede die Wirkung der Vorstellung über ihr Ende hinaus. Das wird noch deutlicher an der Bemerkung, dass das Hereintreten des Verwalters die Belagerung zum Glück für „Carln“ aufgeschoben habe. So wie die Wirklichkeit in Gestalt des Verwalters faktisch in die Sphäre der Theatervorstellung eingedrungen ist, so wird die Sphäre der Vorstellung poetisierend in die dargestellte Faktizität hinein verlängert. Dazu gehört, dass der Verwalter mit Cato gleichgesetzt wird, der in die Welt des Stücks gehört, das auch den Untergang von „Carthago“ darstellt. Durch die Art und Weise des anschaulichen Redens werden die Grenzen von eigentlicher und uneigentlicher Rede verwischt und damit die Grenzen

dargestellter Wirklichkeit und der dargestellten Fiktion des Theaterstückes. So erscheint das Umwerfen der Bank durch die Dorfleute als bildliches Pendant zum Sturz der hochmütigen Städte im Stück, die sich über die Dörfer erhoben hatten. Durch diese Grenzverwischung erscheint nun auch der hereintretende Verwalter als Individuum, das mit seinem „häuslichen Glück“ (Thümmel S. 7) die Weltgeschichte anhalten kann, so wie die Darstellung im *Odfeld* dem Leser lange suggeriert, dass der von der Welt vergessene Magister Buchius zum Helden des Siebenjährigen Krieges werden wird. Auch im Falle des Verwalters handelt es sich um eine schöne Trugvorstellung, denn Willhelmines Wegzug an den Hof wird im weiteren Verlauf des Textes nicht als Gewinn, sondern als Verlust für sie selbst, ihren Vater und den Magister erkennbar.

Ein weiterer Effekt des poetisierenden Doppelblicks auf das dargestellte Faktische ist, dass die auf die Puppenbühne gebrachte Weltgeschichte – wie in der Abendbrotszene bei Raabe – vom Sockel geholt wird. Die Durchmischung von Weltgeschichte und provinziellem Treiben in einer Dorfschenke durch den besonderen Umgang mit eigentlicher und uneigentlicher Rede in der Erzählerrede hat denselben nivellierenden Effekt wie die strukturell ähnlich gestaltete Figurenrede im Falle Schelzes. Was schon die Eingangsbeschreibung des Dorfes nahelegt – dass nämlich die großen Heldentaten des Krieges gerade gut genug sind, den arbeitenden Bauern die Zeit zu vertreiben – wird in der Puppenspielepisode szenisch und illusionistisch umgesetzt. Für die eigentliche Handlung ist das insofern von Belang, als der Niveauunterschied zwischen dem biederem Landpastor und dem weltmännischen Hofmarschall, der im Horizont des Textes faktisch unzweifelhaft besteht, im zweiten poetischen Blick relativiert wird. Denn der poetisierende Doppelblick hinterfragt die traditionellen Vorstellungen von historischer, politischer, gesellschaftlicher und menschlicher Größe.

Der poetisierende Doppelblick, der bei Thümmel wie bei Raabe ein humoristischer Doppelblick ist, findet sich auch an der Stelle, an der Willhelmine, ihr Vater und der Magister den Heimatbesuch der Kammerjungfer mit dem Wein und dem Champagner begießen, den sie aus der Stadt mitgebracht hat. Der Knall des Champagnerkorkens jagt dabei dem Magister einen tödlichen Schrecken ein: „[W]ie der vogelfreye Spion, der sich einsam und sicher in dem Walde geglaubt hat, durch den Mörser eines feindlichen Hinterhalts aus seiner Ruh geschreckt wird – so betäubte der schreckliche Knall die Ohren des zitternden Pastors.“ (Thümmel S. 15) Die Darstellung veranschaulicht zunächst beschreibend und bildlich die Intensität des Knalls und macht so den Schrecken des Pastors erlebnishaft nachvollziehbar. Die faktischen Zusammenhänge auf der Geschehensebene werden also illusionistisch dargestellt, insofern der nacherlebende

Leser entweder mit dem Erschrockenen Mitleid haben oder sich über ihn amüsieren kann – oder beides zugleich.

Die Bildlichkeit an dieser Stelle leistet aber noch mehr, wie der formensprachliche Zusammenhang mit der Darstellung des folgenden Geschehens zeigt. Nachdem Willhelmine den erschrockenen Pastor beruhigt und ihm versichert hat, dass er dem Getränk gefahrlos zusprechen könne, trinkt sich der Magister einen kleinen Rausch an, der ihm genug Courage verleiht, mit der Brautwerbung in eigener Sache zu beginnen. Nun erschrickt er nämlich nicht mehr „vor dem aufrichtigen Busen“, auf den er noch drei Mal „mit lüsternen Augen hin[schielt]“, um es dann zu wagen, „das Herz der englischen Kammerjungfer zu bestürmen. So viel Waffen der Liebe als nur seine unerfahrene Hand regieren konnte [...] verwendete er auf die Hoffnung einer geschwinden Eroberung.“ (Thümmel S. 15) Der bildhafte Vergleich des knallenden Korkens mit dem Schussgeräusch eines Mörsers passt also nicht nur faktisch zu dem Korkenknall, sondern auch auf poetischer Ebene zu der Kriegsmetaphorik, die des Magisters Werbung um Willhelmine begleitet. Der Mörservergleich veranschaulicht also nicht nur die Intensität des Knallgeräuschs, sondern er verweist auf einer zweiten Ebene darauf, dass der Magister in dringender Mission an dem Gelage teilnimmt. Die lüsternen Blicke, die er nur verstohlen auf Willhelmines Busen wirft, seit er ihr aus der Kutsche geholfen hat, stellen ihn auf eine Stufe mit einem Spion, der sein Beobachten ja auch möglichst verheimlichen muss. Der Schrecken des Magisters rührt also nicht nur von der Intensität des akustischen Reizes, sondern auch daher, weil er sich auf geheimer Mission ertappt fühlt, bevor er innerlich zum offenen Antrag bereit ist. Ohne dass es ausgesprochen wird, liefert also die beschreibende und bildliche Darstellung des Sektkorkenknalls und seiner unmittelbaren Wirkung ein Psychogramm des Magisters.

Die Sinnbildung wird hier möglich, indem der Leser nicht nur die Illusionsbildung nachvollzieht, sondern indem er neben dem Nachvollziehen des simulierten Erlebniszusammenhangs auch noch die humoristische Färbung zur Kenntnis nehmen muss, die der poetisierende Doppelblick dem Dargestellten verleiht. Die bildliche Ebene des Kriegs, mit dem das Liebestreiben hier verglichen wird, wird dabei ganz in den illusionistischen Darstellungszusammenhang integriert. Das gilt, wie bereits ausgeführt, für jegliche Bildlichkeit, gerade auch für die Göttermaschinerie, die Thümmels Text der Tradition des Komischen Epos entlehnt. Als Schlittendekoration und als Motive künstlich gearbeiteten Backwerks werden die allegorischen Figuren ebenso in die reale, sinnlich wahrnehmbare Gegenständlichkeit der dargestellten Welt integriert, wie als Bestandteil des Puppenspiels in der Dorfschenke. Das Allegorische wird dabei nicht nur

profanisiert,¹² sondern es wird auch materialisiert. Das Bildliche und das Poetische überhaupt zeigen sich nun im rein Faktischen der dargestellten Welt, aber um es aufzuzeigen, bedarf es des poetisierenden Doppelblicks, der Sinnzusammenhänge jenseits des rein Faktischen sucht. Ein letztes Beispiel: Während der Hochzeitsfeier lesen die Feiernden sich die Orakelsprüche vor, die in den gebackenen allegorischen Figuren enthalten sind. Dabei kommt die Reihe nach der „lose[n] Willhelmine“ auch an den Magister:

Nach ihr ergriff, aus verliebter Ahndung, der Magister ein schneeweißes Herz, worein eine witzige 3 geätzt war. Bedächtlich öffnet' er es, und fand diese wenigen Worte: Ich liebe einen um den andern – Wer hätt' es diesem falschen Herzen ansehen sollen, rief er voller Verwunderung, und klebte mühsam die beyden Häften wieder zusammen. (Thümmel S. 37)

Diese Szene findet nicht zufällig in der Szene aus Fontanes *Irrungen* einen späteren Nachklang, in der Lene, Botho und die abendliche Gesellschaft im Hause Nimptsch Knallbonbons ziehen.¹³ In beiden Fällen wird, was als harmloser Scherz gedacht war, zur Quelle tieferer Wahrheiten, die den Figuren in beiden Texten allerdings nicht voll bewusst werden. Das maliziöse Herz und sein Inhalt sind nun ein deutlicher Hinweis darauf, dass Willhelmine durchaus Zweifel daran hat, dass diese Heirat das richtige für sie ist. Der dritte in der sich anbahnenden ménage à trois ist der Hofmarschall, dessen Mätresse sie wahrscheinlich gewesen ist, und der, wie sich an mehreren Stellen andeutet, durchaus nicht abgeneigt ist, von Willhelmines Reizen weiter zu profitieren. Die poetische Bedeutungsebene enthüllt hier aber die Ahnungslosigkeit des Magisters, der die „3“ auf dem Herzen nicht zu deuten weiß und von dem Schneeweiß des Herzens auf seine Unschuld schließt. Wenn er hinterher rhetorisch fragt, wer diesem falschen Herzen die Untreue hätte ansehen sollen, meint er nur die gebackene Herz-Figur, aber dem Leser muss diese Frage auch als Kommentar zu der dückelhaften und tendenziell untreuen Willhelmine erscheinen, wovon der arglose Magister freilich nichts weiß. Für die junge Ehe lässt all das nichts Gutes ahnen. Die Mühe, die er sich gibt, die Teile des Herzens wieder zusammenzufügen, lassen erahnen, dass er ihr bedingungslos verzeihen wird, um die Liebe zu retten. Freilich hat das Zusammenkleben der Gebäckteile sachlich nichts mit des Magisters Gutmütigkeit und Treue zu tun. Der Zusammenhang wird also nur poetisierend suggeriert.

Diese Beispiele und der vergleichende Blick auf Raabe und Fontane zeigen, dass die intensive Anschaulichkeit, die der Darstellungsstil der *Willhelmine* als Amalgam verschiedener gattungsspezifischer Darstellungskonventionen aufweist, nicht nur dazu

¹² Vgl. Michael Schmidt: Art. „Thümmel, Moritz August von: Willhelmine.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.

¹³ Fontane: *Irrungen* S. 22-23.

dient, den sinnlichen Erlebniswert der illusionistisch vergegenwärtigten Gegenständlichkeit zu erhöhen, sondern auch dazu, bildliche, allegorische und symbolische Verweisungszusammenhänge ganz in die simulierten Erlebniszusammenhänge zu integrieren. Thümmels Erzählung weist damit bereits Techniken auf, die im poetisierenden Darstellungsstil der Literatur des Realismus zum formgeschichtlichen Epochenmerkmal werden. Die Geschichte des Humors als dichterischer Einbildungskraft beginnt auch in der deutschsprachigen Literatur¹⁴ bereits in der Aufklärung. Dass humoristische Darstellung nur eine mögliche Form des Poetisierens in der Literatur des Realismus ist, sollen die nun folgenden Analysen von Beispieltexten Stifters und Flauberts zeigen.

¹⁴ Für die britische Literatur deutet Preisendanz diesen Zusammenhang bereits in seiner Anmerkung zum „Humor im ‚Tom Jones‘“ an (Vgl. Preisendanz S. 279-282).

3.3. Nicht-humoristisches Poetisieren in Stifters *Granit*

Adalbert Stifter gehört zu den deutschsprachigen Autoren, deren Werk Preisendanz explizit als Gegenbeispiele zu dem anführt, was er unter humoristischer Verklärung versteht. Stifters Texte seien „weniger oder kaum“ von Humor geprägt.¹ In ihnen ergebe sich die „poetische Dignität der banalen Alltäglichkeit“ nicht aus dem subjektiven Reflex des Humors, sondern durch „mikrokosmische Analogie“, durch den „Verweis auf das Umgreifende einer welterhaltenden Ordnung“.² Damit ordnet er Stifter de facto der klassischen Symbolkunst zu, die von Klopstock bis Eichendorff den Dingen der empirischen Wirklichkeit eine ihnen in ihrer Faktizität eigene Wesenhaftigkeit unterstellt, so dass die Gegenstände der Natur symbolisch die Kräfte und Mächte veranschaulichen können, die nicht nur das menschliche Innenleben, sondern den ganzen Kosmos bewegen.

Dass das nicht die ganze Wahrheit sein kann, zeigt sich daran, dass Willems ausgerechnet Hebbels „berühmt-berüchtigte Rezensionen“ des *Nachsommer* als frühes Beispiel einer Kritik am „naturalistischen Darstellungsstil“ anführt.³ Die Essenz von Hebbels Kritik liest sich bei Willems so:

Das Detail schwillt an, die Sinnmomente hinter dem Detail, die ein ganzheitliches Erleben ermöglichen, verblassen, und der Leser fühlt sich gelangweilt. Hebbel hat recht, wenn er das, was den Stoff der Dichtung ganzheitlich erleben lässt, das „hieroglyphische Element“, das „Alles zusammenhaltende Centrum“, auf die „Idee“, und das heißt: auf den „Menschen“ bezieht; genauer: auf die Anthropologie des Idealismus, auf jenes „Allgemeinmenschliche“, auf das man sich seit der Aufklärung geeinigt hat. Schöner Schein ist nur da möglich, wo man sicher weiß, was der Mensch und was ihm die Welt ist, und nur im Austausch derer, die dieses sichere Wissen teilen. [...] nur wo man immer schon um die Einheit von Mensch und Natur im großen Weltganzen weiß, kann ein Erlebnisgedicht geschrieben werden, das dem Leser ein in sich abgeschlossenes Naturerlebnis mitteilt.⁴

Hebbels Diagnose, wie Willems sie hier referiert, besagt aber nun nichts anderes, als dass durch die „auf's Breite und Breiteste angelegte Beschreibungsnatur“⁵ in Stifters Darstellungsstil hinter der Fülle an ausgebreiteten Details die „Einheit von Mensch und Natur im großen Weltganzen“ nicht mehr erkennbar sei;⁶ dass also genau jene „mikrokosmische Analogie“ verloren gehe, die das grundlegende Strukturprinzip der

¹ Preisendanz S. 7.

² Vgl. Preisendanz S. 167.

³ Willems: Anschaulichkeit S. 342.

⁴ Willems: Anschaulichkeit S. 342-343.

⁵ Zit. n. Willems: Anschaulichkeit S. 343.

⁶ Vgl. hierzu Lobsien: Landschaft S. 82-83, der zur Diskussion derselben Problematik eine kritische Äußerung Jean Pauls über „Landschaften der Reisebeschreiber“ anführt.

klassischen Symbolkunst seit der Aufklärung sei,⁷ und die Preisendanz auch als Wesen der stifterschen Formensprache betrachtet.

Willems widerspricht dabei durchaus nicht Hebbels Diagnose. Allerdings teilt er dessen kritisches Urteil nicht. Denn Stifters Darstellungsstil gilt Willems als frühes Beispiel für „das ‚ursprüngliche‘ Verhältnis zum Stoff der Welt“, für den „Intuitionismus“, der für die Kunst des Naturalismus „zum entscheidenden Ausgangspunkt, zum Angelpunkt ihrer spezifischen Sinnbildung“ werde.⁸ Es scheint mir nur eine sinnvolle Möglichkeit zu geben, die widersprüchlichen Befunde Preisendanz' auf der einen Seite und Hebbels und Willems' auf der anderen Seite zusammenzudenken: Denn die Frage drängt sich hier auf, ob der ständige „Verweis auf das Umgreifende einer welterhaltenden Ordnung“, den Preisendanz bei Stifter feststellt, nicht genau durch die beschreibende Anhäufung materieller Details zu Stande kommt, die Hebbel und Willems diagnostizieren. Wenn man nun aber Hebbels und Willems' Befund teilt, dass durch Stifters „auf's Breite und Breiteste angelegte Beschreibungsnatur“ kein faktischer oder symbolischer Zusammenhang der vielen Details mehr erkennbar wird; dass die Details so als „hieroglyphische Elemente“ ohne ein „zusammenhaltendes Centrum“⁹ erscheinen, wie Einträge in einem „Handbuch gemeinnütziger Kenntnisse“;¹⁰ wenn man also diesen Befund teilt, dann stellt sich die Frage, ob den Details in Stifters Texten nicht durch einen poetisierenden Doppelblick jener Zusammenhang zukommt – jener Verweisungscharakter auf „das sanfte Gesez [...], wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“¹¹

Stifters Ausführungen zu diesem „welterhaltende[n]“, „menschenerhaltende[n]“¹² „Gesez der Gerechtigkeit“ und „Gesez der Sitte“¹³ in der Vorrede zu den *Bunten Steinen* thematisieren ja genau einen solchen Doppelblick. Stifter spricht vom „geistige[n] Auge] der Wissenschaft“, das jene „Fülle von unermeßlichen Erscheinungen“ erfassen kann, die das „leibliche Auge“, das wir „für das Licht“ haben, nicht erkennen kann.¹⁴ Entscheidend ist, dass Stifters Orientierung am Vorbild der Wissenschaft nicht so zu verstehen ist, dass die Welt rein in ihrer empirischen Faktizität dargestellt werden soll – wie es später Zola

⁷ Willems: Anschaulichkeit S. 344.

⁸ Willems: Anschaulichkeit S. 344.

⁹ Zit. n. Willems: Anschaulichkeit S. 343.

¹⁰ H zit. n. Willems: Anschaulichkeit S. 343.

¹¹ Adalbert Stifter: Vorrede. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Bd. 2,2. Bunte Steine. Buchfassungen. Hg. v. Helmut Bergner. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1982., S. 9-16; hier: S. 12.

¹² Stifter: Vorrede S. 15.

¹³ Stifter: Vorrede S. 13.

¹⁴ Stifter: Vorrede S. 11.

propagiert.¹⁵ Die Wissenschaft ist für Stifter, ganz im Gegensatz zum programmatischen Zola, das Vorbild für ein „Sehen“, das die Sphäre des Empirischen durchdringt. So wie das geistige Auge der Wissenschaft unsichtbare Phänomene wie die „Electricität den aus ihr kommenden Magnetismus“¹⁶ erfassen kann, soll auch der „Menschenforscher“¹⁷ das „menschenerhaltende Gesez“ „sehen“. Aber das „Gesez“ ist, ebenso wie die Elektrizität und der Magnetismus, an sich weder erfassbar noch darstellbar. Der Naturforscher und der Menschenforscher sind also auf das sinnliche Erfassen einzelner empirischer Erscheinungen mit dem „leiblichen Auge“ angewiesen, denn sie können „nur aus Einzellnem das Allgemeine zusammen [tragen]“ und in ihren „Werkstätten immer nur das Einzelne darstellen [...] nie das Allgemeine“.¹⁸

In diesem Konzept zeigt sich nun das geistige Erbe der Romantik, die ja auch und gerade Phänomene wie die Elektrizität und den Magnetismus im Zusammenhang mit der Frage nach Naturgesetzen betrachtet hat, die sich den leiblichen Sinnen des Menschen nicht offenbaren,¹⁹ und die auch das künstlerische Problem thematisiert hat, das allgemeine Unendliche nur mit dem Inventar des einzelnen Endlichen darstellen zu können.²⁰ Anders als den Romantikern geht es Stifter nicht um ein „gestaltendes Erkennen“ in der „Phantasie“,²¹ das die faktischen und kausalen Zusammenhänge der empirischen Wirklichkeit transzendiert, indem sie sie nur als „Oberfläche“ nutzt, um das „Wesen“, das „Unendliche“ zur „Erscheinung“ zu bringen.²²

Stifter begreift nicht umsonst die Tätigkeit des Naturforschers und des Menschenforschers ausdrücklich als „Sehen“, auch wenn dieses Sehen letztlich auf unsichtbare Phänomene zielt: „Darum sieht der Menschenforscher, wohin er seinen Fuß setzt, überall nur dieses Gesez allein [...]. Er sieht es eben so gut in der niedersten Hütte wie in dem höchsten Pallaste, er sieht es in der Hingabe eines armen Weibes und in der ruhigen Todesverachtung des Helden für das Vaterland und die Menschheit.“²³ Das ostentative „Sehen“ ist hier weniger metaphorisch als vielmehr metonymisch gemeint, denn es steht nicht für eine „Phantasie als gestaltendes Erkennen“,²⁴ sondern für die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen. Diesem „Sehen“ werden daher auch der

¹⁵ Vgl. Halsall Sp. 1505-1506.

¹⁶ Stifter: Vorrede S. 11.

¹⁷ Stifter: Vorrede S. 13.

¹⁸ Stifter: Vorrede S. 11.

¹⁹ Vgl. Detlef Kremer: Romantik. Stuttgart u. Weimar: 2001 (= Metzler Lehrbuch Germanistik), S. 63-65.

²⁰ Vgl. Preisendanz S. 21.

²¹ Vgl. Preisendanz S. 39.

²² Vgl. Preisendanz S. 21, 35-42.

²³ Stifter: Vorrede S. 13.

²⁴ Preisendanz S. 39.

„Stoff der Wirklichkeit und des gegenwärtigen Daseins“ wichtig, und zwar gerade aufgrund jener „Bedeutung, die er durch seine zeitlichen Eigenschaften und Beziehungen erhielt“ und die Solger im gestaltenden Erkennen durch „eine andere in dem hellen Inneren der Phantasie“ ersetzen will.²⁵ Hoffmann, dessen „entschieden[e]“ „Übereinstimmung“ mit Solger „gerade im Hinblick auf das Verhältnis von Humor und Phantasie“ Preisendanz herausstreicht,²⁶ lässt im *Goldenen Topf* die phantastisch universelle Liebe des Helden zu der grünen Schlange über die Liebe zu Veronika obsiegen, deren raumzeitliche Gebundenheit durch eingehende Darstellung ihres philiströsen sozialen Hintergrunds unterstrichen wird. Stifter dagegen glaubt, das allgemeine „Gesez“ gerade in den „zeitlichen Eigenschaften und Beziehungen“ menschlicher Existenz erkennen zu können:

Dieses Gesez liegt überall, wo Menschen neben Menschen wohnen, und es zeigt sich, wenn Menschen gegen Menschen wirken. Es liegt in der Liebe der Ehegatten zu einander in der Liebe der Eltern zu den Kindern der Kinder zu den Eltern in der Liebe der Geschwister der Freunde zu einander in der süßen Neigung beider Geschlechter in der Arbeitsamkeit, wodurch wir erhalten werden, in der Thätigkeit, wodurch man für seinen Kreis für die Ferne für die Menschheit wirkt, und endlich in der Ordnung und Gestalt, womit ganze Gesellschaften und Staaten ihr Dasein umgeben, und zum Abschlusse bringen.²⁷

Das Gesetz des allgemein Menschlichen soll sich also in der „gemeinen Prosa des Lebens“ zeigen, um es mit Hegel zu sagen.²⁸ Damit zeigt sich hier eine deutliche Parallele Stifters zu Keller, der das „ursprünglich[e] und rein Menschlich[e]“ in der „Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit allen ‚konkreten Menschentums‘“ darzustellen sucht.²⁹

Das Erkennen des Gesetzes im Alltäglichen und Gewöhnlichen durch das „geistige Auge“ beschreibt Stifter als Prozess des Beobachtens mit dem „leiblichen Auge“, in dem der Menschenforscher wie der Naturforscher „Körnchen auf Körnchen erringt, nur Beobachtung nach Beobachtung macht, nur aus Einzelem das Allgemeine zusammen trägt“.³⁰ Das Erkennen des Gesetzes setzt also ein genaues Sehen mit dem leiblichen Auge voraus – also ein „ursprüngliches‘ Verhältnis zum Stoff der Welt“, wie Willems es schon mit Blick auf Stifter nennt.³¹ Von einem „Intuitionismus“ kann bei Stifter aber dennoch

²⁵ Zit. n. Preisendanz S. 42.

²⁶ Preisendanz S. 67.

²⁷ Stifter: Vorrede S. 13.

²⁸ Vgl. Preisendanz S. 127.

²⁹ Vgl. Preisendanz S. 182, siehe auch S. 174-184.

³⁰ Stifter: Vorrede S. 11.

³¹ Vgl. Alfred Doppler: Schrecklich schöne Welt? Stifters fragwürdige Analogie von Natur- und Sittengesetz. In: Germanistische Mitteilungen 40 (1994) S. 10. „In den gängigen Biedermeier-Erzählungen der Journale und Taschenbücher wurde die klassisch-romantische Literaturauffassung, in der die äußere Natur als Metapher das Bewußtsein und die Gestimmtheit des Menschen symbolisiert, epigonal variiert und trivialisiert. Berge, Täler, Wald und Bäume, Sonne und Mond, Bach und Wiesen, Wolken und Gewitter sind in dieser Art von Literatur nur insofern von Bedeutung, als sie sich symbolisch auf das Bewußtsein der erzählten Figuren beziehen, sie stehen

nicht die Rede sein, weil die Lust am sinnlichen Erfassen des „Augenfälligen“³² hier noch nicht aus sich die Sinnbildung hervorbringt. Für die Sinnbildung als Erkennen des „Gesezes“ muss aus Stifters Sicht der „Sinn geöffnet“ und der „Blik [...] auf den Zusammenhang“ der einzelnen Dinge gerichtet sein.³³

Damit distanziert sich Stifter vom Ideal einer kindlich reinen, von der Gesellschaft noch nicht verdorbenen Anschauung der Phantasie, wie es etwa die Figur des Dichters in Tiecks *Gestiefeltem Kater* propagiert.³⁴ Die „Kindheit“ der Menschheit ist für Stifter das Stadium, in dem „ihr geistiges Auge von der Wissenschaft noch nicht berührt war“ und sie „von dem Nahestehenden und Auffälligen ergriffen“ und „zu Furcht und Bewunderung hingerissen wurde.“³⁵ Das Gesetz aber ist nicht „augenfällig“,³⁶ denn es zeigt sich nicht in den Erscheinungen, die am meisten „augenfällig“ sind, am deutlichsten.³⁷ Die Bedeutung der Dinge enthüllt sich nicht unmittelbar dem rein sinnlichen Blick auf die empirische Wirklichkeit der Dinge in ihrer Faktizität. Es soll sich vielmehr gerade in den Dingen zeigen, die in ihrer Faktizität nicht ins Auge springen. Das Gesetz enthüllt sich nur einem wissenden Sehen des geistigen Auges, das in der erkennenden Tätigkeit des Forschers zum rein sinnlichen Sehen des leiblichen Auges hinzutritt. Das Gesetz enthüllt sich also nur einem Doppelblick, der das an sich nicht „auffällige“³⁸ gewöhnliche Detail poetisiert, indem er es als eine von vielen an sich gewöhnlichen Einzelheiten wahrnimmt, die in der Gesamtschau des geistigen Auges das Gesetz aufscheinen lassen. Erst in der „Beobachtung“ durch den Forscher wird das faktisch nichtige Detail zum „Körnchen“ jener Wahrheit, um die es Stifter geht.

Um zu zeigen, wie sich dieses Programm eines poetisierenden Doppelblicks in Stifters Darstellungsstil niederschlägt, ist nun gleich die erste Erzählung aus den *Bunten Steinen, Granit*, bestens geeignet, denn in dieser Erzählung geht es wesentlich um das Sehen. Zuerst wird das Aussehen eines großen Steins beschrieben, von dem aus man einst weit in das Land sehen konnte (Stifter S. 23-24). Dann folgt die Schilderung eines Pechbrenners, dem der Ich-Erzähler in jungen Jahren häufig von dem Stein aus bei der

nicht für sich selber, sondern versinnlichen Gedanken und Empfindungen. Stifter übernimmt nun von Anfang an nur teilweise dieses literarische Verfahren; denn er stellt neben Natur-Metaphern und symbolisierende Sprachbilder eine Beschreibung, die der konkreten Anschauung und der visuellen Erfahrung verpflichtet ist. Natur ist ihm ein Lebensraum, sie ist nicht die *Umwelt* des Menschen, sondern eine *Mitwelt*, von der er ein Teil ist. Die Naturgesetze sind somit nicht wesentlich verschieden von Gesetzen, die das Zusammenleben der Menschen regeln.“

³² Stifter: Vorrede S. 10.

³³ Stifter: Vorrede S. 11-12.

³⁴ Tieck: *Kater* S. 61-62.

³⁵ Stifter: Vorrede S. 11.

³⁶ Stifter: Vorrede S. 10.

³⁷ Stifter: Vorrede S. 10.

³⁸ Stifter: Vorrede S. 11.

Arbeit zugesehen hat (Stifter S. 24-25). Eines Tages sieht der Pechbrenner bei seiner Arbeit den barfüßigen Jungen auf dem Stein sitzen und bietet ihm aus Jux an, ihm beide Füße mit Pech einzuschmieren (Stifter S. 25). Der Junge lässt es zu und läuft kurz danach ins Haus, um die frisch geschmierten Füße seiner Mutter zu zeigen, aber als seine Mutter die Pechspuren sieht, die ihr Sohn auf den frisch geschauerten Bohlen des Fußbodens hinterlässt, züchtigt sie ihn wutentbrannt mit Rutenschlägen (Stifter S. 26-27). Als der Großvater den geknickten Enkel auf einem Stein im Hof sitzen sieht und dessen Zerknirschung errät, lädt er ihn ein, ihn auf seinem Spaziergang ins nächste Dorf zu begleiten. Auf diesem Spaziergang zeigt der Großvater dem Enkel die Umgebung in einer Art Frage-und-Antwort-Spiel, das sich ganz um das Sehen dreht:

„Siehe Kind, jezt können wir die Stelle sehen, von der ich rede,“ sagte der Großvater, „blike da gerade gegen den Wald, und da wirst du eine tiefere blaue Färbung sehen, das ist das Beken, in welchem der See ist. Ich weiß nicht, ob du es siehst.“

„Ich sehe es,“ antwortete ich, „ich sehe auch die schwachen grauen Streifen, welche die Seewand bedeuten.“

„Da hast du schärfere Augen als ich,“ erwiderte der Großvater; „gehe jezt mit den Augen von der Seewand rechts und gegen den Rand empor, dann hast du jene höheren großen Waldungen. Es soll ein Fels dort sein, der wie ein Hut überhängende Krempen hat, und wie ein kleiner Auswuchs an dem Waldrande zu sehen ist.“

„Großvater, ich sehe den kleinen Auswuchs.“ (Stifter S. 47)

Neunmal, wenn man das eine „blicken“ mitzählt, erscheint in diesem kurzen Ausschnitt das Wort ‚sehen‘ – eine Technik des ostentativen Wiederholens, die den ganzen Text über angewendet wird.³⁹ Während des ganzen Spaziergangs ist immer wieder vom „Sehen“ die Rede (Stifter S. 49, 51, 53). Dabei spielt das Oppositionspaar von leiblichem und geistigem Auge aus der Vorrede eine entscheidende Rolle, denn Großvater und Enkel repräsentieren diese beiden Aspekte: Der Knabe mit den „schärferen Augen“ steht für das leibliche Auge, dem sich das „Augenfällige“ erschließt. Als Kind steht er auch für die „Kindheit“ der Menschheit, deren „geistiges Auge von der Wissenschaft noch nicht berührt war“. Der Großvater dagegen sieht mit dem geistigen Auge auch die Dinge, die er mit seinem altersbedingt geschwächten leiblichen Auge nicht mehr sehen kann, wie den „kleinen Auswuchs an dem Waldrande“. Als „Menschenforscher“ kennt er nicht nur die Gegend wie seine Westentasche, sondern er weiß auch von den Menschen, die in der

³⁹ Das Formprinzip der Wiederholung hat gerade auch die jüngere Forschung wiederholt als typisches Merkmal des Stifterschen Darstellungsstils herausgestellt. Siehe hierzu Alfred Doppler: Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen. In: Jattie Enklaar u. Hans Ester (Hg.): Geborgenheit und Gefährdung in der epischen Welt Adalbert Stifters. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (= Deutsche Chronik, 55), S. 19. Martina Wedekind: Wiederholen – Beharren – Auslöschen. Zur Prosa Adalbert Stifters. Heidelberg: Winter 2005 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 40); vor allem S. 23-28. Michael Wild: Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, 366).

Gegend leben, und von denen, die einst dort gelebt haben, zu erzählen.⁴⁰ Er weiß das Pech mit dem Pech einzuordnen. Er kennt die Geschichte des Pechbrenners Andreas, die in der Zeit begann, in der einst die Pest das Land heimgesucht hatte. Natürlich kann er als Kenner des Lebens und der Menschen seinem Enkel auch schon voraussagen, dass seine Mutter ihm verzeihen wird (Stifter S. 31, vgl. S. 60). All das Wissen des Großvaters ist letztlich das Wissen um das „menschenerhaltende Gesez“ vom Leben und Sterben des Menschen als Teil der Gesellschaft und als Teil der sich auch im Wandel gleichbleibenden Natur. Der Spaziergang wird so für den Knaben zum Erweckungserlebnis,⁴¹ in welchem der Großvater sein geistiges Auge mit der „Wissenschaft“ des lebenserfahrenen Menschenforschers „berührt“ und ihn so neu sehen lehrt. So schließt denn die Erzählung auch mit dem großen Eindruck, den die Geschichte aus der Zeit der Pest auf ihn gemacht hat, die der Großvater ihm aus Anlass des Unglücks mit dem Pech erzählte. Die Erinnerung an die Geschichte, die zu erzählen die Pechspuren auf dem Fußboden den Großvater angeregt haben, bleibt, während die Frage, ob die Pechspuren „durch Waschen oder durch Abhobeln weggegangen sind“, am Ende nicht mehr interessiert (Stifter S. 60). Die Wirkung der Poesie überdauert das Interesse am rein Faktischen.

Diese implizite Poetologie setzt der Text darstellerisch um, indem er einerseits eine in ihrer Positivität autonome Wirklichkeit – das „Augenfällige“ – illusionistisch als Gegenstand sinnlichen Erlebens vergegenwärtigt. Andererseits aber versieht die Darstellung die Elemente der simulierten Erlebniszusammenhänge im subjektiven Reflex des wissenden „geistigen Auges“ mit einer Bedeutung, die nicht in der Faktizität dieser Elemente selbst begründet liegt, diese aber auch nicht aufhebt. Die illusionistische Vergegenwärtigung von Figuren, Schauplätzen und Geschehnissen durch beschreibende und bildliche Rede entspricht der Wahrnehmung des erlebenden Ichs, des „thörichten Knaben, [der] es nicht besser versteh[t]“ (Stifter S. 58), der also mit seinem scharfen leiblichen Auge nur das erlebend Augenfällige erfasst. Der subjektive Reflex, der die Vergegenwärtigung des Faktischen zum poetisierenden Doppelblick ergänzt, entspricht dabei der rückblickenden Sicht des erzählenden Ichs, dem der Großvater den „Sinn geöffnet“ und den „Blik auf den Zusammenhang“ gerichtet hat.

⁴⁰ Göritz spricht hier von einer „topografische[n] Erziehung als Fortschreiten vom Nahbereich in den visuellen Fernbereich“ und stellt ebenfalls die Verbindung von leiblichem und geistigem Auge als Ziel und Ergebnis dieser „Erziehung“ heraus: „Orientierungspunkte vernetzen den Raum und machen ihn zur, zumindest für das Wissen und die Augen, betretbare Landschaft. Auch das Verborgene, was unter dem Schuttdach der Wälder stattfand, die Geschichte von der Pest, kann erzählerisch vergegenwärtigt und somit vor dem inneren Auge sichtbar gemacht werden.“ Matthias Göritz: Vom Lesen in der Landschaft. Topografie und Wissen in Adalbert Stifters „Bunte Steine.“ In: Text+Kritik 160 (2003) S. 26.

⁴¹ Göritz S. 27 bezeichnet die Erzählung daher auch als „Initiationsgeschichte des Jungen“.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll es genügen, den Anfang der Erzählung, der zu dem Malheur mit dem Pech führt, zur Analyse des Darstellungsstils heranzuziehen. Wie bereits erwähnt, beginnt die Erzählung mit der Beschreibung eines alten Steines:

Vor meinem väterlichen Geburtshause dicht neben der Eingangsthür in dasselbe liegt ein großer achteckiger Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels. Seine Seitenflächen sind roh ausgehauen, seine obere Fläche aber ist von dem vielen Sizen so fein und glatt geworden, als wäre sie mit der kunstreichsten Glasur überzogen. Der Stein ist sehr alt, und niemand erinnert sich, von einer Zeit gehört zu haben, wann er gelegt worden sei. Die urältesten Greise unsers Hauses waren auf dem Steine gesessen, so wie jene, welche in zarter Jugend hinweggestorben waren, und nebst all den andern in dem Kirchhofe schlummern. Das Alter beweist auch der Umstand, daß die Sandsteinplatten, welche dem Steine zur Unterlage dienen, schon ganz ausgetreten, und dort, wo sie unter die Dachtraufe hinaus ragen, mit tiefen Löchern von den herabfallenden Tropfen versehen sind.“ (Stifter S. 23)

Zunächst wollen wir festhalten, dass der große Stein, der dem Text den Titel gibt, und mit dessen Beschreibung der Text anfängt, für das Geschehen so gut wie keine Rolle spielt. Es ist lediglich der Stein, auf dem der Junge sitzt, wenn ihm die Füße mit Wagenschmiere eingestrichen werden, und auf dem Enkel und Großvater am Abend sitzen, wenn der Alte seine Geschichte zu Ende erzählt (Stifter S. 57). Dass die Figuren auf einem Stein sitzen und nicht etwa auf einer Bank, und dann auch noch gerade auf diesem Stein, spielt für das Geschehen keine Rolle. Darüber hinaus taucht der Stein auch in der Geschichte des Großvaters nicht auf, wie man doch vermuten könnte, und er dient auch nicht als Symbol für etwas. Es ist, mit einem Wort, ein äußerst nebensächlicher Stein, der hier so wichtig gemacht wird.

Die Beschreibung des Steins ist zunächst ganz sachlich an seiner Größe, Form und materiellen Beschaffenheit und an den Ursachen dafür orientiert, dass die obere Fläche sich in ihrer Oberfläche so stark von der der Seitenflächen unterscheidet. Die Glätte der Oberseite rührt vom Alter des Steins her und davon, dass viele Generationen sie beim Sitzen abgeschliffen haben. Als Indiz für das Alter wird die Verwitterung angeführt, die der Regen an den Sandsteinplatten verursacht hat, auf denen der große Stein liegt. Es handelt sich hier um eine konzise Darstellung dessen, was den Stein als Element der empirischen Welt der Diegese auszeichnet. Das rein Faktische des Steines tut allerdings, wie gesagt, nichts zur Sache im Zusammenhang mit dem, was im Folgenden erzählt wird.

Der Zusammenhang des Steines mit der eigentlichen Geschichte, ihren Themen, Figuren, Schauplätzen und Geschehnissen wird hier rein durch die Art der Darstellung des Steines hergestellt. Dass die obere Fläche im Laufe vieler Jahrzehnte, wenn nicht Jahrhunderte, von Menschen verschiedener Generationen, die darauf gesessen haben, glatt geschliffen wurde, ist zunächst ein Detail, das faktische Kausalzusammenhänge erklärt. Dass in diesem Zusammenhang aber von „urältesten Greisen“ und jenen die Rede ist, „welche in zarter Jugend hinweggestorben waren“, tut zu diesem

Kausalzusammenhang nichts dazu – ebenso wenig, wie die von ihrem Informationswert her unnötige Aussage, dass die Toten alle „in dem Kirchhofe schlummern“. Nun wird im Zusammenhang mit dem Stein aber nicht nur der Kirchhof erwähnt, sondern gleich zu Beginn das „väterliche Geburtshaus“, neben dem der Stein liegt. Auch diese Angabe ist für den sachlichen Handlungszusammenhang der Erzählung gänzlich irrelevant, zumal der Vater hier nicht einmal auftritt. Durch diese Ortsangabe und die kausale Information, dass jene, welche die Oberseite des Steins abgeschliffen haben, auf dem Kirchhofe ruhen, wird der Stein im poetisierenden Doppelblick zu einem Gedenkstein für das Leben überhaupt, das von Geburt und Tod gerahmt wird, so wie die Beschreibung des Steins gerahmt wird von der Erwähnung des väterlichen Geburtshauses und des Kirchhofs.

Der Rahmen von Geburt und Leben verweist nun unmittelbar auf das „menschenerhaltende Gesez“, wonach die Menschheit erhalten wird, indem die Generationen der sterblichen Individuen einander ablösen, so wie Generationen nacheinander beim Sitzen auf dem Stein dessen Oberfläche glatt geschliffen haben. Den Generationswechsel betont die Darstellung, indem sie von „urältesten Greisen“ und von der „Jugend“ redet. Wenig später wird erwähnt, dass „auch der Großvater“ im Sommer „gerne am Abend auf dem Steine“ saß, ebenso wie sein Enkel und wie zuweilen auch „junge Bursche [sic!] und Mädchen“, die „anmuthige Lieder“ sangen „in die finstere Nacht“ (Stifter S. 24). Damit wird der Stein im poetisierenden Doppelblick aber nicht nur zum Monument für das Gesetz des Lebens, sondern auch für die vielen, die einst auf ihm gesessen haben und nun begraben sind. Zudem verweist er auch schon auf die zentralen Themen und Motive der Erzählung, wie sie in der Geschichte des Großvaters ausgeführt werden, die von Tod und Überleben in der Zeit der Pest handelt. Das Motiv des Gedenksteins und des Kirchhofs wird an der Stelle in der Geschichte aufgegriffen, an der davon die Rede ist, dass die Massengräber nach dem Abschwellen der Pestwelle „wie ein ordentlicher Kirchhof eingeweiht“ wurden, und dass auf dem Marktplatz von Oberplan eine Gedenksäule errichtet wurde (Stifter S. 44). Die Bewohner hatten das Bedürfnis, „das Gedächtniß an die Vergangenheit in allerlei Dingen [zu bewahren]“ (Stifter S. 44). Als Gedenkstein steht der Stein also nicht nur für Leben und Tod und die vielen vergangenen Generationen, sondern auch für das Erinnern an sich, in dem die Toten lebendig werden. Die Erzählung schließt damit, dass die Geschichte des Großvaters dem erwachsenen Enkel noch immer im Gedächtnis geblieben ist. Als erzählendes Ich erzählt er die Geschichte, wie sie ihm der Großvater erzählt hat, der sie seinerseits von seinem Großvater erzählt bekommen hat (Stifter S. 36). Dass das Erzählen der Geschichte wesentlich dazu beigetragen hat, dem erlebenden Ich den „Sinn zu öffnen“ – so dass es im

Rückblick die Begebenheiten des Tages mit jenem „Blick auf den Zusammenhang“ schildern kann, der das erzählende Ich auszeichnet – zeigt sich auch am Detail des Steins. Denn auf eben jenem Stein, auf dem sich der „thörichte Knabe, der es nicht besser weiß“, die Füße mit Pech einschmieren lässt, erzählt ihm der Großvater das Ende der Geschichte.

Die glatte Oberseite des Steins wird durch die anschauliche Rede aber nicht nur mit den Themen von Leben und Tod und des Erinnerns assoziiert. Die Oberseite wird ja auch nicht nur als glatt beschrieben, sondern auch bildlich mit einer kunstreich glasierten Oberfläche verglichen. Dadurch wird natürlich der sinnliche Erlebniswert der faktischen Eigenschaften des Dargestellten für den Leser intensiviert, denn die Glätte wird gleich dreimal in Worte gefasst. Dabei bilden die Adjektive „fein“ und „glatt“ einen sehr anschaulichen Kontrast zu dem Attribut „roh“ der Seitenflächen, wie auch das Attribut „kunstreich“ in dem bildlichen Vergleich mit der Konnotation von Grobheit des Verbs „aushauen“ kontrastiert wird. Auf einer Ebene jenseits des Faktischen aber assoziiert das Adjektiv „kunstreich“ durch seinen Kontrast zum Rohen der Seitenflächen auch den Gegensatz von Kunst und Natur, wobei unter „Kunst“ hier jegliches Menschenwerk zu verstehen ist. Auch dieser Gegensatz durchzieht als Motiv die Erzählung, ob vom Rückgang des Waldes die Rede ist, vom Ackerbau, vom Bau und vom Verfall und Niederbrennen von Bauernhäusern und Ritterburgen.

Das Thema von Kunst und Natur ist auf dieser Ebene des poetisierenden zweiten Blicks auch präsent in dem, was der Knabe von dem Stein aus sehen konnte:

Ich saß gerne auf dem Steine, weil man wenigstens dazumal eine große Umsicht von demselben hatte. Jetzt ist sie etwas verbaut worden. Ich saß gerne im ersten Frühlinge dort, wenn die milder werdenden Sonnenstrahlen die erste Wärme an der Wand des Hauses erzeugten. Ich sah auf die geackerten aber noch nicht bebauten Felder hinaus, ich sah dort manchmal ein Glas wie einen weißen feurigen Funken schimmern und glänzen, oder ich sah einen Geier vorüber fliegen, oder ich sah auf den fernen blaulichen Wald, der mit feinen Zaken an dem Himmel dahin geht, an dem die Gewitter und Wolkenbrüche hinabziehen, und der so hoch ist, daß ich meinte, wenn man auf den höchsten Baum desselben hinauf stiege, müßte man den Himmel angreifen können. Zu andern Zeiten sah ich auf der Straße, die nahe an dem Hause vorübergeht, bald einen Erndtewagen bald eine Heerde bald einen Hausirer vorüber ziehen. (Stifter S. 23-24)

Der Wahrnehmungszusammenhang, der alle hier aufgezählten Details verbindet, ist nicht, wie in den langen Schauplatzbeschreibungen bei Zesen, ein sinnbildlicher, sondern ein Erlebniszusammenhang. Dieses Erleben ist hier, wie in dieser ganzen Erzählung über das Sehen, vor allem an die visuelle Wahrnehmung geknüpft. Sechsmal ist in der zitierten Passage von „Sicht“ oder „Sehen“ die Rede, also ähnlich häufig wie in dem oben zitierten Gespräch zwischen dem Knaben und seinem Großvater. Daneben wird aber auch das Fühlen der „ersten Wärme“ thematisiert, die die Frühlingssonne „an der Wand des Hauses erzeugt“. Schließlich wird geschildert, wie die Einbildungskraft des Knaben von

den visuellen Eindrücken stimuliert wird, so dass er sich vorstellt, dass man von dem höchsten Baum auf dem Berg, den er sieht, „den Himmel angreifen können müsste“. Diese beschreibende Entfaltung eines Erlebniszusammenhangs ist also in der Tat ein Beispiel für das „ursprüngliche‘ Verhältnis zum Stoff der Welt“, das Willems schon bei Stifter ausmacht – eine sinnliche Freude am „Augenfälligen“, die der Grund dafür ist, dass der literarischen Darstellung der Erlebnisfähigkeit des Individuums hier so viel Raum gewidmet wird.

Aber auch für Preisendanz’ These, dass bei Stifter der „Verweis auf das Umgreifende einer welterhaltenden Ordnung“ dem dargestellten Gewöhnlichen die Bedeutung gibt, ist diese Stelle wiederum ein Beleg. Freilich erschließt sich diese Bedeutung nicht dem Knaben als dem erlebenden Ich, der sich ganz mit dem leiblichen Auge dem „Augenfälligen“ der visuellen Erscheinungen hingibt. In der Darstellung des erzählenden Ichs, dessen Sinn nun geöffnet ist, erhält das vor dem inneren Auge des Lesers ausgebreitete Augenfällige eine zweite, poetische Bedeutung, die wiederum die wichtigsten Themen und Motive der folgenden Erzählung vorwegnimmt. Die Bemerkung, dass die „große Umsicht [...] jetzt etwas verbaut worden“ ist, ergibt zunächst im Handlungszusammenhang Sinn, da sie den zeitlichen Abstand zwischen dem Erleben und dem Erzählen des Ichs anhand eines Details der Schauplatzdarstellung veranschaulicht. Durch den formensprachlichen Kontext aber erscheint die Bemerkung über das Verbauen der Umsicht als Hinweis auf die menschliche Bautätigkeit überhaupt, von der in der Erzählung so oft die Rede ist. Dass die Umsicht „jetzt“ verbaut ist, es aber in der Jugend des Knaben nicht war, erscheint nun jenseits des faktischen Zusammenhangs einer Zeitdifferenz zwischen Erleben und Erzählen als Verweis auf die Vergänglichkeit alles menschlichen Strebens. Denn in der Bemerkung wird der Blick des Lesers darauf gelenkt, dass die Häuser, die jetzt die Sicht von dem Stein aus verstellen, erst gebaut werden mussten, also noch nicht immer da waren und wohl nicht ewig stehen werden. Denn dass Häuser verfallen oder niederbrennen, wird, wie bereits erwähnt, später im Text mehrfach thematisiert.

Die Bemerkung über die verbaute Umsicht erhält den Verweisungscharakter auf die Vergänglichkeit allen menschlichen Strebens freilich nur durch den formensprachlichen Kontext, also durch die Art der Darstellung. Dazu gehört, dass hier wie andernorts in der Erzählung dem vergänglichen menschlichen Tun der ewige Gleichlauf der Natur gegenüber gestellt wird, in dem Veränderung nur die Wiederkehr des immer Gleichen bringt. Dafür steht hier in der Beschreibung der Aussicht der Wechsel der Jahreszeiten. Die Information, dass der Knabe schon im Frühling auf dem Stein sitzt, weil ihn da die

Sonne wärmt, ist auf der faktischen Ebene des simulierten Wahrnehmungszusammenhangs zunächst ebenso einleuchtend wie hinreichend motiviert. Nun markieren aber in der folgenden Beschreibung weitere Details den Gang durch das Jahr, ohne dass es ausgesprochen oder durch Symbolik angezeigt würde: Die „geackerten aber noch nicht bebauten Felder“ stehen als sinnliches Detail ebenso wie die erste Wärme der Sonne für den Frühling, die „Gewitter und Wolkenbrüche“ für den Sommer und die „Erntewagen“ für den Herbst. Der Rahmen der noch nicht bebauten Felder im Frühling und der Erntewagen im Herbst verweist nun wiederum auf die menschliche Tätigkeit, die hier in ihrem Einklang mit dem Gleichgang der Natur erscheint. Denn so wie jedes Jahr Frühling, Sommer und Herbst bringt, so ist auch jedes Jahr im Leben der Menschen hier von Säen und Ernten geprägt. Dass der Winter fehlt, zeigt, dass die Darstellung bei allem Poetisieren die Autonomie des Faktischen nicht zugunsten sinnbildlicher Bedeutung kompromittiert, wie es etwa bei Zesen der Fall ist. Im kalten Winter hat der Knabe nicht auf dem Stein gesessen; deshalb kann im Rahmen einer erlebnishaften Darstellung der Winter hier nicht vorkommen.

Die Gewitter und Wolkenbrüche repräsentieren aber nicht nur den Sommer, sondern sie assoziieren auch das Thema von Heimat und Schutz, das ebenfalls motivisch die Erzählung durchzieht: Von Gewittern und Unwettern ist immer wieder die Rede (Stifter S. 29, 46, 51, 53). Der menschliche Versuch, sich vor den zerstörerischen Kräften der Natur zu schützen, taucht im Motiv der Bedeckung immer wieder auf: in Form des „breiten Hut[s]“, der den Pechbrenner Andreas vor der Sonne schützen soll (Stifter S. 24), des „Hutfelsens“, an dem sich einst ein Pechbrenner mit seiner Familie vor der Pest verbergen wollte (Stifter S. 48), des „breiten Hut[s]“ und des „graue[n] Filzhütchen[s]“, die Großvater und Enkel bei dem Spaziergang tragen (Stifter S. 29). Wenn der Großvater den zerknirschten und weinenden Enkel zu einem Schemel unter dem „Überdache des Hauses“ führt, der dazu dient, „daß sich die Mägde beim Hecheln des Flachses oder andern ähnlichen Arbeiten darauf nieder setzen können“ (Stifter S. 28), handelt es sich zunächst um eine Funktionsbeschreibung von Schemel und Überdach. Im poetisierenden Doppelblick scheint hier auf, dass der Knabe sich in der Obhut des Großvaters ebenso in Sicherheit vor dem Zorn seiner Mutter befindet wie die Mägde bei der Arbeit vor eventuellen Unwettern, obwohl weder die Mutter noch der Vorfall mit der Wagenschmiere faktisch etwas mit Unwettern zu tun hat.

Zugleich zeigen aber die „gelblich weiße Farbe“ der von der Sonne ausgebleichenen Haare des Andreas (Stifter S. 24) und das tragische Schicksal des vor der Pest geflohenen Pechbrenners, dass Menschenwerk nie einen vollständigen Schutz gegen die Kräfte der

Natur bieten kann. In diesem Zusammenhang kommt auch den verwitterten Sandsteinplatten, die die Unterlage des Steins bilden, eine poetische Bedeutung zu: Die Dachtraufe reicht nicht weit genug, um sie vor der stetigen Kraft des Regens zu schützen. Die Einsicht in das „menschenerhaltende Gesez“ geht mit der Erkenntnis einher, dass der Mensch sich bei der Einrichtung seines Lebens nach den Kräften der Natur richten muss, gegen die kein Menschenwerk bestehen kann. So trägt denn auch der im Wald aufgewachsene „Pechbrennerknabe“ in der Geschichte des Großvaters „auf dem Haupte statt eines Hutes die berußten Haare“, ist aber „schon unterrichteter in den Dingen der Natur“ als die Knaben „in den Marktflecken oder in den Städten“ (Stifter S. 50-51). Dieser Einblick in die „Dinge der Natur“ ermöglicht es ihm überhaupt erst, in einer Situation, wo um ihn „niemand als der Tod“ (Stifter S. 50) ist – wo er also der Natur schutzlos ausgeliefert ist –, nicht nur selbst zu überleben, sondern auch noch das bewusstlose Mädchen zu retten, das er unterwegs im Walde findet. Er „schöpfte mit seinem alten Hute, den er aus der Hütte mitgenommen hatte, Wasser, brachte es zu dem Mädchen zurück, und befeuchtete ihm die Lippen.“ (Stifter S. 52) Später baut er dem noch immer bewusstlosen Mädchen aus Zweigen und leichten Ästen ein Dach und „bedek[t]“ sie mit „breitblättrigen Kräutern“ (Stifter S. 52). Hut, Dach und Decke können im Horizont des Textes den Menschen in gewissem Maße schützen, wenn sie nicht wider die Gesetze der Natur angewendet werden.

Der Pechbrennerknabe in der Geschichte ist als Unterrichteter in den Dingen der Natur eine Kontrastfigur zu dem „thörichten“ erlebenden Ich, das in seiner erlebenden Wahrnehmung die Dimension des Augenfälligen nicht geistig zu durchdringen vermag. Der „Geier“, den er von dem Stein aus fliegen sehen kann, und der „blaulichte Wald“, dessen Wahrnehmung ihn dazu verleitet, davon zu träumen, dass man von dort aus „den Himmel angreifen“ könnte, stehen also für die Selbstüberhebung des Menschen über die Gesetze der Natur. Dass der Erkenntnisweg nicht auf die höchsten Bäume führt, muss in der Geschichte des Großvaters auch der Pechbrennerknabe erkennen, der von einem Baum aus „nichts als Wald und lauter Wald“ sieht, und „zu immer höhern und höhern Stellen des Waldes zu gehen“ gedenkt, „bis er einmal hinaus sähe, und das Ende des Waldes erblickte.“ (Stifter S. 51) Aber auch von „Hügeln“ und „Felsen“ aus kann er „nichts erspähen“ (Stifter S. 53). Als das Mädchen aber wieder zu Kräften gekommen ist, besinnt sich der Knabe darauf, dass sie das Ende des Waldes am besten finden, indem sie einfach „an einem rinnenden Wasser immer abwärts gehen“ (Stifter S. 55). Statt sich in Richtung Himmel auf die höchsten Höhen zu versteigen, folgen Sie dem Lauf der Natur, wie er sich ihnen im Lauf gewöhnlicher Bäche darstellt. Der Lauf der Natur führt weg vom scheinbar

Hohen hin zum scheinbar Niedrigen, so wie es Stifter in der Vorrede zu den *Bunten Steinen* darlegt.

Von solcher Erkenntnis ist das erlebende Ich am Anfang der Erzählung freilich weit entfernt. Der Knabe träumt auf seinem Stein nicht nur davon, den Himmel zu erreichen, sondern er folgt mit seinem leiblichen Auge ganz dem Augenfälligen, wie dem Glas, das er von dem Stein aus „wie einen weißen Funken schimmern und glänzen“ sehen kann. Das Schimmernde und Glänzende fasziniert ihn auch an dem Pechbrenner Andreas, dessen Beschreibung sich der Text im Anschluss an die zitierten Passagen zuwendet. Er hat einen „glänzenden schwarzen Schubkarren“, auf dem er ein „glänzendes schwarzes Fäßchen“ schiebt, und seine Kleider „glänzten ebenfalls“ (Stifter S. 24). Dem augenfälligen Glänzen der Erscheinung entspricht akustisch das „Schreien“ des Mannes, das die Dorfbewohner aus ihren Häusern kommen lässt (Stifter S. 24). Es ist das Schreien selbst, und nicht dessen Inhalt, was den Knaben fasziniert, denn, was Andreas eigentlich schreit, versteht er gar nicht (Stifter S. 24). Die bloße Wahrnehmung des Schreiens aber genügt, den Knaben anzulocken, der sich daran erfreut, Andreas bei der Arbeit zuzusehen (Stifter S. 25).

Durch das auch hier angewandte Strukturprinzip der ostentativen Wiederholung wird der visuelle und akustische Erlebniswert des Pechbrenners zusätzlich betont. Denn die Passage, in der die Narration an dem Tag des eigentlichen Geschehens ankommt, beginnt mit einer raffenden Wiedergabe dessen, was zuvor bereits ausführlich dargestellt worden ist. Der Knabe sieht den Pechbrenner wieder die Straße herauffahren und hört sein Schreien, worauf die Nachbarn aus ihren Häusern kommen und sich Wagenschmiere in ihre Gefäße geben lassen. Bei der Schilderung der Routinearbeiten, mit denen Andreas seine Gerätschaften wieder transportfähig macht, wechselt die Narration in detaillierte szenische Darstellung, die die Faszination des Knaben nacherlebbar macht. Auch das „angenehme Gefühl“ (Stifter S. 26), das ihm die Wagenschmiere auf den eigenen Füßen verursacht, wird als sinnliches Erlebnis detailliert dargestellt: „Die Flüssigkeit breitete sich schön auf der Haut aus, hatte eine außerordentlich klare, goldbraune Farbe, und sandte die angenehmen Harzdüfte zu mir empor.“ (Stifter S. 25)

Dieses sinnliche Erleben wird nun in der Darstellung keineswegs desavouiert. Die „Thorheit“ des erlebenden Ichs besteht hier darin, in seiner Wahrnehmung der Welt dabei stehen zu bleiben, sich an dem Augenfälligen zu erfreuen, so dass es – wie der kindische Andreas (Vgl. Stifter S. 31) – kein Bewusstsein dafür hat, dass die Wagenschmiere am falschen Ort Schaden anrichten kann. Die Einsicht in das „Gesez“ soll aber nicht im rein sinnlichen Erfassen des Augenfälligen durch das leibliche Auge stehen

bleiben, sondern mit dem wissenden geistigen Auge den Platz erkennen, den jedes Ding innerhalb der „welterhaltenden Ordnung“ hat. Der wissende Großvater weiß, dass die Wagenschmiere für Andreas eine „Waare“ ist, „mit der er immer umgeht, die ihm seine Nahrung gibt, die er liebt, und die er sich immer frisch holt, wenn sie ihm ausgeht“, während die Mutter nur sehen kann, dass die Wagenschmiere an des Sohnes Füßen „den schönen Fußboden [besudelt]“ (Stifter S. 31). Diesen Zusammenhang mit der Ordnung der Dinge kann der Knabe der Wagenschmiere, die so angenehm auf ihn wirkt, freilich nicht ansehen, weil der Zusammenhang der Dinge, die welterhaltende Ordnung, das Gesetz, nicht augenfällig ist. Natürlich handelt es sich bei den Ereignissen im Zusammenhang mit der Wagenschmiere um recht banale Geschehnisse, aber gerade in den kleinen Dingen soll sich die natürliche Ordnung der Dinge zeigen, vorausgesetzt, der Betrachter verfügt über den wissenden Blick. Dass das erlebende Ich durch den Zorn der Mutter und die Güte des Großvaters sofort einen anderen Blick auf die Dinge bekommt, zeigt sich an dem kleinen Detail, dass bis zu dem Unglück auf dem frisch gescheuerten Fußboden immer nur von „Wagenschmiere“, danach aber vorwiegend von „Pech“ die Rede ist (Stifter S. 27, 28, 29, 30, 31). Die doppelte Bedeutung des Wortes Pech bringt nun auch einen doppelten Blick auf das schwarze Schmiermittel mit sich, das nun nicht mehr nur rein sinnlich wahrgenommen, sondern auch in seiner Bedeutung für die Mitmenschen des erlebenden Ichs erfasst wird.

Die anschaulichen Details in den beschreibenden ersten drei Absätzen der Erzählung, die auf sachlicher Ebene mit den Geschehnissen, von denen anschließend die Rede ist, so gut wie nichts zu tun haben, stehen auf einer Ebene jenseits des Faktischen in einem komplexen formensprachlichen Beziehungsgeflecht mit Themen, Motiven, Figuren, Schauplätzen und Geschehnissen der eigentlichen Erzählung. Bereits diese ersten drei Absätze des Textes sind damit geprägt von jenem Doppelblick, der zum einen die dargestellte Wirklichkeit in ihrer faktischen Autonomie als Sinnenreiz für das leibliche Auge zur Geltung kommen lässt, zum anderen aber durch den poetisierenden zweiten Blick eines wissenden geistigen Auges der dargestellten Gegenständlichkeit eine vielschichtige Bedeutung zuweist, die jenseits der rein faktischen Zusammenhänge liegt.

3.4. Poetisieren in der französischen Literatur

3.4.1. Rezeption von Flauberts *Madame Bovary* als Diskussion um Poetisieren in der Literatur

Nach allem bisher Gesagten ist es keineswegs schwierig, Anknüpfungspunkte in der Literatur des französischen Realismus zu finden, zum Beispiel bei Balzac, der bereits in seinen frühen Werken Sätze hinterlassen hat wie: „La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer [...]. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres.“¹ An anderer Stelle verpflichtet Balzac den Dichter darauf „d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir.“² Die Ähnlichkeit in der Metaphorik zwischen dem Hohlspiegel der Phantasie des Autors, in dem das Universum reflektiert werde und dem subjektiven Reflex bei Preisendanz scheint mir kein Zufall zu sein. Dass Balzacs Literaturverständnis nicht auf eine Kopie der Wirklichkeit, sondern auf eine subjektiv gebrochene Darstellung zielt, die nur so zum Raum des Menschlichen in der modernen kapitalistischen Welt werden kann, ließe sich leicht zeigen, etwa am *Colonel Chabert*, der geradezu als eine Programmschrift eines verklärenden Realismus gelten kann, sowohl in der diskursiven Entfaltung als auch in der darstellerischen Umsetzung.

Natürlich muss sich aber eine Argumentation, die Preisendanz' Konzept der „poetischen Verklärung“³ als Prinzip des poetisierenden Doppelblicks zum Epochenmerkmal der Literatur des europäischen Realismus erklärt, vor allem dem Werk Flauberts zuwenden. Denn Preisendanz betrachtet Flaubert als „Gegenbild Kellers“, weil er „am bewusstesten und vollkommensten die Elimination des Sehers, des Erzählers, des subjektiven Reflexes durchgeführt hat.“⁴ Flaubert erscheint damit als extreme Ausprägung „der Entwicklung der Epik im 19. Jahrhundert, deren Tendenzen besonders die französischen Romanciers forcieren und repräsentieren“, von der sich aber die „Erzählweise“ des deutschsprachigen Realismus „als poetischer Realismus deutlich in vielem abhebt“⁵. Wie Erich Auerbach sieht also auch Preisendanz einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen dem spezifisch deutschsprachigen Prinzip der „poetischen Verklärung“ und Auerbachs „- hinsichtlich der französischen Entwicklung durchaus

¹ Honoré de Balzac: Le chef-d'œuvre inconnu. In: Ders.: La Comédie humaine. Bd. 10. Études Philosophiques. Hg. v. Pierre-Georges Castex u. a. Paris: Gallimard 1979 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 413-438; hier: S. 418.

² Honoré de Balzac: La Peau de Chagrin. In: Ders.: La Comédie humaine. Bd. 10. Études Philosophiques. Hg. v. Pierre-Georges Castex u. a. Paris: Gallimard 1979 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 47-294; hier: S. 51.

³ Preisendanz S. 147, 197-198.

⁴ Preisendanz S. 211. Vgl. S. 147, 156-158, 194, 197.

⁵ Preisendanz S. 16.

angemessene[n] – Definition des Realismus im 19. Jahrhundert“⁶ als „ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung“.⁷

Anhand zweier Beispieltexzte soll dagegen hier gezeigt werden, dass das Strukturprinzip des poetisierenden Doppelblicks gerade auch dem Darstellungsstil Flauberts zugrunde liegt. Zuvor aber soll kurz auf die Frage eingegangen werden, ob Flauberts Erzählen wirklich als repräsentatives Beispiel für die Entwicklung der erzählenden Prosa im Frankreich des 19. Jahrhunderts betrachtet werden kann, die sich vom spezifisch deutschsprachigen Erzählen im subjektiven Reflex der „poetischen Verklärung“ so gänzlich unterscheidet. In Bezug auf diese Annahme, die Preisendanz’ Argumentation zugrunde liegt, wenn er immer wieder Flaubert stellvertretend für den französischen Realismus als „Gegenbild Kellers“ heranzieht, sind doch Zweifel angebracht, wenn man sich die zeitgenössischen Reaktionen auf das Erscheinen der *Madame Bovary* vor Augen führt.

In einer für die heftige zeitgenössische französische Kritik an Flauberts erstem großen Roman repräsentativen Rezension vom März 1857 bemängelt Louis Edmond Duranty eine „obstinations de la description“, die er „sec et aride“ nennt – ein lebloses, pseudo-wissenschaftliches Aufzählen von Details:

Il n’y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d’arithmétique qui a supputé et rassemblé tout ce qu’il peut y avoir de gestes, de pas ou d’accidents de terrain, dans des personnages, des événements et des pays donnés. [...]Le style a des allures inégales, comme chez tout homme qui écrit *artistiquement* sans *sentir*, tantôt des pastiches, tantôt du lyrisme, rien de personnel. Je le répète, toujours description matérielle, et jamais impression.⁸

Dass es sich dabei nicht um die Kritik eines in Wert- und Literaturfragen konservativen Romantikers handelt, zeigt sich daran, dass Durantys Kritik ausgerechnet in der Zeitschrift *Le Réalisme* erschien. Es ist also nicht der kritische Gegenwartsbezug in Flauberts Roman, der hier kritisiert wird, und auch nicht das Prinzip des detaillierten Beschreibens, sondern das Ausbleiben jeglichen subjektiven Reflexes, jeglichen „sentiments“, das aus bloßen Beschreibungen persönliche „impressions“ machen würde.

Durantys Kritik an Flaubert entspricht damit genau jener, die Fontane gut zwei Jahrzehnte später an Turgenjew übt: „Man bewundert die Treue der Bilder, aber sie lassen so kalt, wie der Dichter kalt war, der sie schuf.“⁹ Wie Duranty Flaubert, gesteht

⁶ Preisendanz S. 187.

⁷ Zit. n. Preisendanz S. 9. Vgl. Auerbach: S. 480.

⁸ Zit. n. Ernst Kemmner (Hg.): Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de province*. Stuttgart: Klett 1991, S. 213.

⁹ Fontane: Aufsätze S. 519.

auch Fontane Turgenjew die Kunstfertigkeit der Darstellung zu, aber auch er bemängelt ein Schreiben „artistiquement sans sentir“:

In der ersten Hälfte, wo die glänzende und doch so knappe Darstellungsweise Turgenjews noch rein als solche genossen werden kann, hat mich das Buch sehr interessiert; man hat hier eben den Meister; von da ab aber, wo Farbe bekannt, wo Gesinnung, Lebensanschauung und eigentlichstes Dichtertum gezeigt werden sollen, läßt es einen im Stich. Das Interesse erlischt, und man ist schließlich froh, daß es ein Ende hat.¹⁰

Wie Fontane legt also auch Duranty seiner Kritik ein Literaturverständnis zugrunde, das mit Preisendanz' Konzept des poetischen Realismus recht gut getroffen sein dürfte. Auch Duranty erwartet von einem Roman ein Erzählen, das dem dargestellten Gegenständlichen im subjektiven Reflex eine persönlich gefärbte Bedeutung zuweist, die jenseits des rein Faktischen in seiner Autonomie liegt.

Damit steht er nun keineswegs allein da in der literarischen Öffentlichkeit Frankreichs kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts. Dieselbe Bewunderung für die Meisterschaft der Darstellung gepaart mit einer Kritik am Ausbleiben jeglichen subjektiven Reflexes der Darstellung kennzeichnet die Rezension Jules Barbey d'Aurevillys in *Le Pays* im Oktober 1857. Flauberts Darstellungsstil wird mit dem verglichen, was „machines à raconter“ produzieren würden, wenn solche Maschinen in Birmingham oder Manchester gefertigt würden: „On sentirait dans ces machines autant de vie, d'âme, d'entrailles humaines que dans l'homme de marbre qui a écrit «Madame Bovary», avec une plume de pierre, comme le couteau des sauvages.“¹¹ Die auffällige Metaphorik evoziert hier nicht nur die maschinelle Präzision, die steinerne Härte und die kalte marmorne Pracht, die sehr an Heines Goethebild erinnert. Die vermeintliche Seelen- und Leblosigkeit der Darstellung wird wie bei Duranty mit dem Blick der Wissenschaften identifiziert, der auch hier als Gegenentwurf zum Poetischen gilt: Flauberts „style“ sei „presque scientifique“ und in seiner Aufmerksamkeit für kleinste Details geprägt durch eine „singulière conformation microscopique de son œil.“¹² Auch D'Aurevilly vermisst aber die persönliche Färbung der minutiösen Beschreibungen: „c'est un *descripteur* jusqu'à la plus minutieuse subtilité, mais il est sourd-muet d'impression à tout ce qu'il raconte.“¹³ Auch hier drängt sich durch die Kombination von Bewunderung und Ablehnung die Parallele zu Fontanes Auseinandersetzung mit Turgenjew auf, wenn Fontane das poetische Moment an die persönliche Färbung der Details bindet und so einem unpersönlichen Schreiben gegenüberstellt, das er als „essayistisch“ bezeichnet und im Wesentlichen das meint, was Duranty und D'Aurevilly als „wissenschaftlich“ gilt:

¹⁰ Fontane: Aufsätze S. 520.

¹¹ Zit. n. Kemmner S. 213-214.

¹² Zit. n. Kemmner S. 214.

¹³ Zit. n. Kemmner S. 213.

Ich bewundere die scharfe Beobachtung und das hohe Maß phrasenloser, alle Kinkerlitzchen verschmähender Kunst; aber eigentlich langweilt es mich, weil es im Gegensatz zu den teils wirklich poetischen, teils wenigstens poetisch sein wollenden Järgeschichten so grenzenlos prosaisch, so ganz *unverklärt* die Dinge wiedergibt. Ohne diese Verklärung gibt es aber keine eigentliche Kunst, auch dann nicht, wenn der Bildner in seinem bildnerischen Geschick ein wirklicher Künstler ist. Wer so beanlagt [sic!] ist, muß *Essays* über Rußland schreiben, aber nicht Novellen.¹⁴

Anerkennung und Kritik kennzeichnen auch die Reaktionen Charles Augustin Sainte-Beuves, eines der einflussreichsten Literaturkritiker der Zeit. Sainte-Beuve hatte in seiner Rezension im *Moniteur universel* vom Mai 1857 Flauberts Darstellungsstil in einer Weise charakterisiert, die der in den Besprechungen Durantys und D'Aurevillys sehr nahekommt. „[S]cience, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté“ bewertet er aber deutlich positiver als „signes littéraires nouveaux“, als Ausdrucksmittel der „chefs de file des générations nouvelles“¹⁵. Auch wenn Sainte-Beuve den Autor der *Madame Bovary* an der Spitze einer neuen literarischen Bewegung sieht, macht er Einwände geltend, die genau den Kritikpunkten Durantys und D'Aurevillys sowie denen Fontanes an Turgenjew entsprechen.

In einem Brief an Flaubert vom 25. April 1857 fügt er seinem eingehenden Lob des Romans zwei Anliegen hinzu. Zum einen hätte er sich „dans certain détail une description un peu moins poussée à bout“ gewünscht, „afin précisément que les choses les plus à regarder ressortissent davantage.“¹⁶ Damit formuliert er Durantys Kritik daran, dass „les détails y sont comptés un à un, avec la même valeur“¹⁷ – dass also bei der Massierung von anschaulichen Details die Wertigkeit der einzelnen Details nivelliert werde, so dass keine Details mehr durch ihre höhere Wertigkeit den Eindruck der Darstellung bestimmen können. Sainte-Beuve wünscht sich mit anderen Worten, dass die Auswahl, Präsentation und Anordnung der Details in den Beschreibungen „impressions“ entstehen lässt.

Sein zweite Wunsch betrifft die Figurenkonstellation und das Fehlen einer „figure à sentiments doux, purs, profonds et contenus, également vraie. Cela eût reposé. Cela eût rappelé qu'il y a du bon même au milieu du mauvais et du bête.“¹⁸ Dieser Punkt ist ihm so wichtig, dass er ihn in seinem nächsten Brief an Flaubert vom 10. Mai 1857 noch einmal ausdrücklich erwähnt.¹⁹ Vor allem die implizite Forderung, dass ein Roman dem Leser ins Gedächtnis rufen solle, dass es neben menschlicher Niedertracht und Dummheit auch menschliche Güte im Leben gebe, ist hier interessant. Denn sie findet einen fast

¹⁴ Zit. n. Preisendanz S. 214.

¹⁵ Gustave Flaubert: *Correspondance*. Bd. 2. Juillet 1851 – décembre 1858. Hg. v. Jean Bruneau. Paris: Gallimard 1980 (= Bibliothèque de Pléiade). S. 1369.

¹⁶ Zit. n. Kemmner S. 216.

¹⁷ Zit. n. Kemmner S. 213.

¹⁸ Zit. n. Kemmner S. 213.

¹⁹ Vgl. Flaubert: *Correspondance* S. 1368.

wörtlichen Niederschlag in den literaturkritischen Äußerungen Fontanes, genauer, in seiner Auseinandersetzung mit Zola, im Brief an Emilie vom 15. Juni 1883:

So ist das Leben nicht, und wenn es so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden. Aber dies ‚erst schaffen‘ ist gar nicht nötig; die Schönheit ist da, man muß nur ein Auge dafür haben oder es wenigstens nicht absichtlich verschließen. Der echte Realismus wird auch immer schönheitsvoll sein; denn das Schöne, Gott sei Dank, gehört dem Leben gerade so gut an wie das Häßliche.²⁰

Es ist nun kein Zufall, dass diese Briefstelle – wie auch die oben zitierte zum „essayistischen“ Charakter der Novellen Turgenjews – zu denen gehört, die Preisendanz zusammenstellt, um nachzuzeichnen, wie Fontane seine Vorstellung eines poetischen Realismus in der Auseinandersetzung mit Turgenjew und Zola entwickelt.²¹ Gerade das letzte Zitat ist eine Schlüsselstelle zum Verständnis des Fontaneschen „Verklärungs“-Begriffs als Einheit von „Auge und Liebe“, wie es Lene in den *Irrungen* formuliert. Die „Liebe“ soll demnach das „Auge für die Schönheit“ sein, die es im Leben auch gibt, und ein „Auge“ ohne „Liebe“ – ein „unverklärter“ Blick wie in den Novellen Turgenjews – führt zu einer „niedrigen Gesamtanschauung von Leben und Kunst, die Fontane hier an Zolas *Fortune des Rougon* bemängelt.²²

Wenn man aber, wie Preisendanz es auf plausible Weise tut, aus diesen kritischen Äußerungen Fontanes dessen Verklärungs-Poetologie ableitet, dann darf man die auffälligen Gemeinsamkeiten dieser Äußerungen mit dem kritischen Echo nicht übersehen, das das Erscheinen der *Madame Bovary* in Frankreich auslöste. Denn aus der durchaus differenzierten Kritik Durantys, d’Aurevillys und Sainte-Beuves spricht eben jenes Literaturverständnis, das später Fontane in seiner, dieser Kritik doch so ähnlichen Auseinandersetzung mit Turgenjew und Zola artikuliert. Man kann angesichts dieses Befundes kaum umhin zu schließen, dass die „Eigentümlichkeit einer Erzählweise, die sich als poetischer Realismus deutlich“ von den Entwicklungen in der französischen Literatur des Realismus „abheben“ soll, in Wahrheit genau jenes Literaturverständnis ist, das in Frankreich um die Mitte des Jahrhunderts bereits etabliert war, so dass die Kritiker Flauberts Roman von diesem Literaturverständnis aus beurteilten. Und es bedarf keiner Erwähnung, dass das Literaturverständnis im Frankreich um 1850 gerade auch durch die Romane der Realisten Stendhal und Balzac geprägt war. Das zeigt nicht zuletzt die Selbstverständlichkeit, mit der der Staatsanwalt Ernest Pinard in seinem Plädoyer während des Prozesses um *Madame Bovary* Flauberts Roman vorwirft, er bringe die „littérature réaliste“ in Verruf, weil er „les passion : la haine, la vengeance, l’amour“ ohne

²⁰ Fontane: Aufsätze S. 916.

²¹ Vgl. Preisendanz S. 214-215.

²² Vgl. Fontane: Aufsätze S. 916.

künstlerisches Maß darstelle – „sans frein, sans mesure.“ (Flaubert: BovaryS. 460) So wie Fontane Zola nicht als „echten Realismus“ gelten lässt, will der Staatsanwalt hier Flauberts Roman von der „littérature réaliste“ unterschieden wissen. Und so wie Fontane der „essayistischen“ – als Gegensatz zu einer „poetischen“ – Schreibweise Turgenjews den künstlerischen Rang abspricht, so tut Pinard dies in Bezug auf *Madame Bovary*: „L’art sans règle n’est plus l’art; c’est comme une femme qui quitterait tout vêtement.“ (Ebd.)

Die Selbstverständlichkeit, mit der die französische literarische Öffentlichkeit damals eine poetische Darstellung der Realität verlangte, zeigt sich nicht nur in den kritischen Äußerungen der Rezensenten, sondern gerade auch im enthusiastischen Lob, das Flaubert von einigen Lesern für den Roman erhielt. In ihrem berühmten Brief an Flaubert schildert Marie-S. Leroyer de Chantepie emphatisch ihre emotionale Aufgewühltheit bei der Lektüre des Romans und kommt zu dem Schluss: „Je suis persuadée que cette histoire est vraie ! Oui, il faut avoir été acteur ou témoin intéressé d’un pareil drame pour l’écrire avec cette vérité !“²³ Anders als Sainte-Beuve vermisst sie nicht das Gute in dem Roman, das sie in der Figur Emmas erkennt, die sie „comme une sœur“ liebe.²⁴ Wichtiger als diese fragwürdige Deutung des Romans ist aber, dass sie als Autor des Romans eben keine teilnahmslose Erzähl- und Beschreibemaschine vermutet, sondern einen unmittelbar Handelnden oder zumindest interessierten Augenzeugen der dargestellten Geschehnisse.

In diesem Sinne schreibt auch Émile Cailteaux am 4. Juni 1857 an Flaubert, indem er das „vif intérêt“ schildert, mit dem er den Roman gelesen habe.²⁵ Der Brief, der darin sehr an Diderots *Éloge de Richardson* erinnert, lobt besonders, wie lebendig der Roman dem Leser Emmas lasterhaftes Verhalten vor Augen stelle, so dass der Leser das Verwerfliche in der „vérité profonde“ der Darstellung genau so empfinden könne wie im richtigen Leben.²⁶ Obwohl er die Figur Emma gänzlich anders interpretiert als Mlle Leroyer de Chantepie, steht auch für ihn fest, dass die lebhafteste Darstellung der Titelheldin nur einem Augenzeugen hätte gelingen können: „un tel caractère a dû exister et [...] il a fallu à l’auteur un original, comme au sculpteur il faut un modèle.“²⁷

Beide Leserbriefe loben also eben das an Flauberts Roman, was die oben zitierten Rezensenten vermissen: den Ausdruck menschlicher Anteilnahme in der Darstellung. Wichtiger als der Widerspruch ist der Punkt, in dem die widersprüchlichen Aussagen sich treffen: die Annahme, dass literarische Darstellung Ausdruck einer persönlichen Sicht auf

²³ Flaubert: Correspondances S. 686.

²⁴ Flaubert: Correspondances S. 686.

²⁵ Flaubert: Correspondance S. 1382.

²⁶ Flaubert: Correspondance S. 1382.

²⁷ Flaubert: Correspondance S. 1382.

das Dargestellte sein muss, damit sie ihrerseits die Anteilnahme des Lesers aktivieren kann. Diese Anteilnahme teilen die verschiedenen hier zitierten Reaktionen auf die *Madame Bovary* nicht nur mit Fontanes späteren programmatischen Äußerungen, sondern auch mit wichtigen zeitgenössischen Stimmen aus der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit. An dieser Stelle soll der Hinweis auf Gustav Freytag genügen, dessen bekanntester Roman *Soll und Haben* von 1855 schon auf der ersten Seite ein Beispiel für das humoristische Erzählen bietet, das Preisendanz am Beispiel von Keller, Fontane und Raabe darstellt.²⁸ Der Aufsatz über den jüdischen Schriftsteller Leopold Kompert, den Freytag 1849 in den *Grenzboten* veröffentlichte, misst dessen Erzählungsband *Aus dem Ghetto* von 1848 an eben jenen Maßstäben, die auch die französische Öffentlichkeit wenige Jahre später an *Madame Bovary* anlegen sollte:

Ein märchenhafter Duft kam ihm über die Erinnerungen aus seiner Jugend und überzog ihm die vielen eckigen und seltsamen Gestalten so weit, daß er sie mit Liebe vor sein poetisches Auge ziehn konnte. Vielleicht haben die einzelnen Figuren, welche sich aus demselben hervorheben, grade deshalb soviel Portraitähnlichkeit und weniger Kunst als bei Auerbach.²⁹

[...] Wenn bei Kompert der Faden seiner Geschichten sehr einfach, oft lose ist, so ist dagegen die warme Sorgfalt, mit welcher er über den wenigen Figuren schwebt, welche er darstellt, sehr groß und seine Genauigkeit in der Schilderung eine wahre Erquickung. Er versteht meisterhaft seine Figuren durch kleine Züge mit kurzen Strichen wirksam herauszuheben, es ist dabei kein Wort unnütz und jedes Detail lebhaft empfunden und genau durchdacht.³⁰

Bei aller gönnerhaften Attitüde, mit der hier einem Minderheitenschriftsteller begegnet wird, bleibt doch unverkennbar, dass Freytag in Komperts Erzählungen die wesentlichen Merkmale seines Literaturverständnisses wiedererkennt. Dabei ist es noch am wenigsten bedeutsam, dass Freytag wie die beiden lobenden Leserbriefe die Lebendigkeit der Darstellung auf die tatsächliche Augenzeugenschaft des Verfassers zurückführt. Wichtiger ist, dass es ihm, wie den französischen Lesern der *Madame Bovary* und wie Fontane, auf „Genauigkeit in der Schilderung“ ankommt, in der aber die „Liebe“ des „poetischen Auges“ sich in einer „warmen Sorgfalt“ äußert, mit der die Darstellung ihre Gegenstände literarisch umsetzt. Wie Duranty und Sainte-Beuve verlangt er eine Auswahl, Präsentation und Anordnung der Details, die gewisse „Züge“ „wirksam heraushebt“, so dass „jedes Detail“ als „lebhaft empfunden“ erscheint und dem Leser zur „Erquickung“ gereicht. Für diese wesentlichen Gemeinsamkeiten des deutschen und des französischen Literaturverständnisses um die Mitte des 19. Jahrhunderts äußert Freytag freilich kein Bewusstsein. Komperts Darstellungsstil setzt er als Beispiel deutscher „Ehrlichkeit und liebenswürdiger Hingebung“ der vermeintlichen „celtischen Willkür und

²⁸ Vgl. Gustav Freytag: Gesammelte Werke. Zweite Serie Bd. 1. Soll und Haben. Roman in sechs Büchern. Leipzig u. Berlin-Grunewald: Hirzel u. Klemm 1920, S. 7.

²⁹ Gustav Freytag: Die Dichter des Details und Leopold Kompert. In: Ders.: Vermischte Aufsätze aus den Jahren 1848 bis 1894. Hg. v. Ernst Elster. 1. Bd. Leipzig: Hirzel 1901, S. 97-106; hier: S. 103.

³⁰ Freytag: Kompert S. 104.

Gewissenlosigkeit“ der französischen Autoren seiner Zeit entgegen.³¹ Damit bietet Freytags Aufsatz ein frühes Beispiel für die in der Forschung auch nach Auerbach und Preisendanz noch bis heute vertretene These vom tiefgreifenden Gegensatz des französischen und des deutschsprachigen Realismus. Darin liegt ein weiterer Hinweis auf den von Udo Schöning festgestellten Umstand, dass die Realismusforschung des 20. Jahrhunderts „perpétue le débat du XIXe siècle au lieu de l’analyser et de l’expliquer.“³²

³¹ Freytag: Kompert S. 104.

³² Schöning S. 154.

3.4.2. Das Problem des banalen Details und die Technik des Banalisierens als Voraussetzung für den poetisierenden Doppelblick

Bevor die Analyse sich zwei Beispieltexen von Flaubert zuwendet, lohnt ein genauer Blick auf Preisendanz' Begründung dafür, dass Flauberts Darstellungsstil sich so grundlegend vom Verfahren des poetisierenden Doppelblicks unterscheidet. Der Grund liegt für Preisendanz darin, dass die „poetische Verklärung“ für ihn „ausschließliche Leistung eines in höchstem Maße ‚auktorialen Erzählens‘“ ist,¹ das bei Flaubert durch das Strukturprinzip der epischen Objektivität eliminiert ist. Durch dieses Prinzip habe Flaubert „am bewußtesten und vollkommensten die Elimination des Sehers, des Erzählers, des subjektiven Reflexes durchgeführt“², so dass Preisendanz mit den Worten Hugo Friedrichs zu dem Schluss kommt: „Ein poetisches Verhältnis zur Welt kommt nur als illusionärer Zustand der Gestalten zum Ausdruck, als Teil der epischen Objekte, als ‚objektive Poesie‘.“³ Die „künstlerische Anstrengung“ um eine Poetisierung des Banalen werde bei Flaubert immer begleitet von einer „sachlichen Entwertung“, denn die Wirklichkeit erscheine in seinem Werk immer als „sinnleere Alltäglichkeit“, als ‚réalité ignoble, die Flauberts asketisches Künstlertum durch die ‚makellose Form‘ bewältigt und dabei doch als Ursprung tiefen Ekels vergegenwärtigt.“⁴

Nun stellt sich allerdings die Frage, ob der von Flaubert in der Tat wiederholt geäußerte Weltekel⁵ nicht zu den „Ansichtssachen“ gehört, die für Fontane – und mit ihm für Preisendanz – gar nicht das Entscheidende sein sollen.⁶ Preisendanz ist es ja gerade um die „Kunstsache“⁷ der „Verklärung“ als „Darstellungsprinzip“⁸ zu tun, die „gewährt, daß die dargestellte Wirklichkeit nicht in eins fällt mit dem, was auch für ‚das alltägliche Bewußtsein im prosaischen Leben‘ ist, daß die Kunst nicht zum Vehikel ‚anderweitiger Intentionen‘ wird.“⁹ Der Kern der Argumentation ist hier, dass die literarische Darstellung im poetischen Realismus eine Spannung erzeugt zwischen einer im

¹ Preisendanz S. 147.

² Preisendanz S. 211.

³ Zit. n. Preisendanz S. 147.

⁴ Preisendanz S. 147.

⁵ Vgl. Brief an Lousie Colet vom 14. Dezember 1853: „Mais moi je la déteste, la Vie. [...] Je suis embêté de m'habiller, de me déshabiller, de manger, etc. Si je n'avais peur du hachisch, je m'en bourrerais au lieu de pain, et si j'ai encore trente ans à vivre, je les passerai ainsi, couché sur le dos, inerte, et à l'état de bûche.“ (Flaubert: Correspondance S. 478)

⁶ Vgl. Preisendanz S. 215-216.

⁷ Vgl. Preisendanz S. 215.

⁸ Preisendanz S. 26.

⁹ Preisendanz S. 216.

subjektiven Reflex aufscheinenden Bedeutung der dargestellten Gegenständlichkeit und der „ohne den subjektiven Reflex öden, nichtigen, prosaischen Gegenständlichkeit“¹⁰.

Genau das gilt aber eben auch für Flauberts Romane und Erzählungen, die sich gerade durch das „Eliminieren des Erzählers“ immer wieder phasenweise so vollständig auf die Perspektive der Figuren einlassen, dass die subjektive Sicht der Figuren zum subjektiven Reflex der Darstellung selbst wird. Dass das „poetische Verhältnis zur Welt“ bei Flaubert immer auch als „illusionärer Zustand der Gestalten“ kenntlich wird, ist ja eine notwendige Voraussetzung für die Spannung zwischen der objektiven Trivialität des Dargestellten und dem bedeutungstiftenden Blick der Figuren. Aber der ungeheure Aufwand, mit dem die Wahrnehmungen und Empfindungen der Figuren beschrieben werden, lässt sich doch nur dadurch erklären, dass – bei aller Illusionslosigkeit auf Textebene über den Illusionscharakter dieser bedeutungstiftenden Empfindungen der Figuren – die anschauliche Rede „gewähren“ soll, „daß die dargestellte Wirklichkeit nicht in eins fällt mit dem, was auch für ‚das alltägliche Bewußtsein im prosaischen Leben‘ ist“.

Nur das kann ja sinnvoll darunter verstanden werden, dass die „*réalité ignoble*“ durch die „makellose Form von Flauberts asketischem Künstlertum bewältigt“ wird. Über die Arbeit an der berühmten *comices*-Szene, in der die Festreden anlässlich der Landwirtschaftsschau und der Dialog Emmas mit dem Verführer Rodolphe vielsagend ineinander geschoben werden, schreibt Flaubert an Louise Colet: „Peindre par le dialogue et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre.“¹¹ Das Ringen um die Form gilt hier genau dem Vorhaben, die „Banalität“ des Dialoges in seiner „Lebendigkeit“ zur Geltung kommen, und doch in dieser faktischen Banalität des Dargestellten „präzise“ eine poetische Bedeutsamkeit aufscheinen zu lassen. In einem späteren Brief schreibt er ebenfalls an Louise Colet über die Arbeit an derselben Stelle, dass er für den „effet“ der Passage „des sacrifices de détail qui me font pleurer“ in Kauf genommen habe.¹² Wenn Preisendanz zu Recht anmerkt, dass „der Gegensatz von wie immer modifizierter poetischer Innerlichkeit und prosaischer Objektivität“ auch „im Mittelpunkt von Flauberts ‚*Madame Bovary*‘“ stehe,¹³ dann gilt die Kunstanstrengung des Autors erklärtermaßen dem Versuch, in der dargestellten prosaischen Objektivität eben jene poetische Innerlichkeit mit zu kommunizieren. Denn die Rede vom schmerzhaften

¹⁰ Preisendanz S. 197.

¹¹ Flaubert: *Correspondance* S. 444.

¹² Flaubert: *Correspondance* S. 461-462.

¹³ Preisendanz S. 147.

Streichen von Details meint ja nichts anderes als Fontanes Rede von der „rätselvollen Modelung“, die Preisendanz zur Klärung des Verklärungsbegriffs zitiert.¹⁴

Preisendanz zitiert Fontane mit den Worten, es bleibe „nun mal ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt“,¹⁵ und „die künstlerische Wirkung, die Wirkung überhaupt“ hafte an dieser „rätselvolle[n] Modelung“¹⁶. Er hätte aber ebenso gut Flauberts Äußerungen über den Zusammenhang von „Kunst“, „Schönheit“, „Stil“ und „das Wahre“ zitieren können,¹⁷ die dieser im Hinblick auf die kritischen Reaktionen auf *Madame Bovary* in einem Brief vom 12. Dezember 1856 schreibt:

La morale de l'Art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai. Je crois avoir mis dans la peinture des mœurs bourgeoises et dans l'exposition d'un caractère de femme naturellement corrompu, autant de littérature et de *convenances* que possible, une fois le sujet donné, bien entendu.¹⁸

So wie Fontane in den von Preisendanz zitierten Auszügen aus der Rezension der *Familie Selicke* dem „realistischen Jammerstück“ von Holz und Schlaf thematisch eine „traurige Tendenz nach dem Traurigen hin“ attestiert,¹⁹ weist auch Flaubert darauf hin, dass sein Roman einen unerfreulichen Gegenstand hat: die kleinbürgerliche Moral und den verdorbenen Charakter einer Frau. Wie Fontane in Bezug auf die *Familie Selicke* kommt es Flaubert aber weniger auf das „gegebene Sujet“ als auf dessen künstlerische Darstellung an. Und die Frage drängt sich doch auf, ob er hier nicht in eben dem Sinne von „style“ spricht, in dem Fontane das Wort „Modelung“ gebraucht. Dass Flaubert behauptet, er habe in das „Bildnis“ der bürgerlichen Moral und von Emmas verdorbenem Charakter so viel „Literatur“ und „Geschmack“ hineingetan wie möglich, dann meint er

¹⁴ Preisendanz S. 217.

¹⁵ Auch an diesem Punkt erweist sich, dass die Literatur des Realismus grundlegende Annahmen aus der Aufklärung übernimmt. Eine Kernfrage von Breitingers *Kritischer Dichtkunst* fasst Preisendanz so zusammen, dass Fontanes Forderung einer Differenz „zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt“ bei Breitinger vorweggenommen zu sein scheint: „Wie kann also der Dichter seine Nachahmung so weit vom Ansehen der Wahrheit entfernen, daß seine Fiktion bei aller Wahrscheinlichkeit dennoch *in Spannung tritt mit den konventionellen Sehgewohnheiten und Seherwartungen*? Die Antwort auf diese Frage macht einen beträchtlichen Teil der 23 Abschnitte der *Kritischen Dichtkunst* aus.“ (Preisendanz: Auseinandersetzung S. 78. Hervorhebung A. L.)

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Eben jene Fontane-Forderung eines „Unterschieds zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt“ zitiert auch Warning S. 239, um die wesentlichen künstlerischen Gemeinsamkeiten zwischen Flaubert und Fontane auf den Punkt zu bringen. Allerdings erschöpfen sich diese Gemeinsamkeiten für Warning in dem Streben beider Autoren nach „künstlerischer Autonomie“ (Ebd.). In Hinblick auf die Frage nach den Darstellungsprinzipien, die aus diesem Streben hervorgehen, behält Warning im Prinzip die von Friedrich und Preisendanz vorgenommenen Unterscheidungen bei, wenn er Flauberts „rhetorische Ironie“ mit Fontanes „verklärendem Humor“ kontrastiert (Ebd.).

¹⁸ Flaubert: *Correspondance* S. 652.

¹⁹ Vgl. Preisendanz S. 216-217.

doch nichts anderes, als dass er die dargestellte Wirklichkeit nach besten Kräften kunstvoll „gemodelt“, also künstlerisch überformt habe.

In allen seinen Äußerungen über *Madame Bovary* betont Flaubert, dass „Schönheit“, „Geschmack“ und „Wahrheit“ seines Romans nicht im Gegenstand des Romans, sondern allein in der Darstellung begründet lägen. So erklärt sich auch die demonstrative Abneigung gegen den Gegenstand des Romans, die Flaubert in dem eben zitierten Brief artikuliert: „Les milieux communs me répugnent et c'est parce qu'ils me répugnent que j'ai pris celui-là, lequel était archi-commun et anti-plastique. Ce travail aura servi à m'assouplir la patte; à d'autres exercices maintenant.“²⁰ Darin, seine Verachtung für den Gegenstand des Romans auszusprechen, liegt eine von Flauberts Strategien, um seine künstlerische Leistung herauszustellen. Eine zweite besteht darin, das Sujet zum Anlass für literarische Fingerübungen zu degradieren.²¹ Ein dritte Strategie besteht in der Behauptung, das Sujet sei rein fiktiv, wie Flaubert sie etwa in der vielzitierten Antwort auf den Brief Marie-S. Leroyer de Chantepies aufstellt:

Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.

Et puis l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, le précision des sciences physiques ! La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon.²²

Ganz offensichtlich ist, dass Flaubert mit der jahrhundertealten Tradition bricht, den Effekt eines erzählenden literarischen Textes in der Authentizität seines Gegenstandes zu verankern, wie es noch Alexandre Dumas zu Beginn seiner *Dame aux Camélias* tut²³, die ein knappes Jahrzehnt vor Flauberts Roman ebenfalls die Geschichte einer unmoralischen Frau erzählt. Während Dumas' Erzähler sich als „l'écho du malheur noble“ bezeichnet, das Marguerite erlitten habe²⁴, gesteht Flaubert der Figur Emma und dem ganzen Sujet seines Roman nichts Edles zu. Allein der „Stil“, die „Form“ und der künstlerische „Entwurf“ sollen der „réalité ignoble“, dem „Wahren“ den „Glanz“ verleihen. „Schönheit“ ist für Flaubert, anders als für Fontane, nicht schon „da“; sie ist für ihn nicht

²⁰ Flaubert: Correspondance S. 652.

²¹ Das entspricht im Fall der *Madame Bovary* der Darstellung Maxime Du Camps, wonach Flaubert seinem und Louis Bouilhets Rat gefolgt sei, „un sujet terre à terre“ zu wählen, um sich seine „invincible tendance au lyrisme“, seinen Hang zu „ces digression, ces divagations“ zugunsten eines „ton naturel, presque familier“ auszutreiben. Zit. n. Bernard Ajac: Introduction. In: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Hg. v. Bernard Ajac. Paris: Flammarion 1986. S. 5-6.

²² Flaubert: Correspondance S. 691.

²³ Alexandre Dumas: *La Dame aux camélias*. Mit einer Einleitung u. Anm. v. D'Antoine Livio. Paris: Poche 1983, S. 25.

²⁴ Dumas S. 315.

in der dargestellten Welt angelegt. Für ihn muss, anders als für Fontane, „der verklärende Schönheitsschleier“ in der Tat erst „geschaffen werden“. Aber natürlich bedeutet das, was Preisendanz mit Fontane „Verklärung“ nennt, bei Flaubert so wenig wie bei Fontane „ein euphorisches Verdrängen oder Ausklammern, [...] ein unredliches Beschönigen oder Vergolden“²⁵.

Nicht nur Flauberts Äußerungen über *Madame Bovary*, auch der Roman selbst lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei den Hauptfiguren um an sich wenig sympathische, geschweige denn „noble“ Menschen handelt. Von der Anfangsszene in der Schule bis zu der Szene, als seine nichtsahnende Tochter ihn als Toten sanft vom Stuhl kippt (Flaubert: MB S. 424), wird die bei aller Fürsorglichkeit für Mutter, Frau und Kind erbärmliche Beschränktheit Charles' schonungslos offen gelegt. Emma wiederum ist als reiner Egoist gleichzeitig schlechte Ehefrau, schlechte Tochter und schlechte Mutter. Gerade durch die Darstellung ihres Versagens als Mutter bricht der Text über Emma den Stab, denn hier bedient er sich eines Topos des realistischen Romans, der in Thackerays *Vanity Fair* ebenso eine prominente Rolle spielt wie in Fontanes Ehebruchromanen *L'adultera* und *Effi Briest*. Der Leser soll also Emmas Verhalten ebenso wenig moralisch gutheißen, wie es der Erzähler in Flauberts Roman und der Autor in seinen Äußerungen über den Text tun. Die Rede von der „Unpersönlichkeit“ wäre unsinnig, wenn sie so verstanden würde, dass der Roman die Figuren und ihr Handeln nicht bewertet. Sinnvoll verstanden werden kann sie wohl nur so, dass die Darstellung nicht dabei stehen bleibt, Charles und Emma moralisch zu verurteilen, sondern den in seiner Gutmütigkeit jämmerlichen Charles und die egoistische Emma dem Leser auf eine Weise zu vergegenwärtigen, wie ihm vergleichbare Personen im wirklichen Leben nie erfahrbar werden können. Dass Flaubert die „Kunst und ihre Schönheit“ über das „Wahre“ stellt, wie im oben zitierten Brief vom 12. Dezember 1856, heißt demnach, dass der Leser durch den Roman nicht moralisch belehrt werden soll, sondern lediglich einen Blick auf Figuren und Handlungen werfen soll, der nur durch die künstlerische Darstellung möglich ist. Wie im Falle Effi Briests und Innstettens sollen Emma und Charles Bovary für den Leser auf eine Weise erfahrbar werden, die über die in beiden Romanen recht eindeutige moralische Bewertung der Figuren hinausgeht, ohne diese jedoch in Frage zu stellen. Bei Fontane und Flaubert gleichermaßen geht es darum, eine Spannung spürbar zu machen zwischen einer genuin künstlerischen Sicht auf die Wirklichkeit und außerliterarischem Wertungsgeschehen, das sich durch eine poetische Sicht der Dinge nicht suspendieren lässt.

²⁵ Preisendanz S. 216.

Wenn Fontane Eduard Engels Charakterisierung von Flauberts Darstellungsstil als „künstlerisch[e] Verklärung des Alltäglichen, des Mittelmäßigen“ in seiner Besprechung von Engels *Geschichte der französischen Literatur* zustimmend zitiert,²⁶ dann tat er das wohl in weitgehender Unkenntnis von Flauberts Werk.²⁷ Dennoch zeigt dieser Umstand, dass Fontane – anders als etwa die Programmierer der *Grenzboten* und die Realismusforschung bis heute – eine wesentliche Übereinstimmung zwischen deutschsprachigen und französischen Autoren des Realismus in „Kunstsachen“ recht selbstverständlich als gegeben ansah. Wie die bisherige Argumentation gezeigt hat, lassen sich in der Tat wesentliche strukturelle und funktionale Ähnlichkeiten zwischen dem aufzeigen, was für Preisendanz gegensätzliche formensprachliche Konzepte sind: die „poetische Verklärung“ Kellers und Fontanes auf der einen Seite und Flauberts „Bewältigung“ der „wesensmäßigen Trivialität und Fremdartigkeit alles Seienden“ in der „*réalité ignoble*“ durch die „makellose Form“. Die Argumentation kommt diesbezüglich zu zwei Ergebnissen: Zum einen hat Flauberts Ringen um das, was er „*style*“ nennt, das gleiche Ziel wie Fontanes und Preisendanz’ Verklärungs-Konzept. Zum Zweiten wird das „poetische Verhältnis zur Welt“, das die Figuren in Flauberts Roman haben, durch die starke Tendenz der Darstellung zur internen Fokalisierung über weite Strecken der Narration zur Perspektive der Darstellung selbst. Indem die Darstellung in diesen Passagen ganz in der Wiedergabe des „illusionären Zustands der Gestalten“ aufgeht, entsteht jener zweite poetisierende Blick der Darstellung auf das faktisch Banale, der für Preisendanz nur „als ausschließliche Leistung eines in höchstem Maße ‚auktorialen‘ Erzählens“ denkbar ist.

Im nächsten Kapitel soll anhand von Textauszügen aus *Un cœur simple* und *Madame Bovary* gezeigt werden, dass ein Poetisieren vom Standpunkt einer durchaus immer wieder erkennbaren „auktorialen“ Erzählerinstanz auch Flauberts Darstellungsstil kennzeichnet. Zuvor soll hier aber noch der Frage nachgegangen werden, wie es zu verstehen ist, dass „die poetische Dignität der banalen Alltäglichkeit“ sich aus den „Sehgesetzen“ des poetisierenden Blicks ergibt.²⁸ Damit kann ja sinnvollerweise nicht nur gemeint sein, dass Dinge und Geschehnisse, die in der Erfahrungswirklichkeit banal und alltäglich sind, in der literarischen Darstellung des Blickes des Lesers würdig werden. Eine solche künstlerische Überformung der Realität findet immer statt, wenn Literatur entsteht. Denn wegen der Arbitrarität sprachlicher Zeichen erfordert jedes literarische

²⁶ Fontane: Aufsätze S. 525.

²⁷ Es gibt keine kritischen Schriften Fontanes zu Flaubert, der auch – wie alle Franzosen vor Zola – in Fontanes 1894 als Beitrag zu dem Weihnachtsalmanach *Was soll ich Lesen?* veröffentlichtem Kanon fehlt.

²⁸ Vgl. Preisendanz S. 167.

Darstellen eine Auswahl der anschaulichen Details, die dargestellt werden sollen und die als Ausschnitte von Lebenswelt in ihrer Gesamtheit die dargestellte Welt mit all ihren Leerstellen ausmachen. Die Auswahl der anschaulichen Details ist dabei notwendig Ausdruck derjenigen Wertungen des Autors, aufgrund deren sie ausgewählt worden sind;²⁹ und als Ausdruck dieser Wertungen kann ein Detail allein dadurch, dass es ausgewählt wird, nicht gänzlich trivial sein. Über die poetische Dignität bestimmter Gegenstände in der Wirklichkeit gibt es natürlich verschiedene Ansichten, die auf unterschiedlichen persönlichen, sozialen oder historischen Sehweisen beruhen. Aber ein anschauliches Detail in einem literarischen Text hat ein Mindestmaß an poetischer Dignität allein dadurch gewonnen, dass es in dem Text vorkommt.

Das Kriterium für die Auswahl der Details bei der Produktion von Texten überhaupt können nun entweder Sachzwänge sein – vor allem in Gebrauchstexten und wissenschaftlichen Texten – oder ein persönliches oder kollektives Wertungsgeschehen in literarischen Texten, das in Gebrauchs- und wissenschaftlichen Texten hinter den vom Schreibanlass diktierten Sachzwängen zurückstehen soll. Natürlich darf bei dieser Unterscheidung nicht übersehen werden, dass auch Autoren literarischer Texte mehr oder weniger gewissen Sachzwängen unterliegen können und dass Sachzwänge natürlich auch auf menschliches Wertungsgeschehen zurückzuführen sind.

Da also jedes anschauliche Detail in einem literarischen Text nur aufgrund eines Auswahlprozesses, der auf Wertungen beruht, überhaupt Bestandteil des Textes geworden ist, besteht immer und unhintergebar die von Fontane und Flaubert angestrebte Differenz zwischen der „dargestellten Wirklichkeit“ und „dem, was auch für ‚das alltägliche Bewusstsein im prosaischen Leben‘“ ist.³⁰ Gerade die Details, die der alltäglichen Erfahrung nur als Elemente einer prosaischen Lebenswelt erscheinen mögen, werden als anschauliche Details in literarischer Rede automatisch zu Trägern von Sinnfiguren. Damit ist auch Kellers Streben, die „reine Humanität“ in der lebensweltlichen Gemischtheit des „konkreten Menschentums“ darzustellen, um so dem Leser ein einführendes Wertes zu ermöglichen, prinzipiell kein Spezifikum des poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts, wie Preisendanz behauptet, sondern lediglich eine spezifische Ausprägung eines Wesensmerkmals von Literatur als anschaulicher Rede überhaupt.

Dass Preisendanz diesen allgemeineren Zusammenhang zwischen Besonderem und Allgemeinem nicht genug würdigt, scheint mir ein wesentlicher Grund dafür zu sein, dass

²⁹ Vgl. Willems: Literatur S. 1017-1018.

³⁰ Vgl. Preisendanz S. 216.

er den fundamentalen Gegensatz postulieren kann zwischen dem Darstellungsstil Flauberts, in dem die dargestellte Welt als banaler Gegenstand des Weltekels materialistisch gezeichnet wird, und dem Kellers, in dem das Banale der dargestellten Welt durch poetisierende Darstellung bedeutend wird. Preisendanz' Definition des Darstellungsstils des poetischen Realismus als „poetische Verklärung“ des Banalen wirkt nämlich im Licht des von Willems aufgezeigten allgemeinen Zusammenhangs die Frage auf, wie denn ein literarisch dargestelltes anschauliches Detail überhaupt banal sein kann. Wie kann ein anschauliches Detail in literarischer Rede banal sein, wo doch in der Literatur „das Besondere immer schon auf dem Weg zum Allgemeinen ist“ (Willems) und das dargestellte Detail zumindest potentiell, allein aufgrund seines Vorhandenseins, auf das wertende Auswählen des Autors verweist? Die Antwort auf diese grundlegende Frage ist nun schlicht die, dass ein anschauliches Detail in einem literarischen Text prinzipiell nicht banal im Sinne von ‚unbedeutend‘ sein kann; es kann lediglich banal scheinen. Bestimmte Details als unbedeutend erscheinen zu lassen, ist demnach eine Leistung des Darstellungsstils, die erbracht sein muss, bevor die so als banal dargestellten Details durch Verklärung wieder bedeutend gemacht werden können.

Der poetisierende Doppelblick, auf den es Preisendanz so wesentlich ankommt, ist also sinnvoll nicht zu denken als Zuwendung zu einem an sich unpoetischen Faktischen, das auf einer zweiten Ebene poetisiert wird. Vielmehr ist das sachliche Sehen im Kontext von Willems' Literaturbegriff nur als erster Schritt einer doppelten Darstellungsanstrengung zu verstehen: In diesem ersten Schritt wird ein anschauliches Detail so entpoetisiert, dass der Vorgang des Entpoetisierens für den Leser nicht erkennbar ist und ihm das Detail als an sich banal erscheint. Im zweiten Schritt wird das Detail dann so neu poetisiert, dass dieses Re-Poetisieren für den Leser als Darstellungsleistung erkennbar wird.

So erst kann das Poetische dem Leser als Prinzip des Darstellens selbst entgegentreten, so dass der Leser gleichzeitig ein Bewusstsein für das Banale der dargestellten Gegenstände in der Wirklichkeit nicht aus dem Auge verliert. Im Doppelblick erfährt der Leser die poetische Dignität von Gegenständen, von denen er doch immer auch wissen soll, dass er ihnen im wirklichen Leben ohne Sympathie oder gänzlich teilnahmslos begegnen würde. Ein „empirischer Materialismus“, den die Autoren der Romantik und des Realismus zu vermeiden suchen³¹ und den die Kritiker der *Madame Bovary* Flaubert vorwerfen, ist in literarischen Texten also keine latente Gefahr,

³¹ Vgl. Preisendanz S. 16.

der beständig begegnet werden muss, sondern bestenfalls Ergebnis einer besonderen Darstellungsanstrengung.

Preisendanz übersieht, wie die Kritiker der *Madame Bovary*, dass Flauberts scheinbar selbstgenügsame Anhäufung anschaulicher Details zunächst nur eine extreme Ausprägung dessen ist, was jede Darstellung auch kennzeichnet, die einen poetisierenden Doppelblick zu erzeugen sucht. Die poetisierende Darstellung in der Literatur des poetischen Realismus zielt zunächst auf die illusionistische Simulation lebensweltlicher Erlebniszusammenhänge, die zu Sinnzusammenhängen werden, indem das simulierte Erleben die dargestellten Details als Träger von Sinnfiguren erfasst. Erst in diesem Rahmen können bestimmte Details als banal erscheinen. Banal erscheinen jene Details, die zwar als simulierte sinnliche Wahrnehmung innerhalb des simulierten Erlebniszusammenhanges verortet, nicht aber in diesem simulierten Erleben als Träger von Sinnfiguren erfasst werden können, die sich in den allgemeinen Sinnzusammenhang der illusionistisch dargestellten Erlebnissituation einordnen. Diese Details werden dann als Sinnenreiz ohne Bedeutung rezipiert.

Da sich Sinn – wie nicht zuletzt die absurdizistische Avantgarde der klassischen Moderne gezeigt hat – schwer wegreden lässt, kann auch das Banalisieren von Details in der Literatur des Realismus nicht als sinnzerstörendes Reden verstanden werden. Vielmehr lässt sich dieses banalisierende Darstellen als Akt der Verdrängung von Sinn durch anderen Sinn verdrängen. Die Frage ist also, wie ein anschauliches Detail als „das belangloseste und partikulärste [...] Detail“³² erscheinen kann? Für die Beantwortung dieser Frage sind die Überlegungen hilfreich, die Roland Barthes, zum Teil auf der Basis von Ansätzen Roman Jakobsons, zu dem angestellt hat, was er „effet de réel“ nennt. Diese Ansätze fasst Reckwitz so zusammen:

Durch den Verweis auf kontingente Wirklichkeitsdetails im Roman etwa wird eine direkte Verbindung zwischen dem Signifikanten, also dem aufgerufenen Realitätsdetail, und der Wirklichkeit als generellem Referenzgegenstand etabliert, und zwar unter Umgehung des Signifikats, d. h. der Aussage über die Welt, welche etwa der Roman per Plot zu vermitteln sucht. Dabei bleibt die referentielle Semantik der Wirklichkeitsverweise weitgehend irrelevant, denn ihre Funktion erschöpft sich darin, dem Leser zu signalisieren: „nous sommes le réel“.³³

³² Preisendanz S. 153.

³³ Erhard Reckwitz: Art. „Realismus-Effekt.“ In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 540-541; hier: S. 541. Unabhängig von Barthes fasst Blumenberg dasselbe Problem auf eine ähnliche Weise: „Die Steigerung der Genauigkeit des Erzählens“ im modernen Roman bei Musil und Thomas Mann führt demnach zur Darstellung „eines unüberwindlichen Widerstandes der imaginären Wirklichkeit gegen ihre Deskription“ (Blumenberg S. 24-25). Die Anhäufung von Details legt also letztlich nur offen, dass die dargestellte Wirklichkeit durch die Darstellung nicht angemessen erfasst werden kann. Genau diese Widerständigkeit aber beglaubigt die dargestellte Welt in ihrem Realitätscharakter, gemäß dem vierten der historischen Wirklichkeitsbegriffe, die Blumenberg entwickelt: „Wirklichkeit ist hier das ganz und gar Unverfügbare, was sich nicht als

Für die Beantwortung der vorliegenden Frage nach der formensprachlichen Banalisierung anschaulicher Details muss man diese Überlegungen nur erklärungslogisch umkehren: Mit Barthes lässt sich dann nämlich nicht nur erklären, wie kontingente Wirklichkeitsdetails den „effet de réelle“ erzeugen, sondern auch, wie in einer Darstellung, die auf den Realitätseffekt zielt, Details als „kontingent“, also austauschbar, also banal erscheinen können. Da in literarischen Texten prinzipiell jedes „Wirklichkeitsdetail“ auch „kontingent“ ist, kann mit dem „kontingenten Wirklichkeitsdetail“ nur ein anschauliches Detail gemeint sein, das formensprachlich banalisiert worden ist. Ferner ist klar, dass der Referenzbezug zur Wirklichkeit in illusionistischen Texten als Simulation von Erlebniszusammenhängen hergestellt wird und dass die „Aussage über die Welt“ nichts anderes ist als das „Wertungsgeschehen“, das sich im „Sinnzusammenhang“ – also dem Zusammenhang der verschiedenen Sinnfiguren – manifestiert. Damit entspricht Reckwitz' Zusammenfassung der Ansätze Barthes' recht genau den bereits oben angestellten Überlegungen zur Banalisierung anschaulicher Details in literarischer Rede. Als banal erscheinen so jene Details, deren Funktion im illusionistischen Referenzbezug zur Wirklichkeit zwar offensichtlich ist, die aber scheinbar keine Funktion als Träger von Sinnfiguren haben und so scheinbar nicht zum Wertungsgeschehen des Textes, also seiner „Aussage über die Welt“ beitragen.

Details banalisieren heißt, ihre Funktion im Rahmen des simulierten Erlebniszusammenhangs so stark zu betonen, dass sie scheinbar ganz darin aufgehen, „le réel“ zu sein. Wenn Preisendanz zu Recht ausführt, dass der Leser von Fontanes Romanen „bei den punktuellsten Details nie den Eindruck [hat], sie seien nur um der Wirklichkeitsillusion des Lesers da“³⁴, dann übergeht er den Umstand, dass ein literarischer Text einen solchen Verdacht überhaupt erst erzeugen muss. Dazu betont die Darstellung im Namen einer „unmittelbarste[n] Lebensbildlichkeit in allen Details und

bloßes Material der Manipulation und damit der ständig umsteuerbaren Erscheinung unterwerfen läßt, was vielmehr in der Technisierung nur scheinbar und zeitweise in Dienst genommen worden ist, um sich dann in seiner überwältigenden Eigengesetzlichkeit und einer seine Erzeuger tyrannisierenden Mächtigkeit zu enthüllen als ein ‚factum brutum‘, von dem nachträglich nur noch behauptet werden kann, daß es aus einem freien und konstruktiven Prozeß des Erdachtwerdens einmal hervorgegangen sein könnte.“ (Blumenberg S. 14) Insofern also die angehäuften Details als Teil einer Wirklichkeit kenntlich werden, die sich der Darstellung im Sinne ganzheitlicher Sinnstiftung durch das darstellende Subjekt entzieht, signalisieren auch sie „nous somme le réel“. Das Prinzip, wonach Details, die scheinbar keine Funktion für die Sinnbildung eines Textes haben, Ausweis des Realitätscharakters der dargestellten Welt sein sollen, findet sich aber nicht erst bei Musil und Thomas Mann, sondern bereits im „intuitionistischen“ Darstellen des Naturalismus (Vgl. Willems: Anschaulichkeit S. 366) und auch schon bei Diderot: „Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper? Le voici : il parsèmera son récit de petites circonstances *si liées à la chose*, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : « Ma foi, *cela est vrai* ; on n'invente pas ces choses-là. »“ (Diderot: Amis S. 480. Hervorhebungen A. L.)

³⁴ Preisendanz S. 240.

Nuancen“ eben jene „sozialen, psychischen und zeitgeschichtlichen Faktoren“, die die dargestellte Wirklichkeit bestimmen.³⁵ Die Darstellung betont die „Faktizität [...] in ihrer Realität und Wesentlichkeit“³⁶, indem sie vor allem Kausalzusammenhänge benennt, in denen die banalisierten Details scheinbar aufgehen. Die Darstellung simuliert gleichsam Sachzwänge, dergestalt, dass die banalisierten Details scheinbar notwendig zu einer Darstellung bestimmter Gegenstände und Geschehnisse dazugehörten. Erst so kann die durch den poetisierenden Doppelblick zugewiesene Bedeutung für den Leser als subjektiver Reflex der Darstellung erkennbar werden, der mit der Bedeutungslosigkeit der dargestellten Faktizität in einem Spannungsverhältnis steht.

Natürlich müssen solche in scheinbare Sachzwänge eingebundenen Details nicht als banal erscheinen. Sie können zur Charakterisierung von Figuren beitragen, zur Klärung des Handlungsraumes und der Verhältnisse, in denen sich die Geschehnisse abspielen. Sie können Gegenstand eines emotional beteiligten Erlebens der Figuren oder der Erzählinstanz werden. In diesen Fällen sind der Charakter der Figuren, die Beeinflussung der Geschehnisse durch andere Geschehnisse und durch räumliche, historische, soziale Verhältnisse oder aber der Akt sinnlichen Erlebens von doch recht unmittelbarem Belang für das im Text entfaltete Wertungsgeschehen. Als banal erscheinen Details also nur dann, wenn die scheinbaren Sachzwänge, die ihr Vorhandensein motivieren, in keinem unmittelbaren Zusammenhang zum im Text entfalteten Wertungsgeschehen stehen oder mit diesem in Konflikt geraten.

So werden auch am Beginn von Stifters *Granit* Details zunächst banalisiert, indem sie scheinbar ganz darin aufgehen, die Realität des Dargestellten zu beglaubigen. Der Stein, auf dem sich zufällig das Bestreichen der Füße zugetragen hat, wird beschrieben, so wie natürliche und menschliche Faktoren ihn über eine lange Zeit geformt haben. Ebenso werden die Aussicht von dem Stein und das Aussehen des Pechbrenners Andreas detailliert beschrieben, als ginge es der Darstellung nur darum, diese kontingenten Ausschnitte der erzählten Welt in ihrer kausal bedingten Faktizität, als Gegenstände des „leiblichen Auges“ dem Leser zu vergegenwärtigen. Erst durch diese Betonung der faktischen Zusammenhänge kann das komplexe Beziehungsgeflecht, in das diese anfänglichen Beschreibungen eingebunden sind, als poetische Leistung eines subjektiven Reflexes erscheinen, so dass die Darstellung als Ganzes vom doppelten Blick geprägt ist, der zugleich die scheinbar reine Faktizität der anschaulichen Details zur Geltung bringt und diesen so banalisierten Details poetisierend eine ihnen an sich nicht eigene

³⁵ Vgl. Preisendanz S. 240.

³⁶ Vgl. Preisendanz S. 154.

Bedeutung zuweist. Genau dieser poetisierende Doppelblick prägt auch die Darstellungsweise Flauberts, wie im folgenden Kapitel anhand zweier Beispieltex-te gezeigt werden soll.

3.4.3. Poetisieren bei Flaubert in *Un cœur simple* und *Madame Bovary*

Im letzten Kapitel habe ich versucht zu zeigen, dass bei Flaubert gerade in den Passagen eines Erzählens mit interner Fokalisierung, wo ein „poetisches Verhältnis zur Welt“ vor allem „als illusionärer Zustand der Gestalten zum Ausdruck“ kommt, das Darstellungsprinzip des poetisierenden Doppelblicks am Werk ist. In diesem Kapitel sollen nun Textbeispiele analysiert werden, in denen der poetische zweite Blick auf die dargestellte Welt jenseits des Bewusstseins von Figuren angesiedelt ist, so dass das Poetisieren „als Leistung eines auktorialen Erzählens“ kenntlich wird. Denn Preisendanz' Behauptung, Flaubert habe „den Erzähler vollkommen eliminiert“, trifft nicht zu oder ist doch zumindest irreführend.

Denn auch in *Madame Bovary* lassen sich unschwer kommentierende Passagen ausmachen, die nur als Rede einer Erzählinstanz mit Nullfokalisierung zu verstehen sind. Ein besonders deutliches Beispiel findet sich am Ende des Romans, wo Charles, auch angesichts eines Liebesbriefs von Rodolphe, nicht wahrhaben will, dass Emma ihn betrogen hat. An der Stelle heißt es: „D'ailleurs, Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses; il recula devant les preuves, et sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin.“ (Flaubert: *Bovary* S. 417) Diese direkte Charakterisierung als Selbsteinschätzung Charles' zu interpretieren, hieße, der Figur eine Reflektiertheit zu unterstellen, die mit ihrer geistigen Beschränktheit schwer zu vereinbaren ist. Nur wenige Zeilen weiter unten ist davon die Rede, dass Charles – „[p]our lui plaire, comme si elle vivait encore“ (Flaubert: *Bovary* S. 417) – ihre Gewohnheiten und Vorstellungen übernimmt. Er verändert sein Äußeres und verschuldet sich, um seine neue Garderobe zu bezahlen. Auch hierauf folgt ein im Stanzelschen Sinne auktorialer Kommentar: „Elle le corrompait par delà le tombeau.“ (Flaubert: *Bovary* S. 418) Solche Einlassungen einer auktorialen Erzählinstanz finden sich auch anderswo, beispielsweise kurz vor Beginn der comices-Szene an der Stelle, in der Rodolphe dem Leser als derjenige erscheint, der Emma zum Ehebruch verführen wird: „M. Rodolphe Boulanger avait trent-quatre ans; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes et s'y connaissant bien.“ (Flaubert: *Bovary* S. 196) Man mag einwenden, dass schon das erste Wort des Romans statt einer heterodiegetischen Erzählinstanz mit wechselnder Fokalisierung eine homodiegetische Erzählerfigur naheliegt. Aber das sprechende Subjekt, das in dem einleitenden „[n]ous“ (Flaubert: *Bovary* S. 62) auf sich selbst verweist, ist doch nur in der

ersten Szene in der Schule als Augenzeuge auszumachen und verschwindet, sobald die eigentliche Handlung einsetzt, völlig aus dem Blick des Lesers.

Im Folgenden soll demonstriert werden, wie aus der Perspektive der heterodiegetischen Erzählinstanz in *Un cœur simple* und *Madame Bovary* immer wieder ein poetisierender zweiter Blick auf die dargestellte Welt fällt. Es soll aufgezeigt werden, dass auch in diesen Texten der Dualismus einer subjektivierenden und einer objektivierenden Sichtweise die Autonomie des Faktischen herausstellt und doch diesem Faktischen im subjektiven Reflex eine ihm an sich nicht innewohnende Bedeutung verleiht. Als Textauszug aus *Un cœur simple* eignen sich gleich die Beschreibung des Aubainschen Wohnhauses und die Beschreibung Félicités, beide aus dem ersten Kapitel der Erzählung:

Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. Elle avait intérieurement des différences de niveau qui faisaient trébucher. Un vestibule étroit séparait la cuisine de la *salle* où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille. Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisserie flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV. La pendule, au milieu, représentait un temple de Vesta, - et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin. Au premier étage, il y avait d'abord la chambre de «Madame», très grande, tendue d'un papier à fleurs pâles, et contenant le portrait de «Monsieur» en costume de muscadin. Elle communiquait avec une chambre plus petite, où l'on voyait deux couchettes d'enfants, sans matelas. Puis venait le salon, toujours fermé, et rempli de meubles recouverts d'un drap. Ensuite un corridor menait à un cabinet d'étude; des livres et des paperasses garnissaient les rayons d'une bibliothèque entourant de ses trois côtés un large bureau de bois noir. Les deux panneaux en retour disparaissaient sous des dessins à la plume, des paysages à la gouache et des gravures d'Audran, souvenirs d'un temps meilleur et d'un luxe évanoui. Une lucarne au second étage éclairait la chambre de Félicité, ayant vue sur les prairies. (Flaubert: *Cœur* S. 10-11)

Auf den ersten Blick haben wir es hier mit jener „objektiven, unpersönlichen Darstellung“¹ von an sich völlig unspektakulären Dingen zu tun, die Brigitte Sahner in Bezug auf die vorliegende Erzählung als typisches Merkmal des Flaubertschen Erzählens herausstellt, und die doch in so offensichtlichem Widerspruch zum subjektiven Reflex zu stehen scheint, der wesentlich für eine verklärende Darstellung ist. Und in der Tat, ein persönlicher Erzählerton, wie der Keller-Ton, oder der Fontane-Ton, die Preisendanz so stark heraushebt, zeichnet diese Stelle nicht aus, jedenfalls nicht auf den ersten Blick.

Bei aller Rede von Objektivität darf allerdings nicht vergessen werden, dass, wenn Flaubert von der Objektivität des „auteur“ spricht, er entweder Aussagen über die Produktion von Texten macht, bei der der reale Autor nicht schluchzend seine Feder ins Fass tauchen, sondern einen klaren Blick dafür behalten soll, was er tut. Ansonsten meint Flaubert mit der Objektivität des „auteur“ die Enthaltensamkeit des Erzählers in Hinblick

¹ Brigitte Sahner: Nachwort. In: Gustave Flaubert: *Un cœur simple*. Hg. v. Brigitte Sahner. Stuttgart: Reclam 1986 (= RUB, 9200), 77-89; hier: S. 87.

auf Kommentare und Reflexionen – so wie in derselben Sache Spielhagen und wohl das ganze 19. Jahrhundert, das noch nicht systematisch zwischen Autor und Erzähler unterschied. Die angestrebte Objektivität des Schriftstellers beim Schreiben und der Verzicht auf Kommentare und Reflexionen von Seiten des Erzählers sind damit aber nicht gleichbedeutend mit einer Gleichgültigkeit einer gleichsam entsubjektivierten Darstellung insgesamt, von der die Erzählinstanz ja nur eine Funktion ist. Das geht ja denn auch aus dem einschlägigen Brief Flauberts an seine Nichte Caroline vom 19. Juni 1876 hervor, in dem er über *Un cœur simple* schreibt: „Je veux apitoyer, faire pleurer les âmes sensibles, en étant une moi-même.“²

Gerade der vorliegende Textausschnitt ist ein Paradebeispiel dafür, dass Verklärung keineswegs, wie Preisendanz behauptet, an ein „wesentlich auktoriales Erzählen“ gebunden ist. Im vorliegenden Ausschnitt wird nur auf den ersten Blick eine rein topographische Beschreibung geliefert, die den Handlungsraum vorstellt, über die finanzielle und soziale Situation der Familie Aubain informiert und die Figur Mme Aubains indirekt charakterisiert. All das leistet der Ausschnitt natürlich, wie es sich für einen illusionierenden Text gehört. Aber darüber hinaus werden die verschiedenen Dinge, die hier aufgezählt und beschrieben werden, so ausgewählt, angeordnet und präsentiert, dass neben ihrer materialen Beschaffenheit und kausalen Motivierung – neben den kausalen und pragmatischen Zusammenhängen der Milieuschilderung und Figurencharakterisierung – Bedeutungen aufscheinen, die sich nur durch die Art des Darstellens selbst, eben durch Auswahl, Anordnung und Präsentation der anschaulichen Details ergeben. Diese Bedeutungen liegen nicht im Wesen der dargestellten Dinge selbst; sie scheinen nur mit auf, aber nicht als Ausdruck illusionärer Wahrnehmung einer Figur, wie Friedrich behaupten würde, sondern im subjektiven Reflex der Darstellung selbst, also auf Textebene. Dort sind sie auch nicht ironisch gemeint, wie Flaubert in dem erwähnten Brief ebenfalls ausdrücklich schreibt. Kurz gesagt, der Begriff des „style“ der zurecht in Hinblick auf Flauberts Texte immer wieder herangezogen wird, die Techniken des „blanc“, des „déplacement“, des „successivement“, des „voir ensemble“³, all das hat letztendlich das zum Ziel, was Preisendanz „poetische Verklärung“ nennt, und was hier Poetisieren heißen soll.

Diese Zusammenhänge können hier nur angedeutet werden. Das Gebot der Stunde verweist uns auf die Uhr mit dem Bildnis eines Vestatempels und dem unmittelbar folgenden Hinweis auf den Geruch nach Fäulnis in dem Haus. Dass eine Uhr mit einem

² Gustave Flaubert: Correspondance. Jubiläumsausgabe. Hg. v. René Descharmes. Bd. 3. 1871-1880. Paris: Librairie de France 1928, S. 248.

³ Vgl. Sahner S. 82-83.

Bildnis geziert ist, ist an sich nichts Ungewöhnliches. Dass hier die Uhr dieses Bildnis vorzeigt, wo doch Uhren eigentlich zunächst die Zeit anzeigen, ist schon ungewöhnlicher. Natürlich ist nicht gemeint, dass die Uhr keine Zeiger mehr hat oder stehen geblieben wäre. Dass die Uhr das Bildnis vorzeigt, bezeichnet keinen faktischen Zusammenhang, sondern es evoziert lediglich eine zweite Bedeutungsebene.

Das wird klarer, wenn man den Vestatempel als Symbol für den ewigen Bestand des römischen Staates, also eines lange untergegangenen Reiches interpretiert. Vergangen sind auch die besseren Tage des Hauses Aubain, was man an dem altmodischen Kamin im Stile Ludwigs des 15. ebenso sehen kann wie an dem Muscadin-Aufzug, den der verstorbene M. Aubain auf dem Portrait trägt. In all diesen anschaulichen Details kommt Mme Aubains Sehnsucht nach diesen besseren Zeiten zum Ausdruck, ihr lebensfeindliches Festhalten am Alten. Aber während die Beziehung zwischen Detail und Bedeutung im Falle des Kamins und des Portraits durchaus kausaler Natur ist, womit diese Details zur indirekten Charakterisierung Mme Aubains ebenso wie zur Aufklärung über ihre finanziellen Verhältnisse beiträgt, lässt sich dieser Zusammenhang zwischen Besonderem und Allgemeinem im Falle der Uhr nicht auf dieser Ebene festmachen.

Dass die Uhr mit dem Vestabild Mme Aubains Nostalgie und auch deren Lebensfeindlichkeit veranschaulichen kann, geht auf die Präsentation der Uhr und ihre Einordnung in die Abfolge der Details zurück. Die Uhr zeigt das Vestatempel-Bild an, so wie Uhren eigentlich die Zeit und deren Fortschreiten anzeigen, und zwischen dem alten Kamin und dem fauligen Geruch erscheint das Symbol des Bestandes des römischen Imperiums als Anklang an Stillstand und Verfall. Wichtig ist, dass der faulige Geruch, dessen Erwähnung nicht etwa in einem neuen Satz erfolgt, sondern auch syntaktisch an die Uhr gekoppelt ist, sofort kausal damit erklärt wird, dass der Fußboden des Hauses unterhalb des Gartenniveaus liegt. Der Geruch erscheint damit zunächst als rein Faktisches, das erst durch die Anordnung der Details als Ausdruck eines subjektiven Reflexes eine Bedeutung für das Geschehen übertragen bekommt.

Die vielen anderen Beispiele verklärender Darstellung sollen hier nicht weiter betrachtet werden, darunter der in jeder Hinsicht bemerkenswerte letzte Satz des Auszugs, mit dem der Text aufreizend lapidar und doch so vielsagend auf die Hauptfigur und ihre Sphäre zu sprechen kommt, nachdem zuvor *en gros et en détail* die Sphäre Mme Aubains ausgebreitet wurde. Allein durch dieses quantitative Missverhältnis wird hier ein Teil der Figurenkonstellation veranschaulicht – sowohl was das Verhältnis beider Figuren zueinander betrifft, als auch die strukturelle Beziehung, wonach Mme Aubain die Kontrastfigur zu Félicité ist.

Die Beschreibung des Hauses soll nun in Beziehung gesetzt werden zur Beschreibung des Äußeren Félicités, um zu zeigen, dass hier zwei Gegenbewegungen stattfinden, die Preisendanz als wesentlich für die humoristische Darstellung bei Keller, dessen Gegenbild Flaubert sein soll, ausmacht:⁴ zum einen das „Transponieren des menschlich Bedeutsamen, des ‚Geschehenden‘ in die beiläufigsten, partikulärsten und periphersten Gegebenheiten des Sicht- und Greifbaren“, was zur Grundlage für die Gegenbewegung, das „Sich Einstellen einer poetischen Kommensurabilität aller ‚Erscheinung‘, die kaum etwas als bloße ‚Positivität‘, als Bestandteil oder Moment der ‚bloßen objektiven Selbständigkeit und Sprödigkeit der äußeren Welt‘ gelten lässt“. Die „Absichtlichkeit“ der „Entsprechungen“ ist im vorliegenden Text weder ironisch,⁵ noch ist sie Ausdruck eines „illusionären Zustandes der Gestalten“ (H. Friedrich).⁶

Félicités körperlichen Besonderheiten wird ebenfalls nur eine karge Beschreibung gewidmet:

Son visage était maigre et sa voix aiguë. À vingt-cinq ans, on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne marqua plus aucun âge; – et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d’une manière automatique. (Flaubert: *Cœur* S. 11)

Übergehen wir die Funktion der Passage für die indirekte Charakterisierung Félicités und fragen wir sofort, wozu der Leser eigentlich erfährt, dass sie eine hohe, dünne oder sogar schrille Stimme hat. Ist der Hinweis darauf, dass ihre Stimme eben nicht attraktiv ist, so wichtig, dass er in einer derart knappen Beschreibung Platz finden müsste? Die Frage stellt sich umso mehr, als sie, die ewig Schweigsame, von dieser Stimme doch kaum Gebrauch macht. Zum einen ist die schrille Stimme sicher eine synästhetische Entsprechung ihrer hageren optischen Erscheinung. Darüber hinaus scheint die schrille, kaum benutzte Stimme einen Anklang im wörtlichen Sinne an das alte Klavier im Haus darzustellen, das als Ablage für Kisten und Kartons ebenso unter ein Barometer passen muss wie Félicité unter das Dach. Die Darstellung erweckt nun eben den Eindruck, als würde das Klavier nicht mehr gespielt werden, so wie Félicité ihre Stimme kaum benutzt, und ungestimmt klingt es entsprechend schrill, zumal wenn man bedenkt, wie Klaviere Anfang des 19. Jahrhunderts oder früher geklungen haben. Félicité wird so mit einem unbenutzten Instrument assoziiert, ohne dass diese Metaphorik in Erzählerkommentaren, in kausalen Zusammenhängen oder der Wahrnehmung einer Figur verankert wäre. Und mit dem Bild des unbenutzten Instruments verbinden sich,

⁴ Preisendanz S. 174.

⁵ Vgl. Preisendanz S. 177.

⁶ Zit. n. Preisendanz 147.

natürlich rein subjektiv, Vorstellungen von verpassten Gelegenheiten, so wie Félicités Leben aus verpassten Gelegenheiten und aus Chancen besteht, die sie nie gehabt hat.

Mit dieser Assoziation Félicités mit dem Klavier wird das Motiv von Stille und Klang, von Musik und Taubheit eingeführt, das in dem Text eine so große Rolle spielt. Darüber hinaus ergibt sich hier eine Verbindung zwischen Félicité und dem Haus, die ebenfalls strukturbildend ist und darüber hinausgeht, dass das Haus für sie Lebensraum ist. So erscheint nicht nur das alte Klavier, sondern vor allem die Uhr mit dem Vestatempel-Bildnis als ihr Alter Ego. Still, mit schlanker Taille, abgemessenen Gesten, scheinbar aus Holz und funktionierend wie ein Automat, so hätte man beinahe auch die wichtigsten Eigenschaften einer Pendeluhr zusammenfassen können. Noch deutlicher wird die Verbindung durch die Bemerkung, ihr habe man irgendwann kein Alter mehr angesehen, wörtlich, sie zeigte kein Alter mehr an, so wie die Uhr im Haus das Bildnis anzeigt statt der Zeit. Es ist, als wären beide, das Haus und die Frau irgendwie aus der Zeit gefallen. Aber auch auf das Bildnis des Vestatempels fällt in diesem Zusammenhang neues Licht, wenn man sich die doppelte Bedeutung der Vestalinnen klar macht als Hüterin des heimischen Herdfeuers und als Bewahrerin des Staates. Es ist nun keine Schwierigkeit, Mme Aubain und Félicité von hier aus ihre Rollen zuzuweisen, die sie auch tatsächlich im weiteren Textverlauf spielen, wozu nun wiederum die unterschiedlichen Niveaus des Fußbodens, oder soll man sagen, des Fundaments im Hause oder Staate Aubain passen.

Das Haus und Félicité werden also schon zu Beginn des Textes in eine vielsagende Beziehung zueinander gesetzt. Gleich zu Beginn des ersten Kapitels erfahren wir von beiden zuerst, dass sie Mme Aubain wenig kosten, bevor dann die verklärende Darstellung jenseits aller sachlichen Beziehungen zwischen beiden Beziehungen herstellt.

Im simultanen Verfall von Figur und Haus, der die am Anfang des Textes etablierte Verbindung zwischen beiden bis zum bitteren Ende aufrecht erhält, wird das Haus also endgültig zum alter ego Félicités. Ihre Selbstisolierung am Ende des Textes im Haus erscheint in diesem subjektiven Reflex der Darstellung als Sammlung in sich selbst nach einem Leben, in dem sie ihr Ich immer der Sorge für andere untergeordnet hatte. Diese Sammlung in sich selbst gipfelt am Ende des Textes in der Todesvision des gigantischen Papageien, die allerdings selbst keine Erfüllung ist, sondern durch die penibel auf das Aufzeigen kausaler Zusammenhänge bedachte Darstellung als Illusion der Figur ohne tiefere Bedeutung gekennzeichnet wird.

Nun belässt es Flauberts Text bezeichnenderweise aber nicht dabei, Félicités Schlussvision prosaisch als das zu entlarven, was sie ist – eine Täuschung ohne tieferen

Sinn. Vielmehr verklärt er ihr Ende im Wahn durch die Zusammenschau von ihrem Sterben und dem Herannahen der Fei ergemeinde, von ihrer letzten Halluzination und der Zeremonie im Hof ihres Hauses, die den Stimulus dafür bietet. Die auf faktischer Ebene kausal miteinander verschränkte Gleichzeitigkeit von Zeremonie und Todesvision lässt es durch die poetisierende Darstellung im subjektiven Reflex so erscheinen, als wäre die Gemeinde zum Aubainschen Hause gepilgert, um Félicité jene Aufwartung zu machen, die doch eigentlich dem Leichnam des Heilands gilt. Es scheint damit so, als erführe sie in der Stunde des Todes die Gegenliebe, die ihr im Leben fast immer versagt geblieben ist, als erfüllte ihr Leben sich im Moment des Sterbens im Sinne einer poetischen Gerechtigkeit. Diese poetische Gerechtigkeit kann zwar die reale Ungerechtigkeit des Faktischen nicht beseitigen oder ignorieren, aber sie lässt das ungerechte, unmenschliche Faktische aber auch nicht in seiner prosaischen Faktizität stehen. Durch dieses, im subjektiv poetischen Reflex der Darstellung, strukturell erzeugte „als-ob“ erringt Flauberts Erzählung – so könnte man mit Hegel und Vischer sagen – der Poesie ihr verlorenes Recht auf dem Boden der Prosa wieder.⁷

Ein offensichtlicher Vorläufer für die Technik des „voir ensemble“ am Ende von *Un cœur simple* findet sich in der berühmten „scène des comices“ in *Madame Bovary*. Rodolphes erfolgreicher Annäherungsversuch an Emma und das Geschehen der Landwirtschaftsschau haben punktuell auch einen direkten Bezug zueinander, der den Figuren bewusst ist. Das ist der Fall, wenn Rodolphe die Worte aus der Ansprache des Regierungsrats aufgreift und als Ausdruck des Kleingeistes der Gesellschaft deutet, dem Seelen wie er und Emma, die zu Höherem geboren seien, entfliehen müssten (Flaubert: *Bovary* S. 211). Darüber hinaus erzeugt das Ineinanderschieben des amourösen Geplänkels am Rathausfenster und des comices-Treibens auf dem Rathausplatz ein poetisches Beziehungsgeflecht, das nicht das Bewusstsein der Figuren wiedergibt, sondern vom Standpunkt einer heterodiegetischen Erzählinstanz aus Emmas psychologische Verfassung veranschaulicht und ihre Verführung bewertet.

Gleich am Anfang erscheint es durch die Anordnung der Details, als würde sich eine Metapher, die der Regierungsrat in seiner Ansprache für die Mühen und Gefahren des Regierens gebraucht, zugleich auf Rodolphes Rede übertragen. Rodolphe ist gerade dabei, Emma von seiner gepeinigten Seele zu erzählen, die das Glück lange vergeblich sucht, bis es sich ihr eines Tages plötzlich einstellt (Flaubert: *Bovary* S. 209-210). Mitten in diese Ausführungen ist ein Stück aus der Ansprache des Regierungsrats geschoben, das so endet: „vous, hommes de progrès et de moralité ! vous avez compris, dis-je, que les

⁷ Vgl. Vischer 176-177.

orages politiques sont encore plus redoutables vraiment que les désordres de l'atmosphère..." (Flaubert: Bovary S. 210). Mitten im Satz bricht die Wiedergabe der Rede hier ab, um sich wieder Rodolphes Rede zuzuwenden, der seinen Satz, das Glück „se rencontre un jour“ wiederholt, so dass hier die Darstellung für den Leser deutlich erkennbar wieder genau an der Stelle anschließt, wo sie kurz unterbrochen hatte. Der Bildbereich von den atmosphärischen Turbulenzen scheint nun auch in Rodolphes weitere Ausführungen einzudringen, wenn er das unvermittelte Auftauchen der Glückseligkeit als „Öffnung der Horizonte“, als „Schillern“ und „Funkeln“, wie ein plötzliches *per aspera ad astra* schildert: „Alors des horizons s'entrouverent [...] il brille, il étincelle. [...] on en reste ébloui, comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière.“ (Flaubert: Bovary S. 210) Wie ein Blitz in einem nächtlichen Gewitter erscheint hier also das plötzliche Glück, mit dem Rodolphe seine Vereinigung mit Emma meint.

Dabei gibt es keinen Grund anzunehmen, dass er bewusst die Metaphorik des Redners auf dem Platz aufgreift, denn zum einen ist er in seinen Ausführungen über das plötzlich auftauchende Glück bereits im Gange, als der Redner an die Gewitterstelle kommt, und zum andern redet Rodolphe nicht direkt von Gewittern. Genau genommen betonen der Regierungsrat und der Verführer auch zwei gänzlich unterschiedliche Aspekte des meteorologischen Phänomens, das beiden als Bildgeber dient: der eine zielt auf die Gefahren eines Unwetters, der andere auf die plötzliche Erleuchtung im glücklichen Augenblick. Zwischen diesen beiden Sichtweisen schwankt nun offensichtlich Emma zu diesem Zeitpunkt, die einerseits die Gunst des Augenblicks sucht, andererseits noch vor den Gefahren zurückschreckt, die darin liegen, ihre Ehre als Ehefrau zu verlieren. Emmas Zögern zeigt sich in dem gestischen Detail, dass sie hier noch ihre Hand zurückzieht, als Rodolphe versucht, sie – scheinbar aus Versehen – zu ergreifen (Flaubert: Bovary S. 210).

Noch wichtiger als die Veranschaulichung von Emmas Gefühlslage im subjektiven Reflex der parallelen Darstellung zweier faktisch hier nicht in Verbindung stehender Redeereignisse ist, dass durch dieselbe Technik die Verführung Emmas bewertet wird. Indem die Darstellung die zeitliche Parallelität beider Redeereignisse ebenso betont wie die Gemeinsamkeiten in der Verwendung bildlicher Rede, suggeriert sie eine Analogie beider Kommunikationssituationen, die nicht faktisch besteht, sondern erst im poetisierenden Doppelblick hergestellt wird. So wie der Regierungsrat als Vertreter der Regierung zu den sozial tiefer gestellten Landleuten spricht, redet der Adlige Rodolphe zu der bürgerlichen Emma. Dabei ist die Ansprache des Regierungsrats eine jener wohlfeilen Sonntagsreden, die allein dazu dienen, Untertanen bei Laune zu halten. Das Lob auf die

gesellschaftliche Bedeutung des Bauernstandes⁸ wird als das Dreschen hohler Phrasen kenntlich, da die eigentliche Wertschätzung des Präfekten für die Landleute von Yonville nicht einmal ausreicht, um selbst die comices zu besuchen (Flaubert: Bovary S. 206). Dass ein Stellvertreter von den Bewohnern Yonvilles mit allen militärischen Ehren empfangen wird, betont noch den sozialen Abstand zwischen Regierung und Untertanen, der in der Sonntagsrede klein geredet werden soll. Die hohle Geste der Präfektur, die nicht zuletzt im sprechenden Namen des Regierungsvertreters Lieuvain anklingt, soll nur verschleiern, dass die Bauern für die Obrigkeit nur als Lieferanten der Dinge interessant sind, die auch die Angehörigen der höheren Schichten zur Befriedigung ihrer kreatürlichen Bedürfnisse brauchen. Lieuvain zählt sie auf in seinem geschraubten Lob des Mehls, der Schafwolle, des Fleisch und Eier liefernden Huhns, des Weins, des Cidres, des Rapses, des Käses, des Flachses (Flaubert: Bovary S. 211-212). Nicht umsonst trägt der Bürgermeister Yonvilles den Namen Tuvache.

Neben der offensichtlichen Gesellschaftskritik erhält die detaillierte Darstellung des comices-Geschehens im subjektiven Reflex des „voir ensemble“ eine kommentierende Funktion in Bezug auf die Verführungsszene am Fenster des Rathauses. Denn auch Rodolphes Rede vom großen Glück dient, analog zur Ansprache Lieuvains, dazu, eine Angehörige einer tieferen sozialen Schicht für die Befriedigung der eigenen leiblichen Bedürfnisse gefügig und damit nutzbar zu machen. Emma erhält im poetischen Blick auf die dargestellte Welt den Status eines Nutztieres, was im weiteren Verlauf der Szene nur zu deutlich wird. Als Rodolphe ein zweites Mal ihre Hand ergreift, zieht sie sie nicht noch einmal zurück, worauf sich unmittelbar die Wiedergabe der Worte anschließt, mit denen der Präsident der Jury die Tierschau eröffnet, zugleich aber das Miteinander der beiden frisch Verliebten zu kommentieren scheint: „Ensemble de bonnes cultures !“ (Flaubert: Bovary S. 215) Nun folgen im Wechsel jeweils eines Satzes Gesprächsausschnitte aus dem Liebesdialog und aus dem Geschehen während der Tierschau:

- « A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »
- Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.
- « A M. Bain, de Givry-Saint-Martin ! »
- Aussi , moi, j'emporterai votre souvenir.
- « Pour un bélier mérinos... »
- Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.
- « A M. Belot, de Notre-Dame... »
- Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?

⁸ Die Worte des Regierungsrats erinnern bezeichnenderweise stark an die „Verfassungsdiskussion des Vormärz“ im Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo ebenfalls dem Bauernstand eine entscheidende Rolle „à l'amélioration commune et au soutien des États“ (Flaubert: Bovary S. 210) zugesprochen wurde (Vgl. Hahl S. 71-73). Dies mag als Hinweis darauf gelten, dass auch das jeweilige geistige Umfeld, in dem sich der deutschsprachige und der französische Realismus entwickelten, wesentliche Gemeinsamkeiten aufweist.

« Race porcine, prix *ex æquo* : à MM. Lehérisé et Cullembourg ; soixante francs ! » (Flaubert: Bovary S. 215-216)

So wie in der Tierschau Medaillen verteilt werden, so versichern sich Rodolphe und Emma gegenseitig, des andern ewig gedenken zu wollen, so dass die goldene Medaille zugleich für die goldenen Worte und das darin versprochene ewige Andenken zu stehen scheint. Neben Medaillen geht es aber in der Tierschau vor allem ums Geschäft, und die beiden Verliebten haben neben schönen Worten auch handfestes Tun im Sinn. Auf die rhetorische Frage nach dem zukünftigen Platz im Leben des geliebten Gegenübers folgt denn auch unvermittelt der Verweis auf das Fleisch, das die begutachteten Tiere liefern sollen. Unmittelbar darauf umschließt Rodolphe Emmas Hand mit der seinen, und zum ersten Mal wird die sinnliche Wahrnehmung des fleischlichen Gegenübers wiedergegeben: „il la sentait toute chaude et frémissante“ (Flaubert: Bovary S. 216). Kurz darauf folgt eine beschreibende Passage, die Emmas emotionalen Zustand in Form eines Naturereignisses veranschaulicht: „Un coup de vent qui arriva par les fenêtres fronça le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s’agitent.“ (Ebd.)

Besonders bemerkenswert ist der bildhafte Vergleich der Hüte mit Schmetterlingsflügeln, denn er steht in einer Kontrastbeziehung zu einem analogen Vergleich an der Stelle, an der Emma ihren Brautstrauß verbrennt. Diese Handlung steht im klassischen Sinne symbolisch für den Zustand von Emmas Verhältnis zu ihrem Ehemann, und sie ist auch durchaus von ihr symbolisch gemeint. Im Zusammenhang mit der Frage nach dem subjektiven Reflex der Darstellung fällt die Beschreibung des Verbrennungsvorgangs auf, die so endet: „et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s’envolèrent par la cheminée.“ (Flaubert: Bovary S. 129) Der Umstand, dass der Brautstrauß verstaubt und ausgefranst ist, und die Tatsache, dass Emma den Strauß verbrennt, sind im klassischen Sinne symbolisch. Die Beschreibung der Art und Weise, wie der Strauß verbrennt, tut zum symbolischen Charakter nichts dazu, sondern erhöht nur den sinnlichen Erlebniswert der Szene, indem er Emmas Wahrnehmung wiedergibt. Der Vergleich mit den Schmetterlingen dient hier wie in der späteren comices-Szene der illusionistischen Vergegenwärtigung von Geschehen, denn „syntaktisch und logisch“, wie Preisendanz sagen würde,⁹ bestimmt der Vergleich nur das Verbrennen des Straußes und der Wirkung des Windes auf die Hüte der Bäuerinnen. Im subjektiven Reflex der poetisierenden Darstellung aber erscheint der Vergleich beide Male als

⁹ Vgl. Preisendanz S. 170.

Veranschaulichung von Emmas Liebe zu einem Mann: ihrer erstorbenen Liebe zu Charles, die sich, wie durch den Kaminabzug, verflüchtigt hat, und der neuen Liebe zu Rodolphe, die genau so im Einklang mit den Kräften der Natur zu stehen scheint, wie Rodolphes Blitzmetaphorik es zuvor suggeriert hat. Dass Emma in der comices-Szene an die Begebenheit mit dem Brautstrauß denkt und ob sie das Fliegen der Hüte überhaupt wahrgenommen hat, ist eher zu bezweifeln. Die Verbindung beider Szenen erscheint allein durch den kontrastierenden Gebrauch ähnlicher sprachlicher Bilder zur Darstellung faktisch völlig unzusammenhängender Geschehnisse im subjektiven Reflex der Darstellung.

Ein anderes Beispiel dafür, wie durch die poetisierende Darstellungsweise Geschehnisse zueinander in Beziehung gesetzt werden, bieten die Schilderungen des Hochzeits- und des Leichenzugs am Anfang und am Ende des Romans. Wieder ist die Darstellung des späteren Geschehens im subjektiven Reflex so auf die des früheren Geschehens bezogen, dass Emmas späteres Verhängnis bereits zu Beginn ihrer Ehe vorgezeichnet zu sein scheint. Schon die Schilderung der Ankunft der Hochzeitsgesellschaft fällt dadurch auf, dass immer irgendetwas nicht recht zu passen scheint. Die Gäste springen nach der langen Fahrt über holprige Wege von den Pferdewagen „en se frottant les genoux et en s'étirant les bras“ (Flaubert: Bovary S. 85). Die Jungen fühlen sich unwohl in ihren neuen Kleidern, die Mädchen ebenfalls. Die Männer müssen die Ärmel hochkrepeln, um die Pferde abzuspannen, weil es an Bediensteten fehlt. Einige tragen noch die Wundmale im Gesicht, die davon zeugen, dass sie sich noch vor Tagesanbruch bei schlechten Lichtverhältnissen rasieren mussten, damit sie es bei der weiten Weg rechtzeitig zur Hochzeit schaffen konnten (Flaubert: Bovary S. 85-86).

Alle diese Details tragen natürlich zu einer lebensbildlichen Vergegenwärtigung des Geschehens bei, die auf der Ebene des Faktischen Aufschluss gibt über die soziale Stellung und die materiellen Verhältnisse der Hochzeitsgäste und der Familien des Hochzeitspaares. Die begrenzten materiellen Möglichkeiten spielen dabei für den Handlungsverlauf keine Rolle, denn das folgende Geschehen zeigt eine fröhliche und zufriedene Hochzeitsgesellschaft. Dass in der Beschreibung der Hochzeitsgesellschaft immer wieder etwas nicht recht passt, wird aber im poetischen Blick der Darstellung bedeutsam mit Bezug auf das Hochzeitspaar selbst. Nirgends wird das deutlicher als in der Beschreibung der für den Tag aufgeputzten Jungen und Mädchen:

Les gamins, vêtus pareillement à leurs papas, semblaient incommodés par leurs habits neufs (beaucoup même étrennèrent ce jour-là la première paire de bottes de leur existence), et l'on voyait à côté d'eux, ne soufflant mot dans la robe blanche de sa première communion rallongée pour la circonstance, quelque grande fillette de quatorze ou seize ans, leur cousine ou leur sœur

âinée sans doute, rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de salir ses gants. (Flaubert: Bovary S. 85-86)

Die Jungen und Mädchen stehen hier ebenso beziehungslos nebeneinander, wie Charles und Emma auf dem Hochzeitszug nach der Trauung gezeigt werden:

La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendant que Charles, les mains vides, attendait qu'elle eût fini. (Flaubert: Bovary S. 87)

Wie Emma haben die Mädchen ein weißes Kleid an, und während die Erstkommunikationskleider der Mädchen für die Gelegenheit verlängert werden mussten, ist Emmas Kleid zu lang. So wie die Mädchen Angst haben, ihre Handschuhe zu beschmutzen, sieht sich Emma wiederholt gezwungen, mit ihren behandschuhten Fingern widerborstiges Kraut abzupflücken, das sie mit ihrem zu langen Kleid aufgelesen hat. Faktisch liegen die Dinge im Vergleich Emmas mit den Mädchen immer ein wenig anders, aber es sind dieselben Aspekte, die hier in den Blick genommen werden. Die Furcht der Mädchen, ihre Handschuhe zu beschmutzen, veranschaulicht über die poetische Analogie Emmas Snobismus, der sie in steter Unzufriedenheit mit den bescheidenen Verhältnissen leben lässt, die ihr gegeben sind. Das sichtliche Unbehagen der Mädchen in ihren Kleidern entspricht Emmas Unbehagen in ihrer Rolle als Braut eines Landarztes – eine Rolle, der sie letztlich nicht gewachsen ist, wie die unpassende Länge ihres Kleides suggeriert.

Charles dagegen ist schon hier in der konkreten Situation nicht in der Lage, ihr zu helfen, obwohl er beide Hände frei hat. So wie er tatenlos zusieht, wie Emma sich mit ihrem unpassenden Brautkleid abmüht, wird er auch in der Ehe Emma nicht helfen können, sich mit ihrer Lage anzufreunden. Er steht ungelentk neben ihr wie die Knaben neben den kompromittierten Mädchen. Dass die Knaben wie ihre Väter gekleidet sind, ist dabei eine faktisch auffällig nutzlose Information, denn die Kleidung der Väter wird erst später beschrieben. So aber tritt die poetische zweite Bedeutung des Details umso deutlicher hervor, denn dass die Kleidung der ihrer Väter entspricht und sie sich zudem in dieser Kleidung sehr unwohl fühlen, ist ein anschaulicher Verweis auf den großen negativen Einfluss, den Charles Vater in seiner Entwicklung spielte (Vgl. Flaubert: Bovary S. 66). Letztlich erscheinen durch die poetische Analogie mit den Knaben und Mädchen sowohl Charles als auch Emma als unreif für die eheliche Verbindung, die sie gerade eingegangen sind.

Die verhängnisvollen Folgen dieser beiderseitigen Unreife deuten sich schon im subjektiven Reflex an, der die Schilderung des Hochzeitszuges poetisierend färbt. Dem

Hochzeitsgeiger, der dem Zug vorangeht, wird auffällig viel Aufmerksamkeit geschenkt, vor allem am Ende der Schilderung:

Les autres gens de la noce causaient de leurs affaires ou se faisaient des niches dans le dos, s'excitant d'avance à la gaieté; et, en y prêtant l'oreille, on entendait toujours le crin-crin du ménétrier qui continuait à jouer dans la campagne. Quand il s'apercevait qu'on était loin derrière lui, il s'arrêtait à reprendre haleine, cirait longuement de colophane son archet, afin que les cordes grinçassent mieux, et puis il se remettait à marcher, abaissant et levant tour à tour le manche de son violon, pour se bien marquer la mesure à lui-même. Le bruit de l'instrument faisait partir les petits oiseaux. (Flaubert: *Bovary* S. 85-86)

Die Bewegung der Violine im Takt der Musik lenkt den Blick des Lesers auf den Rhythmus der Musik, der sich eben in den sichtbaren Bewegungen des Geigers manifestiert. Damit ähnelt er wiederum stark der Figur des Todes in mittelalterlichen Darstellungen des Totentanzes. Dass diese Darstellungen im Bewusstsein des 19. Jahrhundert durchaus präsent waren, zeigt die Totentanz-Szene in Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*¹⁰, wo der schwarze Geiger immer auch von einer Aura des Todes umgeben ist und, wo immer er auftritt, das tragische Ende Vrenchens und Salis anzukündigen scheint. Die Assoziation des Hochzeitsgeigers mit dem Tod im Totentanz ist keineswegs weit hergeholt, wenn man bedenkt, dass erst durch diese Assoziation das sonst merkwürdig unmotiviert Detail, dass der Geiger auf die Gesellschaft warten muss, einen Sinn erhält. Darin zeigt sich auf einer bildlichen Ebene die Unausweichlichkeit des tragischen Endes, dem Emma trotz verzweifelter Bemühungen nicht entgehen wird. Die rhythmischen Bewegungen der Violine, die erwähnte Atemlosigkeit des Musikanten im Marschieren und der dreimalige Verweis auf den Klang des Instruments, zweimal mit onomatopoetischen Mitteln, stehen für den Sog des Verhängnisses – den Rausch, in dem Emma sich in das unheilvolle Netz aus Schulden und Lügen verstrickt.

All das wird noch klarer, wenn man sich die mikrostrukturellen Ähnlichkeiten dieser Stelle mit der Beschreibung von Emmas Leichenzug vor Augen hält. Damit ist am wenigsten gemeint, dass der Hochzeitszug und der Leichenzug beide mit demselben Wort bezeichnet werden: „cortège“ (Flaubert: *Bovary* S. 86 u. 412). Wichtiger ist, dass wie im Fall der poetischen Analogie des Hochzeitspaares mit den Knaben und Mädchen der Hochzeitsgesellschaft faktisch nicht zusammenhängende Phänomene durch die Darstellung in eine Analogiebeziehung gerückt werden. So wie der Hochzeitsgeiger nicht müde wird „à jouer dans la campagne“, so erklingen die Stimmen der Priester und Chorknaben während des Leichenzugs „sur la campagne, montant et s'abaissant avec des ondulations.“ (Flaubert: *Bovary* S. 412) Das Auf und Ab der Gesangsmelodie entspricht dem „abaissant et levant“ der Violine des Hochzeitsgeigers. Dass dieser während seiner

¹⁰ Gottfried Keller: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Ders.: *Die Leute von Seldwyla. Erzählungen*. Hg. v. Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam 1993 (= RUB, 6179), S. 65-140; hier: S. 135-136.

Wartepause ausgiebig seinen Geigenbogen „wacht“, findet im formensprachlichen Zusammenhang eine Entsprechung in den „odeurs affadissantes de cire“ (Ebd.), die den Trauerzug begleiten. Durch diese Ähnlichkeitsbeziehungen, die allein der subjektive Reflex der Darstellung durch die poetisierende Formung der Mikrostruktur an beiden Textstellen zwischen den anschaulichen Details herstellt, werden Hochzeit und Begräbnis Emmas ebenso makrostrukturell miteinander verknüpft wie die Verbrennung des Brautstraußes mit Emmas Verführung während der comices-Szene.

Ein letztes Beispiel soll hier noch die Funktion des subjektiven Reflexes einer heterodiegetischen Erzählinstanz als Desillusionierungstechnik in Flauberts Roman belegen. Die Schilderung der Szene, in der der Priester Emma das letzte Sakrament spendet, wirft auf Figuren- wie auf Textebene die Frage auf, ob Emma am Ende ihres Lebens mit der Gnade des Herrn rechnen darf. Zunächst wird die detaillierte Schilderung der letzten Ölung zum Anlass genommen, dem Leser Emmas sündhafte Verfehlungen noch einmal ins Gedächtnis zu rufen:

Le prêtre se releva pour prendre le cucifix; alors elle alongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. Ensuite il récita le *Misereatur* et l'*Indulgentiam*, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions : d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses; puis sur la bouche, d'orgueil et crié dans la luxure; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvisance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus. (Flaubert: Bovary S. 399)

Die Kommentare zu den einzelnen Gesichts- und Körperteilen weisen diese Stelle eindeutig als Beispiel „auktorialen“ Erzählens aus, es sei denn, man unterstellt, dass sie die Sicht des Priesters wiedergeben, wofür aber ebenso wenig spricht wie dafür, dass M. Bournisien als einziger der anwesenden Figuren Emmas Verfehlungen kennt. Der subjektive Reflex der Darstellung kommt aber erst in der sich anschließenden Passage zum Tragen:

Le curé s'essuya les doigts, jeta dans le feu les brins de coton trempés d'huile, et revint s'asseoir près de la moribonde pour lui dire qu'elle devait à présent joindre ses souffrances à celles de Jésus-Christ et s'abandonner à la miséricorde divine.

En finissant ses exhortations, il essaya de lui mettre dans la main un cièrge bénit, symbole des gloires célestes dont elle allait tout à l'heure être environnée. Emma, trop faible, ne put fermer les doigts, et le cièrge, sans M. Bournisien, serait tombé à terre.

Cependant elle n'était pas aussi pâle, et son visage avait une expression de sérénité, comme si le sacrement l'eût guérie.

Le prêtre ne manqua point d'en faire l'observation; il expliqua même à Bovary que le Seigneur, quelquefois, prolongeait l'existence des personnes lorsqu'il le jugeait convenable pour le salut; et Charles se rappela un jour où, ainsi près de mourir, elle avait reçu la communion. (Flaubert: Bovary S. 399-400)

Dass die Baumwollfasern, die der Priester ins Feuer wirft, mit Öl getränkt sind, ist faktisch so einleuchtend, dass das Detail als banal erscheint. Ebenso unbedeutend für den

Handlungsverlauf ist, dass er die ölgetränkten Fasern ins Feuer wirft, obwohl es faktisch-kausal natürlich absolut plausibel ist. Anders als die Ölung selbst ist diese Nachbereitung auch keine symbolische Handlung. Bedeutung kommt ihr erst im poetisierenden Doppelblick zu, indem die Darstellung es so erscheinen lässt, als werfe der Priester mit den ölgetränkten Fasern die Sünden ins Feuer, die er zuvor bei der letzten Ölung von Augen, Nasenflügel, Mund, Hände und Füßen gewischt hat – so wie sie der auktoriale Kommentar diesen Gesichts- und Körperteilen zugewiesen hat. Dafür spricht auch die hier indirekt wiedergegebene Figurenrede, in der Bournisien behauptet, Emma sei nun der göttlichen Barmherzigkeit empfohlen.

Darauf folgt jedoch der beinahe missglückte Versuch, Emma eine geweihte Kerze als „Symbol des himmlischen Ruhms“ in die Hand zu drücken. Nur beinahe fällt die Kerze auf die Erde und das gerade noch abgewendete Missgeschick wird umgehend faktisch-kausal mit Emmas körperlicher Schwäche erklärt. Aber im poetischen Blick der Darstellung wird hier deutlich, dass im Horizont des Textes Emma keine Vergebung finden wird – nicht aus der Sicht der heterodiegetischen Erzählinstanz und nicht von dem Gott, von dem Bournisien redet, auf dessen Existenz es aber keine Hinweise im Text gibt. Emmas „visions de béatitude éternelle“ (Flaubert: *Bovary* S. 399), von denen unmittelbar vor den beiden zitierten Stellen die Rede ist, beruhen ebenso auf einer Täuschung wie ihr gelassener Gesichtsausdruck, der eine heilende Wirkung des Sakraments suggeriert. Möglicherweise auch der Priester, mindestens aber Charles erliegen ebenfalls dieser Täuschung, wie das Ende der zweiten zitierten Passage zeigt. Das Feuer, in das M. Bournisien die ölgetränkten Baumwollfasern wirft, erscheint in der Darstellung nicht als reinigendes Fegefeuer, sondern als höllisches Feuer der Verdammnis.

Damit ist aber klar, dass die Desillusionierung an dieser Stelle wesentlich eine Leistung des subjektiven Reflexes der Darstellung ist. Es trifft natürlich zu, was Preisendanz mit den Worten Hugo Friedrichs sagt: „was dem Franzosen als ‚Endprodukt aus der Verdampfung aller Illusionen‘ übrigbleibt, ist die Erfahrung der ‚wesensmäßigen Trivialität und Fremdartigkeit alles Seienden‘, der ‚gesetzmäßigen Nichtübereinstimmung von Ich und Umwelt‘.“¹¹ Aber zum einen trifft dieser Befund ebenso auf das Ende von *Das Odfeld* zu, das Preisendanz als Beispiel für die „poetische Verklärung“ bei Raabe heranzieht. Und zum andern besteht eben ein prinzipieller Unterschied zwischen der Trivialität, die ein Detail innerhalb der dargestellten Welt haben soll, und der Bedeutung, die demselben Detail als Element der Darstellung zukommt: nämlich die, Trivialität zu veranschaulichen.

¹¹ Preisendanz S. 147.

Auch wenn Flaubert am Ende von *Un cœur simple* und *Madame Bovary* alle Illusionen der Figuren verdampfen lässt, so hat er doch zuvor alle darstellerische Mühe wesentlich darauf verwandt, sie zur Geltung zu bringen. Liebe und Menschlichkeit mögen sich in den erzählten Welten Flauberts nur in der illusionären Wahrnehmung von Figuren entfalten können, aber sie werden doch als Leerstellen gerade durch die ausführliche Darstellung dieser illusionären Wahrnehmungen und der ihnen zugrundeliegenden Bedürfnisse beschworen. Flauberts Erzählungen und Romane sind keine zynischen Texte. Besonders wichtig ist aber im vorliegenden Zusammenhang, dass die „Verdampfung aller Illusionen“ der Figuren und eines an den zu Flauberts Zeit konventionellen Literaturvorstellungen geschulten Lesers mit Hilfe eben jener Techniken betrieben wird, die Preisendanz als „subjektiven Reflex der Darstellung“ und als „poetische Verklärung“ bezeichnet. Auch Flauberts Darstellungsstil beruht damit wesentlich auf dem Formprinzip des poetisierenden Doppelblicks, das als formgeschichtliches Epochenmerkmal die Werke des französischen und des deutschsprachigen Realismus gleichermaßen in ihrem Wesen bezeichnet.

4. Schluss und Ausblick

Mit den hier vorgelegten Untersuchungen und ihren Ergebnissen sind die ihnen zugrundeliegenden Fragestellungen in ihrem Potential freilich nicht ausgeschöpft. Vor allem im Hinblick auf die empirische Basis sind im Rahmen dieser Arbeit naturgemäß Grenzen gesetzt, die den Blick auf das prinzipiell Wünschenswerte allerdings keineswegs verstellen. Die Untersuchung des *Tristram Shandy* im Zusammenhang mit der Etablierung illusionistischer Darstellungsverfahren gegenüber den überlieferten Konventionen der frühneuzeitlichen gelehrten Literatur ließe sich natürlich auch in Bezug auf die Romane Marivaux' und Abbé Prévosts, Richardsons und, vor allem, Fieldings ausdehnen, der hier nur mit seinen poetologischen Äußerungen berücksichtigt werden konnte. Die Frage nach dem Verhältnis von Sinnbildlichkeit und möglichen Illusionierungstendenzen in der erzählenden Literatur des 17. Jahrhunderts, die sich bei Zesens *Adriatischer Rosemund* allein durch die Rezeption des Romans vor allem im 19. Jahrhundert aufdrängt, ließe sich ohne weiteres für eine Analyse der großen Romane Anton Ulrichs und Lohensteins ebenso fruchtbar machen wie für die – ihrem Umfang und Anspruch nach – bescheideneren Romane Weises und Beers. Der Vergleich deutschsprachiger Bearbeitungen fremdsprachiger Vorlagen, der hier im Falle von Gottscheds *Heptaméron*-Bearbeitungen so aufschlussreich für die neuen Entwicklungen des Darstellungsstils am Anfang des 18. Jahrhunderts war, ließe sich in ähnlicher Form und ähnlich ergiebig bei Martin Opitz' Übertragung der Barclayschen *Argenis*, bei Hunolds *Adalie* im Verhältnis zu ihrer Vorlage bei Préchac oder bei den vielen Robinsonaden des 18. Jahrhunderts anstellen. Die Verschmelzung verschiedener zuvor gattungsspezifischer Darstellungskonventionen in Thümmels *Willhelmine* ließe sich nicht nur gewinnbringend in den Kontext der Analyse ähnlicher Verschmelzungsprozesse bei Fielding, Sterne oder etwa Wieland stellen. Vielmehr legt sie auch die Frage nahe, ob ähnliche Verschmelzungsprozesse von – zuvor an verschiedene Gattungen gebundenen – Darstellungsstilen auch in den Mischformen erzählender Prosa des 17. Jahrhunderts, wie Zesens *Adriatischer Rosemund* und Grimmelshausens *Simplicissimus* festgestellt werden können. Zudem bietet es sich an, die am Beispiel der *Willhelmine* erläuterten Verschmelzungsprozesse und ihre Bedeutung für die Herausbildung illusionistischer Darstellungsverfahren im 18. Jahrhundert auch an späteren Texten zu verfolgen. Hier böte sich zum Beispiel ein Vergleich der *Lehrjahre* mit *Hermann und Dorothea* an, die Goethe unmittelbar nach Beendigung dieses Romans schrieb. Dabei läge die Frage nahe, inwiefern sich beide Texte im Darstellungsstil unterscheiden; welche Rolle also am Ende

des Jahrhunderts für Goethe noch das aus Antike und Früher Neuzeit überkommene Nebeneinander verschiedener gattungsspezifischer Darstellungsstile spielt. In diesem Zusammenhang wäre auch auf die nach der Maßgabe des *decorum* verschiedenen Darstellungsstile für verschiedene Gegenstände einzugehen. Wielands *Don Sylvio* etwa beschreibt – wie auch so verschiedene Werke wie Grimmelshausens *Simplicissimus* und Richardsons *Pamela* – groteske und phantastische Gegenstände viel ausführlicher als reale. In Hoffmanns Erzählungen dagegen wird die Grenze zwischen Realem und Phantastischem nicht zuletzt dadurch verwischt, dass es für reale und phantastische Gegenstände nur noch einen Darstellungsstil gibt.

In Hinblick auf die Literatur des Realismus, muss sich das Formprinzip des Poetisierens im Doppelblick der Darstellung auf das Dargestellte natürlich auch an Beispielen aus der britischen Literatur nachweisen lassen, damit es als formgeschichtliches Epochenmerkmal gelten kann. Die offensichtlichen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen dem deutschsprachigen Realismus und den großen britischen Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts haben es nahe gelegt, sich im begrenzten Rahmen dieser Arbeit zunächst dem französischen Realismus zuzuwenden. Die einflussphilologisch längst erfassten Zusammenhänge zwischen dem deutschsprachigen Realismus und seinen britischen Vorbildern lassen natürlich gewisse Schlüsse auf formensprachliche Gemeinsamkeiten zu, deren Gültigkeit sich aber nichtsdestoweniger in konkreten Analysen des Darstellungsstils erweisen muss. Das Darstellungsprinzip des Poetisierens wurde auf der Basis des Preisendanz'schen Konzepts der „poetischen Verklärung“ als Kombination banalisierender und re-poetisierender Techniken, die so den charakteristischen Doppelblick auf das Dargestellte herstellen, erläutert. Den formensprachlichen Prozess, in dem dieses Darstellungsprinzip sich herausbildete und etablierte, nachzuzeichnen, wäre ein weiteres Desiderat, das sich aus den hier vorgelegten Untersuchungen ergibt. Mit der Analyse von Thümmels *Willhelmine* und dem Verweis auf Wielands Romane konnte hier der zeitliche Rahmen dieser Entwicklung nur vorsichtig abgesteckt werden. Gerade die Erkenntnis, dass historische Frühformen poetisierender Darstellungsverfahren sich bereits bei Texten aus den 1760er Jahren nachweisen lässt, zeigt aber, dass eine umfassende Betrachtung dieses Prozesses auch der Frage nachgehen muss, welche Rolle etwa die Idyllendichtung in der Nachfolge von Goethes *Hermann und Dorothea*, die Dorfgeschichte, die vorrealistischen Romane Immermanns und Gutzkows und natürlich auch die Goethes und der Romantiker in diesem Prozess spielen.

Gleichsam als Gegenprobe – um zu demonstrieren, dass der Dualismus der Sehweisen und der Beziehungszauber der in der subjektiven Reflexion des autonom Faktischen aufscheinenden Bedeutung sich nicht bei jedem Text nach Gusto hinein- und herauslesen lassen – bieten sich als Analysegegenstände die späten Novellen Tiecks an, die in der Forschung als prä-realistische Texte gelesen werden. An Realismus erinnern jedoch vor allem die Themen, die in diesen überwiegend dialogischen Texten verhandelt werden und die Art, wie der Konflikt zwischen kontroversen Ansichten verschiedener Figuren bewusst in der Schwebelage gehalten wird. Darstellungstechnisch scheinen diese Texte mir allerdings ganz dem Illusionismus des 18. Jahrhunderts verpflichtet zu sein, so wie auch das scheinbare thematische Vorausweisen auf den Realismus in Wahrheit eine Auseinandersetzung mit der Aufklärung ist – was wiederum ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis von Aufklärung, Romantik und Realismus wirft. Auch die Vielfalt der konkreten Erscheinungen eines poetisierenden Illusionismus in der Literatur des Realismus drängt sich als Gegenstand weiterer Untersuchungen geradezu auf: das nicht-humoristische Poetisieren bei Fontane und Raabe etwa in *Effi Briest*, *Schach von Wuthenow* und im *Odfeld*; die Verwendung von Symbolik in der nach-symbolischen Ära bei Fontane, etwa in den *Irrungen* und in Raabes *Odfeld*, *Pfisters Mühle* oder *Stopfkuchen*. Schließlich stellt sich im Zusammenhang mit dem Versuch, einen gattungsübergreifenden Realismus-Begriff zu etablieren, die Frage nach der Anwendbarkeit des Begriffs „poetisierender Illusionismus“ auf lyrische und dramatische Texte, denn so ließe sich die de facto bestehende Begrenzung des Realismusbegriffs auf das Epische aufheben. Ich denke da an Rilkes frühen Einakter *Höhenluft* ebenso wie an die Dramen Sternheims, an Gedichte der Droste und Mörikes. Der formengeschichtliche Übergang vom poetisierenden Illusionismus in der Literatur des Realismus zum „Intuitionismus“ des Naturalismus ließe sich an Arno Holz' und Johannes Schlafs *Papa Hamlet* gut zeigen, der ein wesentliches Prinzip poetisierender Literatur – das Ansiedeln eines klassischen Stoffs der Weltliteratur in der Gemengelage lebensweltlicher Alltäglichkeit – schon im Titel verankert, um es im eigentlichen Text ostentativ zu unterlaufen. Denn im konkreten Menschentum, das uns in der Sauwirtschaft der Thienwebels entgegentritt, will partout die reine Humanität nicht aufscheinen. Diese Revue schlaglichtartig angedeuteter weiterführender Themen soll freilich nicht glauben machen, alle Fragen blieben offen, wenn wir nun betroffen den Vorhang zu sehen.

5. Literaturverzeichnis

- Abbé Prévost: *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Hg. v. Frédéric Deloffre u. Raymond Picard. Paris: Garnier 1965.
- Anton Ulrich, Herzog von Braunschweig-Lüneburg: *Die Durchleuchtige Syrerinn Aramena*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1669. 2 Bde. Hg. u. m. einem Nachwort versehen v. Blake Lee Spahr. Bern u. Frankfurt a. M.: Herbert Lang 1975.
- Aristoteles: ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ / *Die Poetik*. Griechisch / deutsche Ausg. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982 (= RUB, 7828).
- ARTO-HAUMACHER, Rafael: *Gellerts Briefpraxis und Brieflehre. Der Anfang einer neuen Briefkultur*. Wiesbaden: DUV 1995.
- ASSERT, Bodo: *Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtkunst des 20. Jahrhunderts*. Dissertation: Tübingen 1973.
- AUERBACH, Berthold: *Sämtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten*. 4 Bde. Stuttgart u. Berlin: Cotta ca. 1910.
- AUERBACH, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 9. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1994.
- AUST, Hugo: *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Metzler 2006 (= Metzler Lehrbuch Germanistik).
- AUSTEN, Jane: *The Complete Novels of Jane Austen*. London: Penguin 1996.
- BALZAC, Honoré de: *Eugénie Grandet*. Hg. v. Éléonore Roy-Reverzy. Paris: Flammarion 2000.
- BALZAC, Honoré de: *La Peau de Chagrin*. In: Ders.: *La Comédie humaine*. Bd. 10. *Études Philosophiques*. Hg. v. Pierre-Georges Castex u. a. Paris: Gallimard 1979 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 47-294.
- BALZAC, Honoré de: *Le chef-d'œuvre inconnu*. In: Ders.: *La Comédie humaine*. Bd. 10. *Études Philosophiques*. Hg. v. Pierre-Georges Castex u. a. Paris: Gallimard 1979 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 413-438.
- BALZAC, Honoré de: *Le colonel Chabert*. Hg. v. Wolfgang Orlich. Stuttgart: Reclam 1984 (= RUB, 9159).
- BECKER, Sabina: *Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900*. Tübingen u. Basel: Francke 2003 (= UTB, 2369).
- BEER, Johann: *Die teutschen Winter=Nächte & Die kurzweiligen Sommer=Täge*. Hg. v. Richard Alewyn. Frankfurt a. M.: Insel 1963.
- BLUHM, Joachim: *Things and Opinions in Tristram Shandy*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001 (= Mainz University Studies in English, 2).
- BLUMENBERG, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: Jauß (Hg.) S. 9-27.
- BÖCKMANN, Paul: *Formgeschichte der deutschen Dichtung*. Erster Bd. *Von der Sinnbildsprache zur Ausdrucksprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit*. 3. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe 1967.
- BODMER, Johann Jakob u. Johann Jakob Breitinger: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Volker Meid. Stuttgart: Reclam 1980 (= Reclam UB, 9954).

- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas: Œuvres. Text der Édition Gidel mit einem Vorwort u. Anmerkungen v. Georges Mongrédien. Paris: Garnier 1961.
- BRONTË, Charlotte: Shirley. Harmondsworth: Penguin 1994.
- BUNZEL, Wolfgang: Gellerts Roman „Das Leben der Schwedischen Gräfin von G****“: Erzählstruktur und Wirkungsabsicht. In: *Wirkendes Wort* 45 (1995) S. 377-395.
- BURNEY, Frances: *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance into the World*. Mit einer Einleitung hg. v. Margaret Anne Doody. London: Penguin (= Penguin Classics, 7).
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*. Übers. v. Ludwig Tieck. 2 Bde. Berlin-Grunewald: Klemm 1934.
- CLELAND, John: *Fanny Hill or Memoirs of a Woman of Pleasure*. Hg. v. Peter Wagner. Harmondsworth: Penguin 1985.
- CONRAD, Joseph: *Heart of Darkness*. Mit einer Einleitg. u. Anmerkungen hg. v. Robert Hampson. Harmondsworth: Penguin 1995.
- DEFOE, Daniel: *Robinson Crusoe*. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. John Richetti. London: Penguin 2001 (= Penguin Classics, 1).
- Deutschsprachige Erzähler. Bd. 2. *Deutschsprachige Erzähler des 16. und 17. Jahrhunderts*. Mit Einleitg. hg. v. Siegfried Streller. Leipzig: Dieterich 1986 (= Sammlung Dieterich, 371).
- Deutschsprachige Erzähler. Bd. 3. *Von Gottsched bis Nicolai*. Mit Einleitg. hg. v. Werner Schubert. Leipzig: Dieterich 1979 (= Sammlung Dieterich, 372).
- Deutschsprachige Erzähler. Bd. 4. *Von Schubart bis Hebel*. Mit Einleitg. hg. v. Dieter Pilling. Leipzig: Dieterich 1976 (= Sammlung Dieterich, 373).
- DICKENS, Charles: *The Personal History of David Copperfield*. Mit einer Einleitung v. Peter Ackroyd. London: Mandarin 1991.
- DICKENS, Charles: *The Pickwick Papers*. Mit einer Einleitung u. Anmerk. hg. v. James Kinsley. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1988.
- DIDEROT, Denis: *Éloge de Richardson*. In: Ders.: *Œuvres*. Bd. 4. *Esthétique – Théâtre*. Hg. v. Laurent Versini. Paris: Laffont 1996, S. 155-168.
- DIDEROT, Denis: *Les Deux Amis de Bourbonne*. In: Ders.: *Œuvres*. Bd. 2. *Contes*. Hg. v. Laurent Versini. Paris: Laffont 1994, S. 471-481.
- DIECKMANN, Herbert: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Jauß (Hg.): *Nachahmung*, S. 29-59.
- Dieter Pilling: *Einleitung*. In: *Deutschsprachige Erzähler*. Bd. 4., S. 7-64.
- DOPPLER, Alfred: *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen*. In: Jattie Enklaar u. Hans Ester (Hg.): *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen Welt Adalbert Stifters*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (= *Deutsche Chronik*, 55), S. 13-22.
- DOPPLER, Alfred: *Schrecklich schöne Welt? Stifters fragwürdige Analogie von Natur- und Sittengesetz*. In: *Germanistische Mitteilungen* 40 (1994) S. 9-15.
- DREISHOLTKAMP, Uwe: *Jacques Derrida*. München: Beck 1999 (= Beck'sche Reihe, 550).
- EICHENDORFF, Joseph von: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Novelle. Hg. v. Hartwig Schultz. Durchges. Ausg. Stuttgart: Reclam 2001 (= RUB, 2354).

- EMMEL, Hildegard: Geschichte des deutschen Romans. 3 Bde. Bern u. München: Francke 1972 (Sammlung Dalp, 103).
- ENKLAAR, Jatti u. Hans Ester (Hg.): Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- FICHTNER, Bernd: Ikonographie und Ikonologie in Philipp von Zesens *Adriatischer Rosemund*. In: Ferdinand van Ingen (Hg.): Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Wiesbaden: Steiner 1972 (= Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, 1), S. 123-136.
- FIELDING, Henry: Joseph Andrews. In: Ders.: Joseph Andrews and Shamela. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Judith Hawley. London: Penguin 1999 (= Penguin Classics, 4), S. 45-334.
- FIELDING, Henry: Shamela. In: Ders.: Joseph Andrews and Shamela. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Judith Hawley. London: Penguin 1999 (= Penguin Classics, 4), S. 1-43.
- FIELDING, Henry: The History of Tom Jones. A Foundling. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Doreen Roberts. Cumberland House: Wordsworth 1999.
- FLAUBERT, Gustave: Correspondance. Bd. 2. Juillet 1851 – décembre 1858. Hg. v. Jean Bruneau. Paris: Gallimard 1980 (= Bibliothèque de Pléiade).
- FLAUBERT, Gustave: Correspondance. Jubiläumsausgabe. Hg. v. René Descharmes. Bd. 3. 1871-1880. Paris: Librairie de France 1928.
- FLAUBERT, Gustave: Madame Bovary. Hg. v. Bernard Ajac. Paris: Flammarion 1986.
- FLAUBERT, Gustave: Un cœur simple. In: Ders.: Trois Contes. Paris: Gallimard 2003, S. 9-57.
- FOLTINEK, Herbert: Art. „Realismus.“ In: Ulfert Ricklefs (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 1575-1605.
- FONTANE, Theodor: Der Stechlin. In: Ders.: Sämtliche Werke. 5. Bd. München: Hanser 1966, S. 7-388.
- FONTANE, Theodor: Effi Briest. In: Ders.: Sämtliche Werke. Romane, Erzählungen, Gedichte. Hg. Walter Keitel. 4. Bd. München: Hanser 1963, S. 7-296.
- FONTANE, Theodor: Irrungen, Wirrungen. Roman. Anmerkungen v. Frederick Betz. Um Anmerkungen erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1994 (= RUB, 8971).
- FONTANE, Theodor: L'adultera. In: Ders.: Sämtliche Werke. 2. Bd. München: Hanser 1962, S. 7-140.
- FONTANE, Theodor: Sämtliche Werke. Hg. v. Walter Keitel. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Erster Bd. Aufsätze und Aufzeichnungen. Hg. v. Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969.
- FONTANE, Theodor: Schach von Wuthenow. In: Ders.: Sämtliche Werke. 1. Bd. München: Hanser 1962, S. 555-684.
- FONTANE, Theodor: Unterm Birnbaum. In: Ders.: Sämtliche Werke. 1. Bd. München: Hanser 1962, S. 453-554.
- FREUDENREICH, Carla: Zwischen Loen und Gellert. Der deutsche Roman 1740-1747. München: Minerva 1979 (= Minerva Fachserie Geisteswissenschaften).
- FREYTAG, Gustav: Die Dichter des Details und Leopold Kompert. In: Ders.: Vermischte Aufsätze, S. 97-106.

- FREYTAG, Gustav: Gesammelte Aufsätze. 2. Bd. Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst. 2. Aufl. Leipzig: Hirzel 1888.
- FREYTAG, Gustav: Gesammelte Werke. Zweite Serie Bd. 1. Soll und Haben. Roman in sechs Büchern. Leipzig u. Berlin-Grunewald: Hirzel u. Klemm 1920.
- FREYTAG, Gustav: Vermischte Aufsätze aus den Jahren 1848 bis 1894. Hg. v. Ernst Elster. 1. Bd. Leipzig: Hirzel 1901.
- FRIEDRICH, Hugo: Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal – Balzac – Flaubert. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann 1980.
- GELLERT, Christian Fürchtegott. Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausg. Hg. v. Bernd Witte. Bd. 1. Fabeln und Erzählungen. Hg. v. Ulrike Bardt u. Bernd Witte unter Mitarbeit v. Tanja Reinlein. Berlin u. New York: de Gruyter 2000.
- GELLERT, Christian Fürchtegott: C. F. Gellerts Briefwechsel. Hg. v. John F. Reynolds. Bd. 1 (1740-1755). Berlin u. New York: de Gruyter 1983.
- GELLERT, Christian Fürchtegott: Das Leben der schwedischen Gräfin von G***. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Bibliograph. ergänzte Ausg. Stuttgart: Reclam 1985 (= RUB, 8536).
- GENETTE, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil 1982.
- GEßNER, Salomon: Der erste Schiffer. In zween Gesängen. In: Deutschsprachige Erzähler. Bd. 3., S. 308-335.
- GEßNER, Salomon: Idyllen. Kritische Ausgabe. Hg. v. E. Theodor Voss. 3., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1988 (= RUB, 9431).
- GLASMEIER, Michael u. Rolf Lobeck (Hg.): Johann Carl Wezel. Akten des Symposiums der Gesamthochschule/Universität Kassel vom 15. bis 18. Oktober 1992. Kassel: Jenior & Preßler 1994.
- GOETHE, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 6. Romane und Novellen I. Textkritisch durchges. v. Erich Trunz. Kommentiert v. Erich Trunz u. Benno von Wiese. 14., überarb. Aufl. München: dtv 1998, S. 7-124.
- GOETHE, Johann Wolfgang: Hermann und Dorothea. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 2. Gedichte und Epen II. Textkritisch durchges. u. kommentiert. v. Erich Trunz. 15., durchges. Aufl. München: dtv 1998, S. 437-514.
- GOETHE, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 9. Autobiographische Schriften I. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Buch 1-13. Textkritisch durchges. v. Lieselotte Blumenthal. Kommentiert v. Erich Trunz. 12., durchges. Aufl. München: dtv 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 7. Romane und Novellen II. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Textkritisch durchges. u. kommentiert v. Erich Trunz. 14., überarb. Aufl. München: dtv 1998.
- GÖRITZ, Matthias: Vom Lesen in der Landschaft. Topografie und Wissen in Adalbert Stifters „Bunte Steine.“ In: Text+Kritik 160 (2003) S. 21-35.
- GOTTSCHEDE, Johann Christoph: Der Biedermann. Eine Moralische Wochenschrift. Faksimiledruck der Original-Ausgabe Leipzig 1727-1729 mit eine Nachw. u.

- Erläuterungen hg. v. Wolfgang Martens. Stuttgart: Metzler 1975 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts).
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob von: Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. Nachwort v. Volker Meid. Durchges. Ausg. Stuttgart: Reclam 1996.
- GUTHKNECHT, D.: „Mimesis.“ In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. Bd. 5. Tübingen: Niemeyer 2001, Sp. 1232-1327; hier: Sp. 1239.)
- HAGEDORN, Friedrich von: Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen. Im Faksimiledruck hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart: Metzler (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts).
- HAHL, Werner: Gesellschaftlicher Konservatismus und literarischer Realismus. Das Modell einer deutschen Sozialverfassung in den Dorfgeschichten. In: Realismus und Gründerzeit. Bd. 1, S. 48-95.
- HALSALL, A. L. u. L. G.: Art. „Beschreibung.“ In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1992, Sp. 1495-1510.
- HAMMERSCHMID, Michael: Skeptische Poetik in der Aufklärung. Formen des Widerstreits bei Johann Karl Wezel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- HARDY, Thomas: Jude the Obscure. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen hg. v. Patricia Ingham. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1998.
- HARDY, Thomas: Tess of the d'Urbervilles. A Pure Woman. Einleitung u. Anmerkungen v. Michael Irwin. Cumberland House: Wordsworth 2000.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp: Das Verlangen. In: Ders.: Frauenzimmer Gesprächspiele. Hg. v. Irmgard Böttcher. 1. Teil. Tübingen: Niemeyer 1968 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 13), S. 252-294.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp: Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugiessen. 3 Teile in einem Bd. Hildesheim u. New York: Olms 1971 (= Reprograf. Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg 1648-1653).
- HAWLEY, Judith Hawley: Introduction. In: Fielding: Joseph Andrews, S. vii-xxix.
- HEBBEL, Friedrich: Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten. Mit Hebbels Vorwort betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte. Anm. v. Karl Pörnbacher. Um Anmerkungen erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1994 (= RUB, 3173).
- HEINZ, Jutta: Erzählen statt Klassifizieren. Wezels Theorie der Empfindungen in seinem „Versuch über die Kenntniß des Menschen“ im Kontext zeitgenössischer Affektenlehren. In: Alexander Košenina u. Christoph Weiß (Hg.): Johann Karl Wezel (1747-1819). St. Ingbert: Röhrig 1997, S. 237-257.
- HEINZ, Jutta: Warum Wezel?, in: Irene Boose (Hg.): Warum Wezel? Zum 250. Geburtstag eines Aufklärers. Heidelberg: Mattes 1997.
- HEINZ, Jutta: Wezel und die Frauen. Protofeminismus im späten 18. Jahrhundert? In: Wezel-Jahrbuch 4 (2001) S. 120-163.
- HENSCHEN, Hans-Horst: Art. „Lohenstein, Daniel Casper von: Groszmüthiger Feldherr Arminius.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.
- HERMAN, Luc: Art. „Realismus.“ In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 539-540.

- HOFFMANN, E. T. A.: Der goldene Topf. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. v. Hartmut Steinecke u. a. Bd. 2/1. Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hg. v. Hartmut Steinecke u. a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 98), S. 229-321.
- HOFFMANN, E. T. A.: Der Sandmann. Hg. v. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam 2003 (= RUB, 230).
- HOFMANNSWALDAU, Hofmann: Gedichte. Auswahl u. Nachw. v. Manfred Windfuhr. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB, 8889).
- HOLZ, Arno u. Johannes Schlaf: Papa Hamlet. Ein Tod. Mit einem Nachwort v. Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1963 (= RUB, 8853)
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]: Epistula ad Pisones De Arte Poetica / Briefe an die Pisonen Über die Dichtkunst: Lateinisch / Deutsche Ausg. Übers. u. m. einem Nachw. hg. v. Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972 (= RUB, 9421).
- HUNOLD, Christian Friedrich: Die lebenswürdige Adalie. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1702. Mit einem Nachwort v. Herbert Singer. Stuttgart: Metzler 1967 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts).
- INGARDEN, Roman: Anhang. Gegenstand und Aufgaben des „Wissens von der Literatur.“ In: Ders.: Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937-1964). Ausgew. u. eingeleitet v. Rolf Fieguth. Tübingen: Niemeyer 1976 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 19), S. 1-28.
- INGARDEN, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. 4., unveränd. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1972.
- INGARDEN, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Niemeyer 1968.
- INGEN, Ferdinand van: Philipp von Zesens *Adriatische Rosemund*: Kunst und Leben. In: Ferdinand van Ingen (Hg.): Philipp von Zesen 1619-1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk. Wiesbaden: Steiner 1972 (= Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, 1), S. 47-122.
- ISER, Wolfgang: Laurence Sternes „Tristram Shandy.“ Inszenierte Subjektivität. München: Fink 1987 (= UTB, 1474).
- JAUß, Hans Robert (Hg.): Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchges. Aufl. München: Fink 1969 (= Poetik und Hermeneutik, 1).
- Jean Paul: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle. Stuttgart: Reclam 1977 (= RUB, 119).
- JOERGER, Thilo: Roman und Emanzipation. Johann Carl Wezel „bürgerliche Epopee“. Stuttgart: Heinz 1981.
- KABLITZ, Andreas u. Gerhard Neumann (Hg.): Mimesis und Simulation. Freiburg i. Br.: Rombach 1998 (= Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae, 52).
- KAGEL, Martin: Strafgericht und Kriegstheater. Studien zur Ästhetik von Jakob Michael Reinhold Lenz. St. Ingbert: Röhrig 1997 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 56).
- KANT, Immanuel Kant: Werkausgabe in 12 Bänden. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 10. Kritik der Urteilskraft. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

- KÄSTNER, Erich: Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. In: Ders.: Kästner für Erwachsene. Hg. v. Rudolf Walter Leonhardt. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 133-281.
- KELLER, Gottfried: Die Leute von Seldwyla. Erzählungen. Hg. v. Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam 1993 (= RUB, 6179).
- KELLER, Gottfried: Romeo und Julia auf dem Dorfe. In: Ders.: Die Leute von Seldwyla. Erzählungen. Hg. v. Bernd Neumann. Stuttgart: Reclam 1993 (= RUB, 6179), S. 65-140.
- KELLER, Gottfried: Sämtliche Werke in acht Bänden. Bd. 3. Der grüne Heinrich. Roman. Erste Fassung. Berlin: Aufbau 1958.
- KEMMNER, Ernst (Hg.): Gustave Flaubert: Madame Bovary. Mœurs de province. Stuttgart: Klett 1991.
- KIMPEL, Dieter u. Conrad Wiedemann (Hg.): Theorie und Technik des Roman im 17. und 18. Jahrhundert. 3 Bde. Tübingen: Niemeyer 1970 (= Deutsche Texte, 17-19).
- KIMPEL, Dieter: Der Roman der Aufklärung (1670-1774). 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1977 (= Sammlung Metzler, 68).
- KONDYLIS, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. München: dtv 1986.
- KOŠENINA, Alexander u. Christoph Weiß (Hg.): Johann Karl Wezel (1747-1819). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1997.
- KRAUSS, Werner: Zur französischen Romantheorie des 18. Jahrhunderts. In: Jauß (Hg.): Nachahmung, S. 60-71.
- KREMER, Detlef: Romantik. Stuttgart u. Weimar: 2001 (= Metzler Lehrbuch Germanistik).
- LA ROCHE, Sophie. Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart: Reclam 1983 (= RUB, 7934).
- LACHINGER, Johann u. Alexander Stillmark und Martin Swales: Adalbert Stifter Heute. Londoner Symposium 1983. Linz 1985.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold: Zerbin oder die neuere Philosophie. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hg. v. Sigrid Damm. Bd. 2. Lustspiele nach dem Plautus, Prosadichtungen, Theoretische Schriften. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1992 (= insel taschenbuch, 1442), S. 354-379.
- LESSING, Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. In: Ders. Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 2. München: Hanser 1972, S. 205-348.
- LESSING, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Wilfried Barner u.a. Bd. 1. Werke 1743-1750. Hg. v. Jürgen Stenzel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1989 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 47).
- LOBSIEN, Eckhard: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibungen. Stuttgart: Metzler 1981 (= Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 23).
- LOBSIEN, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975.
- LOEN, Johann Michael von: Der redliche Mann am Hofe. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1742. Mit einem Nachw. v. Karl Reichert. Stuttgart: Metzler 1966 (= Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts).
- Madame de Lafayette: La Princesse de Clèves. Hg. v. Antoine Adam. Paris: Flammarion 1966.

- MAHONEY, Dennis F.: Der Roman der Goethezeit (1774-1829). Stuttgart: Metzler 1988 (= Sammlung Metzler, 241).
- MAIER, Ha-Jo: Zwischen Bestimmung und Autonomie. Erziehung, Bildung und Liebe im Frauenroman des 18. Jahrhunderts. Eine literatursoziologische Studie von Christian F. Gellerts *Leben der schwedischen Gräfin von G**** und Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Hildesheim u. a.: Olms-Weidmann 2001 (= Germanistische Texte und Studien, 65).
- Maler Müller: Idyllen. Nach den Erstdrucken revidierter Text. Hg. v. Peter-Erich Neuser. Stuttgart: Reclam 1977 (= RUB, 1339).
- MANGER, Klaus: Johann Karl Wezel – biographisch. Dichter und Schriftsteller, Anthropozentriker und Aufklärer. In: Irene Boose (Hg.): Warum Wezel? Zum 250. Geburtstag eines Aufklärers. Heidelberg: Mattes 1997.
- MANGER, Klaus: Wezels Kenntnis des Menschen. Festansprache anlässlich der Wezeltage. Sondershausen im Oktober 2001. In: Wezel-Jahrbuch 4 (2001) S. 7-29.
- Marguerite de Navarre: Heptaméron. Kritisch hg. v. Renja Salminen. Bd. 1: Texte. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia 1991 (= Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B 258).
- Marguerite de Navarre: Heptaméron. Mit Einl. u. Anm. n. d. Manuskripten hg. v. Michel François. Neue u. überarb. Aufl. Paris: Garnier 1950, S. 242-245 u. 286 u. 294.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de: La Vie de Marianne. In: Ders.: Romans, Récits, Contes et Nouvelles. Hg. Marcel Arland. Paris: Gallimard 1966 (= Bibliothèque de Pléiade), S. 79-564.
- MARTINI, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlicher Realismus 1848-1898. 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Metzler 1964.
- MAYER, Mathias: Adalbert Stifter. Stuttgart: Reclam, 2001.
- MEID, Volker: Der deutsche Barockroman. Stuttgart: Metzler 1974 (= Sammlung Metzler, 128).
- MELLEIN, Richard: Art. „Hunold, Christian Friedrich: Die liebens-würdige Adalie.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.
- MENDELSSOHN, Moses: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 5,1. Rezensionenartikel in Briefe, die neueste Literatur betreffend (1769-1765). Bearb. v. Eva J. Engel. Stuttgart u. Bad Cannstatt: Frommann 1991.
- MENDELSSOHN, Moses: Von der Herrschaft über die Neigung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 2. Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Bearb. v. Fritz Bamberger u. Leo Strauss. Faksimile-Neudruck d. Ausg. Berlin 1931. Stuttgart u. Bad Cannstatt: Frommann 1972, S. 147-155.
- MÜLLER FARGUELL, Roger W.: Art. „Symbol2.“ In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u. New York: de Gruyter 2003, S. 550-554.
- NEUMANN, Ursula: Adalbert Stifter. Stuttgart: Metzler 1979.
- NICOLAI, Friedrich: Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker. Kritische Ausgabe. Hg. v. Bernd Witte. Stuttgart: Reclam 1991 (= RUB, 8694).

- NICOLAI, Friedrich: Freuden des jungen Werthers – Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Faksimile-Neudruck. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Bernhard Fabian u. Marie-Luise Spieckermann.. Bd. 12. Opera Minora I. Hildesheim u. a.: Olms 1995.
- NIEFANGER, Dirk: Barock. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000 (= Lehrbuch Germanistik).
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman. Hg. v. Wolfgang Frühwald. Revidierte Ausg. Stuttgart: Reclam 1987 (= RUB, 8939).
- PAGO, Thomas: Der empfindsame Roman der Aufklärung. Christian Fürchtegott Gellerts *Leben der schwedischen Gräfin von G**** und Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Eine vergleichende Untersuchung. München: Meidenbauer 2003.
- PENZKOFER, Gerhard: Art. „Scudéry, Madeleine de: Artamenes.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.
- PETER, Ingrid: Art. „Urfé, Honoré d’: Astrea.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.
- PETERSEN, Jürgen H.: Mimesis – Imitation – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: Fink, 2000 (= UTB, 8191).
- PFISTER, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35), S. 52-58; hier S. 52-53.
- PLUMPE, Gerhard: Art. „Realismus₂.“ In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u. New York: de Gruyter 2003, S. 221-224.
- POPE, Alexander: Essay on Man. In: Ders.: The Works of Alexander Pope. Mit einer Einleitung von Andrew Crozier. Cumberland House: Wordsworth 1995, S. 190-228.
- POPE, Alexander: The Rape of the Lock. In: Ders.: The Works of Alexander Pope. Mit einer Einleitung von Andrew Crozier. Cumberland House: Wordsworth 1995, S. 86-107.
- POTOLSKY, Matthew: Mimesis. New York u. London: Routledge 2006 (= The new critical idiom).
- PREISENDANZ, Wolfgang: Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*). In: Jauß (Hg.): Nachahmung, S. 72-95.
- PREISENDANZ, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. 3., durchges. u. m. einem Register versehene Aufl. München: Fink 1985 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 1).
- PROBYN, Clive T.: English Fiction of the Eighteenth Century 1700-1789. London u. New York: Longman 1987 (= Longman Literature in English Series).
- Prosa des Naturalismus. Hg. v. Gerhard Schulz. Stuttgart: Reclam 1973 (= RUB, 9471).
- RAABE, Wilhelm: Das Odfeld. Eine Erzählung. Mit einem Nachwort v. Ulrich Dittmann. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1995 (= RUB, 9845).
- RAABE, Wilhelm: Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft. Mit einem Nachwort v. Horst Denker. Bibliograph. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1996 (= RUB, 9988).

- RAABE, Wilhelm: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte. In: Ders.: Sämtliche Werke. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. v. Karl Hoppe. 18. Bd. Stopfkuchen. Gutmanns Reisen. 2. durchges. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, S. 5-207.
- RATH, Wolfgang: Die Novelle. Konzept und Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000 (= UTB, 2122).
- Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. Hg. v. Max Bucher u. a. Mit einer Einföhrung. in den Problembereich und einer Quellenbibliographie. 2 Bde. Stuttgart: Metzler 1981.
- RECKWITZ, Erhard: Art. „Realismus-Effekt.“ In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 540-541.
- REICHEL, Norbert: Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 (= Impulse der Forschung, 52).
- REICHERT, Karl: Nachwort. In: Loen S. 3*-16*.
- RICHARDSON, Samuel: Pamela; or, Virtue Rewarded. Hg. v. Peter Sabor. Mit einer Einleitung v. Margaret A. Doody. Harmondsworth: Penguin 1985 (= Penguin Classics, 22).
- RICHARDSON, Samuel: Selected Letters of Samuel Richardson. Hg. u. eingel. v. John Carroll. Oxford: Carendon Press 1964.
- RITZER, Monika: Art. „Realismus₁.“ In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3: P-Z. Berlin u. New York: de Gruyter 2003, S. 217-221.
- Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Fritz Wahrenburg. Stuttgart: Reclam 1999 (= RUB, 18025).
- ROSENBAUM, Richard: Einleitung. In: Moritz August von Thümmel: Willhelmine. Abdruck der ersten Ausgabe (1764). Stuttgart: Göschen 1894 (= Deutsche Litteraturdenkmale, 48), S. V-XII.
- ROSENBAUM, Richard: Lesarten. In: Moritz August von Thümmel: Willhelmine. Abdruck der ersten Ausgabe (1764). Stuttgart: Göschen 1894 (= Deutsche Litteraturdenkmale, 48), S. 44-54.
- ROSS, Ian Campbell: Introduction. In: Sterne S. vii-xxiv.
- ROSS, Ian Campbell: Notes. In: Sterne S. 540-594.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: Julie ou la Nouvelle Héloïse. Hg. v. Henri Coulet. 2 Bde. Paris: Gallimard 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: Les Confession. Hg. Alain Grosrichard. 2 Bde. 2. Aufl. Paris: Flammarion 2004.
- RUSTEMEYER, Dirk (Hg.): Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003 (= Wittener Kulturwissenschaftliche Studien, 2).
- SAHNER, Brigitte: Nachwort. In: Gustave Flaubert: Un cœur simple. Hg. v. Brigitte Sahner. Stuttgart: Reclam 1986 (= RUB, 9200), 77-89.
- Sanfte Sensationen: Stifter 2005. Beiträge zum 200. Geburtstag Adalbert Stifters. Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 12 (2005).

- SCHLEGEL, Friedrich: Lucinde. Ein Roman. Hg. u. m. einem Nachwort versehen v. Karl Konrad Polheim. Stuttgart: Reclam 1963 (= RUB, 320).
- SCHMIDT, Johann N.: Von der Restauration zur Vorromantik. In: Hans Ulrich Seeber (Hg.): Englische Literaturgeschichte. 3., erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999 S. 149-216.
- SCHMIDT, Michael: Art. „Thümmel, Moritz August von: Willhelmine.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.
- SCHNABEL, Johann Gottfried: Die Insel Felsenburg [Wunderliche Fata einiger Seefahrer]. Hg. v. Peter Gugisch. Leipzig: Insel 1966.
- SCHOENBORN, Peter A.: Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk. 2. Aktualisierte Auflage, Bern: Francke 1999.
- SCHOLZ, Bernhard (Hg.): Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation. Studies on Literary Representation. Tübingen u. Basel: Francke 1998.
- SCHOLZ, Bernhard F.: Art. „Allegorie.“ In: Klaus Weimar u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1: A-G. 3., neubearb. Aufl. Berlin u. New York: de Gruyter 1997, S. 40-44.
- SCHÖNING, Udo: Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860. Heidelberg: Winter 1984 (= Studia Romanica, 51).
- SCHÖNING, Udo: Stendhal entre réalité et réalisme ou le roman est un miroir impossible. In: L'Année Stendhalienne 5 (2006) S. 153-171.
- SCHUBERT, Werner: Einleitung. In: Deutschsprachige Erzähler. Bd. 3., S. 9-52.
- SCHULZ, Martin-Andreas: Johann Karl Wezel. Literarische Öffentlichkeit und Erzählen. Untersuchungen zu seinem literarischen Programm und dessen Umsetzung in seinen Romanen. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2000.
- SCOTT, Walter: Waverly; or, 'Tis Sixty Years Since. Hg. v. Claire Lamont. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1986.
- SENGLE, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. 3 Bde. Stuttgart: Metzler 1971.
- SHESGREEN, Sean: Literary portraits in the novels of Henry Fielding. DeKalb, Ill.: Northern Illinois U. P. 1972.
- SINGER, Herbert: Der galante Roman. 2., durchges. Aufl. Stuttgart: Metzler 1966 (= Sammlung Metzler, 10).
- Stendhal: Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle. Hg. v. Pierre-Louis Rey. Paris: Pocket 1998.
- STERNE, Laurence: The Life and Opinions of *Tristram Shandy*, Gentleman. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. v. Ian Campbell Ross. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1998.
- STIEHM, Lothar (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Heidelberg: Stiehm 1968.
- STIFTER, Adalbert: Granit. In: Ders.: Bunte Steine, S. 23-60.
- STIFTER, Adalbert: Vorrede. In: Ders.: Bunte Steine, S. 9-16.
- STIFTER, Adalbert: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Bd. 2,2. Bunte Steine. Buchfassungen. Hg. v. Helmut Bergner. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1982.

- STORM, Theodor: Ein Doppelgänger. Stuttgart: Reclam 1962 (= RUB, 6082).
- STRUBE, Rolf-Günter: Die Physiognomie der Unvernunft. Studien zur Rolle der Einbildungskraft im erzählerischen Werk Johann Karl Wezels. Heidelberg: Winter 1980.
- STRUBE, Werner: Art. „Illusion.“ In: Harald Fricke u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2: H-O. 3., neubearb. Aufl. Berlin u. New York: de Gruyter 2000, S. 125-129.
- THACKERAY, William Makepeace: Vanity Fair. London: Wordsworth 1992.
- The Bible. Authorized King James Version. Mit einer Einleitung u. Anmerkungen v. Robert Carroll u. Stephen Prickett. Oxford u. New York: Oxford U. P. 1997.
- THEOPHRAST: Charaktere. Übers., m. Nachw. u. Anm. v. Dietrich Ebener. Leipzig: Insel 1978 (= Insel-Bücherei, 971).
- THÜMMEL, Moritz August von: Willhelmine. Abdruck der ersten Ausgabe (1764). Stuttgart: Göschen 1894 (= Deutsche Litteraturdenkmale, 48).
- THURN, Hans Peter: Der Roman der aufgeklärten Gesellschaft. Untersuchungen zum Prosawerk Johann Karl Wezels. Stuttgart: W. Kohlhammer 1973.
- TIECK, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam 2001 (= RUB, 8916).
- TIECK, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. In: Ders.: Werke in vier Bänden; nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hg. sowie m. Nahworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 1. Frühe Erzählungen und Romane. München: Winkler 1963, S. 699-986.
- TIECK, Ludwig: Schriften in zwölf Bänden. Hg. v. Manfred Frank u. a. Bd. 6. Phantasmus. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 2).
- TIECK, Ludwig: Werke in vier Bänden; nach dem Text der *Schriften* von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hg. sowie m. Nahworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 3. Novellen. München: Winkler 1963.
- TRAPPEN, Stefan: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre. Heidelberg: Winter 2001 (= Beihefte zum Euphorion, 40).
- UTZ, Peter: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München: Fink 1990.
- VISCHER, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 6. Die subjektiv-objektive Kunstform oder die Dichtkunst. 2. Aufl. Hg. v. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen 1923.
- Voltaire: Candide ou l'Optimisme. Hg. v. Thomas Baldischwieler. Stuttgart: Reclam 1987 (= RUB, 9221).
- WAGNER, Heinrich Leopold: Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel. Hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart: Reclam 1969 (= RUB, 5698).
- WARNING, Rainer: Die Phantasie der Realisten. München: Fink 1999.
- WARNING, Rainer: Fiktion und Wirklichkeit in Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Jacques le fataliste*. In: Jauß (Hg.) S. 96-112.

- WARNING, Rainer: Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le fataliste. München: Fink 1965 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 4).
- WATT, Ian: Conrad in the Nineteenth Century. London: Chatto & Windus 1980.
- WEBER, Ernst: Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zu Theorie und Praxis von „Roman“, „Historie“ und pragmatischem Roman. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1974 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 34).
- WEDEKIND, Martina: Wiederholen – Beharren – Auslöschen. Zur Prosa Adalbert Stifters. Heidelberg: Winter 2005 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 40).
- WEHRS, Donald R.: Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire. In: Melvyn New (Hg.): Laurence Sterne. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. New York: St. Martin's Press 1992, S. 111-132.
- WEZEL, Johann Karl: Peter Marks. Eine Ehestandsgeschichte. In: Ders.: Peter Marks. Die wilde Betty. Nach der Originalausgabe von 1779. Mit einem Nachw. v. Hans Henning. Leipzig: Edition Leipzig 1969.
- WIDHAMMER, Helmuth: Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848-1860). Stuttgart: Metzler 1977 (= Sammlung Metzler, 152).
- WIELAND, Christoph Martin: An D. F. G. R. V.***** [Vorrede des Herausgebers]. In: Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart: Reclam 1983 (= RUB, 7934[5]), S. 9-17.
- WIELAND, Christoph Martin: Clelia und Sinnibald. In: Ders.: Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 5. Bearb. v. Fritz Martini u. Reinhard Döhl. München: Hanser 1968, S. 382-491.
- WIELAND, Christoph Martin: Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abentuer des Don Sylvio von Rosalva. In: Ders.: Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 1. Bearb. v. Fritz Martini u. Reinhard Döhl. München: Hanser 1964, S. 7-372.
- WIELAND, Christoph Martin: Musarion. In: Ders.: Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 4. Bearb. v. Fritz Martini u. Reinhard Döhl. München: Hanser 1965, S. 319-365.
- WIELAND, Christoph Martin: Oberon. In: Ders.: Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 5., S. 162-381.
- WIELAND, Christoph Martin: Pervonte. In: Ders.: Werke. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 5., S. 113-161.
- WIELAND, Christoph Martin: Werke in zwölf Bänden. Hg. v. Gonthier-Louis Fink u.a. Bd. 3. Geschichte des Agathon. Hg. v. Klaus Manger. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 11).
- WIERSCHIN, Martin: Art. „Barclay, John: Argenis.“ In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Digitale Version.
- WILD, Michael: Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- WILD, Michael: Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften, 366).

- WILDBOLZ, Rudolf: Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination. Stuttgart: Kohlhammer 1976.
- WILL, Hans: Die ästhetischen Elemente in der Beschreibung bei Zesen. Gießen: Münchow 1922 (= Giessener Beiträge zur Deutschen Philologie, 6).
- WILLEMS, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer 1989 (= Studien zur deutschen Literatur, 103), S. 4.
- WILLEMS, Gottfried: Art. „Literatur.“ In: Ulfert Ricklefs (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 1006-1029.
- WILLEMS, Gottfried: Literaturwissenschaft und Evolutionstheorie. In: Klaus Richter (Hg.): Evolutionstheorie und Geisteswissenschaften. Erfurt: Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt 2000 (= Acta Academiae Scientiarum, 5), S. 191-215.
- WILLEMS, Gottfried: Von der ewigen Wahrheit zum ewigen Frieden. „Aufklärung“ in der Literatur des 18. Jahrhunderts, insbesondere in Lessings ‚Nathan‘ und Wielands ‚Musarion‘. In: Klaus Manger i. v. m. d. Wieland-Archiv Biberach (Hg.): Wieland-Studien. Sigmaringen: Thorbecke 1996, S. 10-46.
- WINDFUHR, Manfred: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1966 (= Germanistische Abhandlungen, 15).
- WINKLER, Frank: Die Herrichtung des Ich. Literaturbegriff und Darstellungsstil in Gottfried Benns „Der Roman des Phänotyp.“ Rüsselsheim: Hofmann 1999 (= Schriften zu Literatur, Film und Philosophie, 6).
- WINKLER, Frank: Inszenierte Natürlichkeit. Zur Poetologie eines affekterregenden Illusionismus in den Nachahmungsdebatten der Aufklärung, insbesondere in der Tragödientheorie Gottscheds und Lessings. Dissertation: Jena 2003.
- WOLBRANDT, Christine: Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters. Zürich: Atlantis 1967.
- WOLF, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993 (= Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für Englische Philologie, 32).
- WOLFZETTEL, Friedrich: *Don Quijote*: ein deambulatorischer Roman? In: Christoph Strosetzki (Hg.): Miguel de Cervantes' *Don Quijote*. Explizite und implizite Diskurse im *Don Quijote*. Berlin: Schmidt 2005, S. 161-176.
- WURST, Karin A.: „Von der Unmöglichkeit, die Quadratur des Zirkels zu finden“. Lenz' narrative Strategien in „Zerbin oder die neuere Philosophie“. In: Lenz Jahrbuch 3 (1993) S. 64-86.
- WURST, Karin A.: Erzählstrategien im Prosawerk J. M. R. Lenz. Eine Leseanleitung. In: Text+Kritik 146 (2000) S. 36-43.
- ZACHARIÄ, Just Friedrich Wilhelm: Der Renommiste. In: Ders.: Der Renommiste. Das Schnupftuch. Mit einem Anhang zur Gattung des komischen Epos. Hg. v. Anselm Maler. Stuttgart: Reclam 1974 (= RUB, 307/07a/b), S. 5-90.
- ZESSEN, Philipp von: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung v. Ulrich Maché u. Volker Meid hg. v. Ferdinand van Ingen. 4. Bd. Adriatische Rosemund. Bearb. v. Volker Meid. Berlin u. New York: de Gruyter: 1993.

- ZIMA, Peter V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke 1991 (= UTB, 1590).
- ZIMMERMAN, Everett: *Tristram Shandy* and Narrative Representation. In: Melvyn New (Hg.): Laurence Sterne. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York: St. Martin's Press 1992, S. 111-132.

Ich erkläre hiermit, dass mir die Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist.

Ferner erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet.

Weitere Personen waren an der inhaltlich-materiellen Erstellung der Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich hierfür nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten in Anspruch genommen. Niemand hat von mir unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Arbeit stehen.

Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Jena, 06. August 2008

Unterschrift