



MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

Bildhaftigkeit und Theatralik: Kodierungen des Weiblichen
zwischen Klassik und Romantik

Verfasserin

Julia Brunner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien 2008	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Deutsche Philologie
Betreuerin:	Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	5
 Teil I: Die Wahlverwandtschaften	
1. Die Figur der Ottilie in Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i>	6
1.1. Pädagogik	6
1.2. Schrift und Körper	9
 2. Kodierungen des Weiblichen um 1800	 13
 3. Klassische Ästhetik versus hagiografischer Diskurs	 19
3.1. Zur klassischen Ästhetik Johann Joachim Winckelmanns	19
3.2. Der Mariendiskurs	21
 4. Ottilie im Zeichen des romantischen Diskurses: Magnetismus und Sympathie	 25
 5. Theatralische Inszenierung: Ottilie, Luciane und Lady Hamilton	 30
5.1. Ottilie: eine misslungene Vorstellung	31
5.2. Luciane und die <i>Attitüden</i> der Lady Hamilton	33
5.3. Ottilie: die schöne Tote im gläsernen Sarg	41
 Teil II: Die romantische Theatralik	
 1. Klara, das holde Engelsbild	 45
1.1. Der bürgerliche Diskurs	45
1.2. Die Verbildlichung Klaras	46
1.3. Prosa versus Poesie	48
1.4. Die Sezierung Klaras durch den männlichen Blick	51
 2. Olimpia, „die schöne Bildsäule“	 56

3. Bilder in Lebendiges verwandeln	58
3.1. Das tolle Treiben: Vorbereitungen einer Premiere	60
3.2. Olimpias Inszenierung als höhere Tochter	61
3.3. Olimpias Körper in Bewegung	63
 4. Die ideale Braut – eine hochromantische Dekonstruktion	 65
 5. „Am Ende hat es eine Bewandnis mit ihr“	 69
5.1. Der Automatendiskurs um 1800	69
5.2. Heinrich von Kleists <i>Über das Marionettentheater</i>	72
 6. Das lebendige Schlusstableau	 74

Teil III: Die Elixire des Teufels

1. Euphemie als Teufelsweib	76
1.1. Theatralische Selbstinszenierung	78
1.2. Physiognomische Bemerkungen	80
1.3. Die Sprache des Körpers	81
1.4. Die Kehrseite übertriebener Üppigkeit	82
 2. Aurelie als Engelsfrau	 84
2.1. Femme fragile versus Femme fatale	85
2.2. Aurelie als Phantasma	86
2.3. Die bildhafte Aurelie als Objekt der Begierde	87
 3. Aurelie als Hofdame: der medizinische Diskurs	 90
 4. Der hagiografische Diskurs	 95
4.1. Der ironisierte Stammbaum: ein Bruch des hagiografischen Diskurses	96
4.2. Die Jesuiterkirche in G...	99

4.3. „Sancta Rosalia, ora pro nobis!“, die theatralische Geburt einer Heiligen	102
Literaturverzeichnis	109
Anhang	115
Abstract	115
Curriculum Vitae	116

Vorbemerkung

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegt im Sichtbarmachen von Weiblichkeitskonstrukten von der Klassik bis zur Romantik. Innerhalb dieser Zeitspanne konstituieren sich beträchtlich viele und unterschiedliche Kodierungen des Weiblichen, die bis heute nachwirken. Das Augenmerk dieser Abhandlung liegt auf den Diskursen, demnach auf den Arten der Kodierung und Inszenierung des Weiblichen. Dieser Zugang ermöglicht die Offenlegung der scheinbar wirklichkeitsgetreuen weiblichen Darstellungen als modellhafte Konstrukte. Sowohl in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als auch in Hoffmanns Erzählungen *Der Sandmann* sowie *Die Jesuiterkirche in G...* und in seinem Roman *Die Elixiere des Teufels* vollziehen sich bildhafte Wahrnehmungen des Weiblichen, die in unterschiedlichen Formen mit theatralischen Mitteln in Szene gesetzt werden. Ist Goethes Otilie am Ende der *Wahlverwandtschaften* noch in einem Tableau zur Heiligen erstarrt, so verwebt Hoffmann diese externalisierten Einschreibungen direkt in die Figurenpersönlichkeit – ein Verfahren, das unter anderem die Herausbildung von kodierten Weiblichkeitsbildern fördert –, und so lässt sich anhand der untersuchten Texte ein Bogen von der Entstehung über die Etablierung bis zur Auffächerung von weiblichen Kodierungen spannen. Ebenso vielfältig wie die hier untersuchten Frauenfiguren, die von der Bürgerlichen bis zur Femme fatale, von der Automatenfrau bis zur Femme fragile reichen, ist die Palette der ihnen eingeschriebenen Diskurse, die sich von der klassischen Ästhetik eines Winckelmann bis zur romantischen Naturphilosophie, von hagiografischen bis zu medizinischen Einschreibungen erstrecken. Eines haben jedoch alle Frauenfiguren gemein: Sie sind Artefakte des männlichen Blicks.

TEIL I: DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN

1. Die Figur der Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften*

Du [Charlotte] schildertest meine abhängige Lage und wie misslich es um mich stehen könne, wenn nicht ein besondrer Glücksstern über mich walte. Ich fasste alles wohl und genau, vielleicht zu genau, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. Ich machte mir nach meinen beschränkten Ansichten hierüber Gesetze [...].¹

Ottilie, die vierte Person des durch romantische Anziehungskräfte verworrenen Kreises, ist als Vollwaise von niedrigem Adel und ohne jegliche finanzielle Absicherung von der Wohltätigkeit ihrer Umgebung abhängig. Als Lebensstrategie erkürt sie sich daher die Unterwerfung ihres Körpers und ihrer Seele unter „Gesetze“. Ihre stete psychische und physische Zurücknahme bewirkt eine Umgestaltung dieser Figur bis hin zur idealen Projektionsfläche, auf der sich die verschiedenen Diskursebenen zur Formierung von Goethes schönster Mädchengestalt ineinanderfügen. Im ersten Teil des Romans steht die Gestalt der Ottilie zunächst noch im Zeichen der aufklärerischen Diskurse von Diätetik und Pädagogik.

1.1. Pädagogik

Sie [Ottilie] ist nach wie vor bescheiden und gefällig gegen andre; aber dieses Zurücktreten, diese Dienstbarkeit will mir nicht gefallen. [...] Sie hält freilich ihre Sachen reinlich und gut, und scheint nur in diesem Sinn die Kleider zu wechseln. Auch kann ich ihre große Mäßigkeit im Essen und Trinken nicht loben. (WV, 293)

Dergestalt äußert sich die Vorsteherin des Mädchenpensionats über ihren Zögling Ottilie. Diese scheitert als Schülerin, da sie die Regeln der Anstalt zu streng fasst. Die im Pensionat gelehrt Sitten von Gefälligkeit und Bescheidenheit transformieren sich bei Ottilie zu übertriebenen Formen der Unterwürfigkeit und Bedürfnislosigkeit. Die Problematik der Körperlichkeit und deren Verdrängung bis zum Äußersten finden hier ihren Beginn:

Die Stiftsdame, Mignon und Ottilie [...] erweisen sich als ideale Medien für diese schließlich tödliche Disjunktion von Körper und Seele; teils aufgrund ihrer schwierigen Biografien, vor allem aber

¹ Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Wahlverwandtschaften (1809). Text und Kommentar. Bd. 11. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 500. [= WV]

auch aufgrund ihrer Erfahrung eines weit jüngeren dualistischen Modells, der cartesianischen Trennung von Geist und Materie als Voraussetzung jener modernen szientifischen Mentalität, die allen drei Protagonistinnen in ihrer Erziehung, im Kontakt mit Ärzten und Lehrern [...] begegnet war. Das Erlernen des kalten, distanzierenden Blicks auch und besonders auf sich selbst und den eigenen Körper wird zur Bedingung bürgerlicher Disziplin und Pädagogik und, mit denen, zur Basis des aufklärerisch geregelten Lebens.²

Ottilies Mitschülerin Luciane hingegen reüssiert sowohl hinsichtlich der Bildungs- als auch der Sozialkompetenz. Charlottes Tochter ist zugleich Pensionatsbeste bei den öffentlichen Prüfungen und erklärter Liebling nicht nur der Pensionatsvorsteherin. Begründet ist dieser Lernkontrast in der Ausrichtung der Anstalt: Diese zielt auf die Erziehung von Töchtern der geschichtlich überkommenen Adelshäuser und von Mädchen im Umfeld der weltlichen Aufklärung und repräsentiert somit den passenden Ort für Luciane.³ Ottilies Scheitern bei den öffentlichen Prüfungen im Gegensatz zu Lucianes Erfolg markiert anschaulich den jeweiligen Wirkungsbereich der beiden Mädchen. Otilie zieht sich nach innen zurück, wohingegen Luciane eine Ausweitung nach außen anstrebt. Luciane, „die all jene glänzenden Eigenschaften vereinigt, wodurch man in der Welt emporsteigt“ (WV, 294), kontrastiert mit Otilie wie „feudale Repräsentation und bürgerliche Innerlichkeit“⁴. Otilie bemüht sich nicht nur durch ihre Mäßigkeit beim Essen und Trinken um die Reduktion ihrer Erscheinung, auch ihre Körperaktionen zielen auf Unsichtbarkeit ab: Sie tritt so leise auf, „dass man sie nicht gehen hörte“ (WV, 314), und körperliches Unwohlsein, wie etwa ihr Kopfweh, behält sie – unmerkbar für die Außenwelt – für sich. Auch hat der Gehilfe niemals bemerkt, „dass Otilie etwas verlangt, oder gar um etwas dringend gebeten hätte“ (WV, 310). Ottilies Zurücknahme ihrer Person nach innen spiegelt sich folgerichtig in ihrem Betätigungsfeld: Der bürgerlichen Frau konform konzentriert sich Ottilies „anständige Dienstfertigkeit“ (WV, 314) auf den Innenraum, den Haushalt:

² Irmgard Egger: Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen. München: Fink 2001, S. 137.

³ Vgl. dazu: Friedrich A. Kittler: Otilie Hauptmann. In: Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hrsg. v. Norbert W. Bolz. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1981, S. 263.

⁴ Kittler 1981, S. 263.

Ottlie war indessen schon völlig Herrin des Haushaltes, und wie konnte es anders sein, bei ihrem stillen und sichern Betragen. Auch war ihre ganze Sinnesweise dem Hause und dem Häuslichen mehr als der Welt, mehr als dem Leben im Freien zugewendet. (WV, 327)

Im Gegensatz zur Vorsteherin des Pensionates, die in ihren Briefen an Charlotte „nur immer Entschuldigung auf Entschuldigung [äußert], dass ein übrigens so schön heranwachsendes Mädchen sich nicht entwickeln, keine Fähigkeiten und keine Fertigkeiten zeigen wolle“ (WV, 280), sieht der aufklärerische Gehilfe in Ottlie zeitgenössisches Potenzial. Ihr Lern(un)vermögen beschreibt er wie folgt:

Was nicht aus dem Vorhergehenden folgt, begreift sie nicht. Sie steht unfähig, ja stöckisch vor einer leicht fasslichen Sache, die für sie mit nichts zusammenhängt. Kann man aber die Mittelglieder finden und ihr deutlich machen, so ist ihr das Schwerste begreiflich. Bei diesem langsamen Vorschreiten bleibt sie gegen ihre Mitschülerinnen zurück, die mit ganz andern Fähigkeiten immer vorwärts eilen, alles, auch das Unzusammenhängende, leicht fassen, leicht behalten und bequem wieder anwenden. (WV, 294)

Der aufklärerische Gehilfe, die modernen bürgerlichen Erziehungsmethoden vertretend, sieht in Ottlie eine von den „verschlossene[n] Früchte[n], die erst die recht kernhaften sind, und die sich früher oder später zu einem schönen Leben entwickeln“ (WV, 294). Die Analogie Ottlies mit einer Frucht beinhaltet nicht nur die künstliche Ineinsetzung von Frau und Natur, sondern verweist auch auf den Faktor der Reproduktion: An ihr übt er sich in der noch neuen Form des Unterrichtes⁵ und sieht im Problemfall Ottlie keine gescheiterte Schülerin, sondern eine „zukünftige Lehrerin“ (WV, 295).⁶ Seinem Erziehungscredo „man erziehe [...] die Mädchen zu Müttern“ (WV, 446) gemäß ist für ihn die bürgerliche Mutter das Ideal einer Erzieherin (und im erhofften Zustand Ottlie die bürgerliche Mutter seiner Kinder). Die Zeit im Pensionat ist indes für (die bürgerliche Mutter) Ottlie noch nicht reif, und so wird sie aus dem Wirkungsfeld des protestantischen Gehilfen in jenes von Charlotte entlassen. Besonders ihrer Gönnerin gegenüber zeigt sie ihr überaus zurücknehmendes und demütiges Auftreten (so etwa der Kniefall bei der Begrüßung). Charlotte fungiert

⁵ Vgl. dazu: Gerhardt Petrat: Schulunterricht. Seine Sozialgeschichte in Deutschland 1750–1850. München: Ehrenwirth 1979.

⁶ Vgl. dazu: Kittler 1981, S. 263.

als eingreifendes Korrektiv und modifiziert Otilies übertriebene protestantische Zurücknahme hinsichtlich der Lebensformen ihrer Gesellschaft: So weist sie Otilie an, „sie solle in Kleidern reicher und mehr ausgesucht erscheinen“ (WV, 313), und führt auch das zu Schulzeiten von Otilie verhasste Französisch (vgl. dazu WV, 312) als Konversationssprache ein. Durch die Integration in die Gesellschaft und den Umgang mit Menschen, also durch Sozialisation und nicht mittels Pädagogik, wird Otilie selbstsicherer und damit zur Schreibenden und zur Lesenden. Die negativen Prägungen durch den pädagogischen Diskurs wird sie indes nie verlieren, und ihr Lebensweg, der kurze Zeit nach ihrer Schulzeit enden wird, veranschaulicht unter anderem die Schattenseite pädagogischer Festschreibungen.

1.2. Schrift und Körper⁷

Um diese Zeit finden sich in Otilies Tagebuch Ereignisse seltener angemerkt, dagegen häufiger auf das Leben bezügliche und vom Leben abgezogene Maximen und Sentenzen. Weil aber die meisten derselben wohl nicht durch ihre eigne Reflexion entstanden sein können; so ist es wahrscheinlich, dass man ihr irgend einen Heft mitgeteilt [...]. (WV, 418)

Hatte der Autor am Ende des ersten Teils der *Wahlverwandtschaften* von Otilies Tagebuch noch einen „Blick [...] in ihr Inneres“ (WV, 393) versprochen, so erfolgt im zweiten Teil des Romans jene ernüchternde Stellungnahme. Otilie vollzieht zwar die Verwandlung von einer Schülerin mit ungelenker Handschrift, bei welcher die intendierten pädagogischen Maßnahmen nicht fruchten konnten bzw. verzerrt rezipiert wurden, zur Schreibenden und Lesenden. Ihr Tagebuch stellt jedoch keine Niederschrift ihrer persönlichen Aufzeichnungen dar, sondern gibt lediglich Überblendungen ihrer leeren Seele von außen wieder. Ihr erster Tagebucheintrag nimmt das Ende bereits vorweg. Ihre Aufzeichnungen bestehen aus Visionen, Eindrücken, Zusammenfassungen, Zitaten und Sentenzen, die sie in der Konversation nicht mitteilt. Sie findet genauso wenig ihre eigene Sprache, wie sie über eine eigene Handschrift verfügt.

⁷ Vgl. zum Folgenden: Egger 2001.

Die ersten Blätter waren mit der größten Sorgfalt, mit einer zarten weiblichen Hand geschrieben; dann schienen sich die Züge zu verändern, leichter und freier zu werden: aber wie erstaunt war er [Eduard], als er die letzten Seiten mit den Augen überlief! Um Gotteswillen! Rief er aus, was ist das? Das ist meine Hand! [...] Besonders der Schluss war ganz als wenn er ihn selbst geschrieben hätte. (WV, 355)

Sowohl Schrift als auch Sprache können als seelische Repräsentanten aufgefasst werden. Otilies Handschrift verfügt lediglich über einen kurzen Augenblick der Selbstständigkeit („leichter und freier“) zwischen den Angelpunkten von Erziehung und erotischer Absorption durch Eduard. Ebenso vollzieht sich beim Musizieren Otilies Anpassungsgabe an Eduard: „Sie hatte seine Mängel so zu den ihrigen gemacht.“ (WV, 328)

Die weibliche Körperdarstellung bzw. das Zurückweichen der Körpersprache wird neben den empfindsamen und klassischen Diskursen auch von der neuen bürgerlichen Schrift- und Lesekultur geprägt. Die säkularisierte pietistische Autobiografie und die Brief- und Tagebuchkultur der Empfindsamkeit gehören der neuen Kultur an, welche die tatsächliche Körperlichkeit aus dem Text verbannt und die fiktive als deren seelischen Stellvertreter einsetzt. Der reale Körper wird auf symbolische Partes pro Toto reduziert oder ausgeblendet, oftmals wird stattdessen das Augenmerk auf Kleidungsstücke oder Gegenstände gelenkt: wie etwa auf Otilies lange verschlossenes Köfferchen mit dem Brautschmuck, das an die Stelle eines tatsächlichen Brautstands rückt. Auch wenn die Anthropologie des 18. Jahrhunderts ein herzustellendes Gleichgewicht zwischen Körper und Seele im ganzen Menschen propagiert, gilt es dennoch, den realen und unkontrollierbaren Körper zu unterjochen und das Augenmerk auf das Innere und den Verstand zu legen. Lässt die neue bürgerliche Kultur den realen Körper verschwinden, bietet sie paradoxerweise auch Ausflucht vor zu einseitigem Rückzug in die Innerlichkeit mittels der für die Epoche der Empfindsamkeit und den in ihr vollzogenen Rückzug ins Innere sinnbildlichen „unkörperliche[n] Künste“⁸ des Schreibens und Lesens. In diesem Sinne heißt es am Ende des ersten Teils der

⁸ Egger 2001, S. 151.

„Wahlverwandtschaften“ über die Figur: „Otilie [...] ging in sich zurück. Sie hatte nichts weiter zu sagen.“ (WV, 393) Das briefliche Medium war das einzige, in dem Frauen sich literarisch ausdrücken konnten – ein Umstand, der auch auf Otilie zutrifft. Nach der Rückkehr Eduards bzw. nach dem Tod Ottos finden sich keine Tagebucheinträge mehr. Für ihre letzten Äußerungen wählt sie die Briefform:

Nach Gefühl und Gewissen des Augenblicks schwieg ich, verstummt' ich vor dem Freunde, und nun habe ich nichts mehr zu sagen. Ein strenges Ordensgelübde, welches den, der es mit Überlegung eingeht, vielleicht unbequem ängstiget, habe ich zufällig, vom Gefühl gedrunken, über mich genommen [...]; aber mein Inneres überlasst mir selbst. (WV, 515)

Die Schrift und der bürgerliche Prozess der Verschriftlichung bilden eine der Hauptlinien des Romans. Die realen Körper und der lebendige Gesprächspartner werden durch die schriftlichen Medien Brief und Tagebuch ersetzt. Otilie hat auf ihren Spaziergängen mit dem Kind (die Nacht seiner Zeugung verbrachte sie schreibend) stets Lektüre bei sich. Auch am Wendepunkt des Romans, an dem tragisch endenden Nachmittag am See, spielt das Buch eine entscheidende und tragende Rolle, denn Otilie hält in ein und derselben Hand sowohl das Kind als auch ihr Buch. Der Umstand, dass Buch und Kind ihr zugleich ins Wasser entgleiten, deutet an, dass das Unglück durch das Weglegen des Buches vermeidbar gewesen wäre.

Die körperreduzierenden Diskurse der Aufklärung haben bei Otilie ihre Spuren hinterlassen; die Figur der Otilie wirkt gestaltlos. Ihre Beschreibung als „schöne[s] Kind“ (WV, 480) und als „reine Seele“ (WV, 492) tragen nicht zur Herausbildung eines konkreteren optischen Frauenbildes bei. Sie nimmt sich so zurück, dass sie zur idealen Projektionsfläche wird. Das Verschwindenlassen von Körpern bewirkt einerseits das Fehlen von Körperlichkeit und andererseits die gleichzeitige Überinterpretation des Körpers zum Zeichen. In diesem Sinne gesellt sich zur Gestaltlosigkeit der Otilie-Figur eine bildhafte Rezeption. Otilie wird im zweiten Teil des Romans zur zentralen Figur, jedoch nicht als Persönlichkeit, sondern in Form von Projektionen und Bildern. Die Bildhaftigkeit Ottilies vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Zuerst erscheint sie Eduard bildhaft.

Man unterhält sich manchmal mit einem gegenwärtigen Menschen als mit einem Bilde. Er braucht nicht zu sprechen, uns nicht anzusehen, sich nicht mit uns zu beschäftigen: wir sehen ihn, wir fühlen unser Verhältnis zu ihm, ja sogar unsere Verhältnisse zu ihm können wachsen, ohne dass er etwas dazu tut, ohne dass er etwas davon empfindet, dass er sich eben bloß zu uns wie ein Bild verhält. (WV, 403)

Der in der Literatur des 18. Jahrhunderts vielfach anzutreffende Topos vom Porträt, mit dem stellvertretend für die Abgebildete Absprache gehalten wird, tritt hier ironisch gebrochen und verkehrt zutage: Das lebendige Gegenüber erscheint bildhaft und wirkt einzig auf stumme Art kommunizierend. Eduard nimmt die redescheue Ottilie auf diese Weise wahr.⁹ Der Architekt wiederum wird Ottilie in zweierlei Hinsicht in ein lebendes Bild verwandeln: bei ihrer Inszenierung als Muttergottes im Tableau vivant (vgl. dazu Kapitel 5) und als christliche Ikone an den Wänden der Kapelle:

Die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft: sie fingen sämtlich an Ottilien zu gleichen. [...] Eins der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so dass es schien als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen hinuntersähe. (WV, 406)

⁹ Vgl. dazu: Anmerkungen. In: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werther. Wahlverwandtschaften. Text und Kommentar. Bd. 11. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006, S. 1038.

2. Kodierungen des Weiblichen um 1800¹⁰

Im 18. Jahrhundert steigt das Bürgertum zur bestimmenden Klasse auf. Eng mit diesem Aufstieg ist die ebenfalls im 18. Jahrhundert beginnende spezielle Ästhetisierung des Weiblichen verknüpft, denn der Geschlechtsdiskurs wird zu einer Thematik des Bürgertums. (Für den Hochadel und die Unterschicht war dieser von geringfügiger Relevanz, da die ständische Zuordnung die Geschlechterrolle überlagerte.) Das Bürgertum und die von ihm getragene Aufklärung postulieren die Gleichheit aller Menschen, aber nicht die Gleichheit der Geschlechter, sondern deren natürliche Ungleichheit – ein Umstand, der sich im Zutagetreten des Zweigeschlechtermodells in der Aufklärung widerspiegelt.¹¹ In dieser Phase entstehen neue, bis in die Gegenwart prägende Bilder des Weiblichen. Im Zuge der Frühaufklärung betätigen sich Frauen erstmals in großer Anzahl an der literarischen Produktion. Niederschlag findet diese kulturgeschichtliche Entwicklung im literarischen Typus der gelehrten Frau. Das imaginierte Weibliche wird seiner alten „Trägerfunktionen für das Apokryphe, Dämonische, Rätselhafte und Unbewusste“¹² entkleidet und in den neuen Rahmen der Frühaufklärung gespannt, wo einzig Rationalität und Verstand Geltung haben. Die Frauenbilder der Angst und die den rationalistischen Konzepten widerströmenden gewinnen in der Romantik wieder an Aktualität. In Kleists Dramen etwa wird das Weibliche als das Animalische, das Andere, das Verdrängte erscheinen, und die moderne Diskursebene von Hysterie und Wahnsinn wird zur Ästhetisierung des Weiblichen herangezogen werden. Der Typus der gelehrten Frau und ihrer dem aufklärerischen Diskurs konformen körperreduzierenden Darstellung erweist sich jedoch als ungeeignet zur Ästhetisierung – im Gegensatz zu dem originären weiblichen Modell, das ab Mitte des 18. Jahrhunderts im Zuge einer

¹⁰ Vgl. dazu: Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

¹¹ Vgl. dazu: Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1992.

¹² Bovenschen 1979, S. 121.

„neue[n] Ordnung der Geschlechter“¹³ in Erscheinung tritt: dem Typus der Empfindsamen, der „schöne[n] Seele“, wie sie etwa prominent in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* anzutreffen ist. Die Lebenswelten und Kodierungen der Geschlechter beginnen sich aufzuteilen: Während der Mann in die Sphäre der bürgerlichen Karrieren rückt, wird die Frau der Natur zugeordnet. Eigenschaften und Interessensgebiete wie Emotionalität, Schönheit, Kunst oder Poesie werden der Frau zugeschrieben, ohne auf natürlichen Funktionen zu basieren. Stand das imaginierte Weibliche in der Frühaufklärung noch analog zum Mann der Frühaufklärung, so steht nun die empfindsame Frau „supplementär“¹⁴ zum anderen Geschlecht: Auf die Filterung des „typisch“ Weiblichen – im Gegensatz und Kontrast zum Männlichen – wird nun das Augenmerk gelegt. Definiert sich der Mann als bürgerliches Subjekt über seine Handlungsfähigkeit innerhalb eines gesellschaftlichen Systems, so repräsentiert die Frau das harmonische Private und Häusliche, in das sich der Mann nach getaner Arbeit zurückziehen kann. Der Mann wird durch seine Kraft definiert, die Frau wiederum durch ihre äußeren Reize, was in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Bildern des Weiblichen zu einer Betonung des femininen Körpers führt. Die empfindsamen Bilder des Weiblichen, die durch den Einfluss Rousseaus und der englischen Sensualisten im deutschsprachigen Raum großen Anklang finden, sind nicht gegen jene der Aufklärung gerichtet; vielmehr kommt es zu einer Aufwertung des vormals verschmähten Gefühls im Allgemeinen (man denke nur an Werthers Affinität zum Weinen) und zur künstlich geschaffenen Personifikation des Gefühls als Frau, wohingegen der Mann den Verstand repräsentiert. Dem Mann ist es möglich, sowohl über Verstand als auch über Gefühl zu verfügen, die „Natürlichkeit“ der Tugend und der Gefühle bei der empfindsamen Frau hingegen soll durch Bildung nicht zerstört werden. Während sich die empfindsamen Frauenfiguren in der Literatur zu tummeln beginnen (etwa *Clarissa* und *Pamela* von Richardson, *Julie* von Rousseau, oder *Das Fräulein von Sternheim* von

¹³ Christian Begemann: Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Aurora* 59 (1999), S. 140.

¹⁴ Bovenschen 1979, S. 163.

Sophie von La Roche) und auch immer mehr schreibende Frauen in Aktion treten, kommt es dennoch nicht zu einer Aufwertung des Weiblichen, sondern vielmehr erscheint das Weibliche „als passives Objekt empfindsamer Darstellung und als Subjekt hypertropher, ins Hysterische changierender Formen der Empfindsamkeit, der ‚Empfindelei‘“¹⁵. Die Möglichkeit für Frauen zu schreiben und öffentlich zu publizieren wird insbesondere durch die im 18. Jahrhundert stattfindende Aufwertung des Kommunikationsmittels Brief und der Gattungen des Romans im Allgemeinen und des Briefromans im Speziellen positiv beeinflusst.¹⁶ Das Briefeschreiben wird Frauen als einziges schriftliches Medium zugestanden, unter der Bedingung von künstlich kreierter Natürlichkeit. Statt starrer Regeln und höfischer Formen wird auf die scheinbar unmittelbare Wiedergabe des bürgerlichen Alltags abgezielt.¹⁷ Ein Höhepunkt, zugleich aber auch ein einstweiliger Endpunkt von schreibenden Frauen findet sich in der Romantik mit den legendären von Frauen geführten Salons.¹⁸

Die Ineinssetzung von Frau und Natur bewirkt zugleich eine Erhöhung und eine Erniedrigung der Frau. Die Frau verkörpert als Natur den harmonischen Zustand, welchen der Mann im Kunstwerk wiederzuerlangen trachtet. Um die Harmoniebestrebungen zur Zufriedenheit des Mannes zu erfüllen, muss sich die Natur als passiv und still erweisen.¹⁹ Nicht die reale Frau ist für den Mann von Wichtigkeit, sondern die imaginierte, in Form von Projektionen und Bildern. Die empfindsame Weiblichkeit verfolgt die Darstellung der Natürlichkeit des Weiblichen mit künstlerischen Mitteln. Die Zuordnung der Frau zur Natur intendiert eine Einschreibung von „ursprüngliche[r] Reinheit, ja Asexualität“²⁰ des Weiblichen; die Ambivalenz des Naturbegriffes (Natur enthält auch die Triebe) jedoch wird außer Acht gelassen, mit weitreichenden Folgen: Die Frau wird auf die Seite der Triebnatur verwiesen, wodurch nicht nur die Rechenschaft für die

¹⁵ Bovenschen 1979, S. 161.

¹⁶ Vgl. dazu: Bovenschen 1979, S. 202.

¹⁷ Zum Themenbereich Schrift und Weiblichkeit siehe auch Kapitel 1.2.

¹⁸ Vgl. dazu: Hartwig Schultz (Hrsg.): Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons. Berlin et alii: Walter de Gruyter 1997.

¹⁹ Vgl. dazu: Bovenschen 1979, S. 32.

²⁰ Begemann 1999, S. 140.

Sexualität des Mannes auf die Frau projiziert, sondern auch der Körper der Frau in „männliche[...] Wunsch- und Angstbilder“²¹ aufgespalten wird, die von der Romantik bis in die Gegenwart maßgeblich bleiben. Die oppositionellen Frauenbilder der beinahe sakralen und keuschen *Femme fragile* und der sexuellen und anrühigen *Femme fatale* sind unter anderem Resultate dieser Zergliederung.

Die Frau als Bürgerin mit Verstand kann sich nicht behaupten, das Weibliche wird von den umwälzenden Leistungen der Aufklärung („Säkularisierung, Verbürgerlichung, Individualisierung“²²) ausgeschlossen und bleibt als Projektionsfläche alter und neuer Einschreibungen bestehen. Diese ästhetischen Konstrukte, auch *Overbrandings* genannt, bedienen sich der Versatzstücke aus dem kulturellen kollektiven Gedächtnis, aus Legenden, aus der Bibel, der Kunst und der Mythologie und lassen sich nach Foucault diskursiv erschließen.²³ Das Werkzeug der Diskurstheorie, welche ein System von Formensprachen, Bilderwelten und Redeweisen, demnach eine Fachsprache darstellt, erteilt der Ideengeschichte eine endgültige Absage und legt den Fokus auf die Bedingungen für die Konstruktion von Wissensschichten und die daraus resultierende konzentrierte Darstellung derselbigen. Nach Foucault sind Diskurse als „diskontinuierliche Praktiken“²⁴ anzusehen, die sich überlagern und miteinander in Berührung treten, sich aber auch ausgrenzen und einander unberücksichtigt lassen können, dessen ungeachtet in einem Flechtwerk ihre gemeinsame Verortung finden und damit einer teleologischen Geschichtsauffassung entgegentreten. Die Diskursanalyse forscht vielmehr nach „Systemen der Gleichzeitigkeit“²⁵, nach Parallelen zwischen verschiedenen Disziplinen, um Veränderungen innerhalb von Denksystemen und ihre Manifestationen als Diskurse zu filtern und damit eine Epochenspezifität aufzuzeigen, die

²¹ Begemann 1999, S. 140.

²² Irmgard Egger: „Nur über ihre Leiche.“ In: *Sprachkunst* XXXI/2000, 2. Halbband, S. 282.

²³ Vgl. dazu u. a.: Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 sowie Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt am Main: Fischer 1991.

²⁴ Foucault 1991, S. 36f.

²⁵ Foucault 1991, S. 26.

aus sich selbst begründet und weder kausal noch historisch konstruiert ist: „Eher als um eine Geschichte im traditionellen Sinne des Wortes handelt es sich um eine ‚Archäologie‘.“²⁶ Die punktuelle Bedeutungszuschreibung erschließt sich aus dem vorherrschenden Diskurs. Der diskursanalytische Zugang ermöglicht es, die Bedeutungszuschreibungen und Wahrnehmungsmuster der einzelnen Disziplinen als sozialen Prozess aufzufassen, in den gegebenen historischen Kontext einzubetten und dadurch als Konstrukte zu entlarven. In diesem Sinne erscheint die diskursanalytische Methodik am geeignetsten für die zu analysierenden Neuverteilungen und die Veränderung der Formsprachen zwischen den Epochen Klassik und Romantik, wo sich eine Abwendung von den körperreduzierenden Diskursen der Aufklärung zugunsten einer bildlichen und theatralischen Inszenierung des Weiblichen entfaltet. Die Stilisierung des Weiblichen basiert auf einem interdiskursiven Verfahren, das sich in den Bildern des Weiblichen manifestiert. Mit den Worten von Silvia Bovenschen ist „die einzige Sphäre, in der das Weibliche sich kulturgeschichtlich repräsentiert, die der Bilder“²⁷. Die Reduktion des Weiblichen auf seine bildhafte Funktion, die künstliche Inszenierung des Weiblichen als Artefakt und nicht die Schaffung von lebensweltlichen Zusammenhängen, die bei den unterschiedlichen Theaterleitern Goethe und Hoffmann bestimmend sind, gehen scheinbar paradoxerweise mit der theatralischen und demnach bewegten Inszenierung des erschaffenen Bildhaften und damit Erstarrten einher. Der Begriff der Theatralik ist von der in der Theaterwissenschaft wiederentdeckten Theatralität strikt abzugrenzen.²⁸ Während der theatrale Diskurs vielfältige Instrumentarien zur Wahrnehmung kultureller Phänomene liefert, bezeichnet die hier untersuchte Theatralik ein Segment der Theatralität. Der Begriff des Theatralischen bedeutet vordergründig „das Theater betreffend, bühnenmäßig“²⁹, „zum Theater gehörig, dem

²⁶ Foucault 1991, S. 25.

²⁷ Bovenschen 1979, S. 199.

²⁸ Vgl. dazu und zur Definition des Begriffes der *Theatralität*: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie. Stuttgart et alii: Metzler 2005, S. 358–364.

²⁹ Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begr. von Wilhelm Kosch. Fortgef. von Ingrid Bigler-Marschall. Bern: Saur 1953ff, S. 2548.

Theater gemäß, oder auch einfach das vom Theater abgeleitete Eigenschaftswort³⁰. Ab dem 19. Jahrhundert vollzog sich eine abschätzige Konnotation des Wortes, das als „geziert, übertrieben, unnatürlich“³¹, „auf unwahrhafte Effekte abzielend“³² verwendet wurde. Bis in die Gegenwart bezeichnet man als theatralisch „übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen“³³. Für diese Arbeit sind beide Definitionen von Theatralik von Wichtigkeit: Der auf dem Theater inszenierte Körper ist künstlich. Das kreierte Weibliche wird mit den Mitteln der künstlichen Welt, des Theaters, ergo mit theatralischen Instrumentarien, inszeniert. Die Künstlichkeit der bildhaften Frau findet in ihrer theatralischen Inszenierung ihre artifizielle Vollendung. Das Weibliche, das zuerst künstlich in eindimensionale Bildhaftigkeit verwandelt wird, um anschließend künstlich/künstlerisch scheinbar lebendig zu werden, verweist auch auf die Dimension der Frau als Schauspielerin. Frauen verfügen über keine ihnen natürliche Repräsentationsformen, vielmehr bedienen sie sich kultureller, ihnen eingeschriebener Bilder. In diesem Sinn kann jede Frau als Schauspielerin angesehen werden. Niederschlag finden diese Kodierungen mitsamt ihren überschriebenen und damit verlustig gegangenen Wesensformen in den tatsächlichen beruflichen Repräsentationsformen des Weiblichen. Wurde Frauen (etwa von Rousseau, aber auch Simmel) die Fähigkeit zu künstlerischer Produktion abgesprochen, so galt einzig die Schauspielerei, für die man Frauen als äußerst befähigt hielt, als Ausnahme von dieser Regel.³⁴

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist das Aufzeigen der diskursiven Veränderungen anhand ausgewählter Frauenfiguren unter dem Aspekt ihrer theatralischen Inszenierung. Aufschlussreich ist die Figur der Ottilie vor allem dadurch, da sie bemerkenswerterweise sowohl von aufklärerischen als auch von romantischen Diskursen geprägt ist.

³⁰ Henning Rischbieter (Hrsg.): Theater-Lexikon. Zürich: Orell Füssli 1983, Sp. 1291.

³¹ Deutsches Theater-Lexikon 1953, S. 2548.

³² Rischbieter 1983, Sp. 1291.

³³ Fischer-Lichte 2005, S. 358.

³⁴ Vgl. dazu: Bovenschen 1979, S. 260.

3. Klassische Ästhetik versus hagiografischer Diskurs

Die Figur der Otilie wird im zweiten Teil von romantischen Diskursen in Besitz genommen. Dieser Wechsel der Formensprachen vollzieht sich nicht ohne eine vorhergehende Absage an die klassischen Diskurse.

Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum ersten Mal dem freien Himmel; zum ersten Mal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! Und kein Lebendiges. Sie wendet sich nach oben. Kniend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht. Mit feuchten Blicken sieht sie empor und ruft Hülfe von daher, wo ein zartes Herz die größte Fülle zu finden hofft, wenn es überall mangelt. (WV, 494f)

Dieses Tableau bricht nicht nur das zur Goethezeit herrschende Tabu der Nacktheit, sondern erteilt auch den klassischen Körperdiskursen eine Absage.

3.1. Zur klassischen Ästhetik Johann Joachim Winckelmanns

Die Ästhetik des klassischen Körpers wurde maßgeblich von Johann Joachim Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 und die *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764) geprägt, dessen Ideal der statuarische Körper war. („Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe.“³⁵) Zusätzlich galt der Körper als umso schöner, je weißer er war. In der europäischen Literatur finden sich seit dem 18. Jahrhundert zwei sich ergänzende, markante Blickweisen auf den lebenden weiblichen Körper: Es vollzieht sich sowohl die Wiederentdeckung des Mythos vom Bildhauer Pygmalion und seiner zum Leben erweckten Statue Galathea in der Pädagogik, Kunsttheorie und Anthropologie³⁶ als auch die Konjunktur der zum metaphorischen oder narrativen Marmorbild erstarrten Frau.³⁷ Dieses literarische Motiv resultiert nicht zuletzt aus der von Winckelmann betriebenen Aktualisierung der antiken Kunst und der von

³⁵ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Reclam 1995, S. 21.

³⁶ Vgl. dazu: Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*. München: Fink 1998.

³⁷ Vgl. im Folgenden: Begemann 1999, S. 135f.

ihm mitgetragenen „epochalen Umorganisation der Körperwahrnehmung“³⁸. Seine Arbeiten gehen weit über die Beschreibung von Statuen hinaus, sie postulieren vielmehr die seiner Meinung nach richtigen Gedanken über die Statuen und den richtigen Blick auf dieselben.

So signifikant wie folgenreich ist insbesondere Winckelmanns idealisierende Betrachtung der Statuen als zum Vollkommenen veredeltes Menschentum. Die Kunst der Alten geht Winckelmann zufolge über die bloße Nachahmung der Natur hinaus, vollendet diese im Rekurs auf ihr geistiges Urbild und schafft damit paradoxerweise eigentlich erst die wahre Natur mit dem Mittel der Kunst.³⁹

Die tatsächliche Körperlichkeit ist irrelevant, das Augenmerk Winckelmanns liegt auf dem Körperlosen, das durch den zum Medium degradierten Körper seine wahrnehmbare Repräsentanz findet. Der angestrebte ideale Zustand zeichnet sich durch die Überwindung des vergänglichen Fleisches aus. Der Körper Ottilies ist zwar der Winckelmann'schen klassizistischen Ästhetik konform weiß und aus Marmor, jedoch ist das Kind „erstarrt“ und Ottilies Körper auch an „Kälte“ dem Marmor gleich. Sie kann das Kind nicht an ihrer kalten Brust wärmen, ihre Kälte erweist sich als tödlich. Wuchs bei Winckelmann die Schönheit mit dem Maß an Entfernung vom Material, also vom Fleisch, und wurde somit eine idealische, die niederen Affekte, die Körperlichkeit und auch die Vergänglichkeit überwindende Ästhetik in dem Material Marmor erschaffen, so ist es ebendieses Material, das bei Goethe nicht die Unsterblichkeit hervorbringt, sondern den Tod. Ottilie wird zwar als Muttergottes dargestellt, jedoch als eine, die unfähig ist, ihr Kind am Busen zu nähren, es zu wärmen und damit am Leben zu halten. Diesem Unfall ist ein abermaliges Durchkreuzen des Strebens nach Ausgeglichenheit mittels aufklärerischer Diätetik durch die irrationalen Leidenschaften und Anziehungskräfte vorangegangen.

Sie umschlang ihn [Eduard] mit den ihrigen und drückte ihn auf das zärtlichste an ihre Brust. Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg. Sie wähten, sie glaubten

³⁸ Begemann 1999, S. 135.

³⁹ Begemann 1999, S. 136.

einander anzugehören; sie wechselten zum ersten Mal
entschiedene, freie Küsse. (WV, 493)

Das erste und zugleich letzte Mal verfügt Otilie am Wendepunkt des Romans über einen realen Körper. Dieses erste Heraustreten Otilies aus ihrer selbst auferlegten Ein- und Beschränkung bleibt ihr letztes. Sie macht sich am Tod eines Kindes schuldig, woraufhin sie das zweite Mal in ihrem Leben in einen somnambulen Zustand verfällt. Das Versagen der klassischen Diskurse bewirkt den Rückgriff auf die tradierten Diskurse der Hagiografie.

3.2. Der Mariendiskurs

Die Figur der Otilie wird durchwegs in Verbindung mit der Muttergottes gebracht. Theatralisch vollzogen wird die Identifikation Otilies mit Maria bei der künstlerischen Darstellung der Geburt Christi durch ein Tableau vivant (WV, ab 438). Otilie stellt die Madonna dar, „ein schöner, frischer Knabe“ (WV, 438) fungiert als ihr Kind, das sich am Ende bewegt. „Das ganze Bild war Licht, und statt des völlig aufgehobenen Schattens blieben nur die Farben übrig.“ (WV, 440) Und „in diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein“ (WV, 439). Otilie wird als Madonna dargestellt, jedoch als unechte. Die Erstarrung des Bildes verweist bereits auf den Unfall am See, der dieses lebende Bild negativ widerspiegeln wird. Bei einer anderen Darstellung Otilies wird ihre Inszenierung als Mutterfigur nochmals gebrochen:

Otilie fuhr fort, das Kind in die freie Luft zu tragen, und gewöhnte sich an immer weitere Spaziergänge. Sie hatte das Milchfläschchen bei sich, um dem Kinde, wenn es nötig, seine Nahrung zu reichen. Selten unterließ sie dabei ein Buch mitzunehmen, und so bildete sie, das Kind auf dem Arm, lesend und wandelnd, eine gar mutige Penserosa. (WV, 482)

Otilie wird mit der Madonna verglichen, sie betreut zwar das Kind, jedoch mit dem Fläschchen, sie ist nur „eine andre Art von Mutter“ (WV, 482), denn sie kann das Kind nicht wirklich stillen, auch hat sie ein Buch bei sich, einen empfindsamen Roman. Die Blickführung richtet sich zudem nicht auf das Kind, sondern auf das Buch. Die stillende Mutter, die das Leben darstellt, wird hier parallel verschoben und verkehrt; der traditionelle christliche Diskurs wird gebrochen.

Die Transparenz ihres Körpers und Geistes macht aus Otilie die ideale Projektionsfläche. Im Gegensatz zu dem aufgeklärten Idyll des ersten Teils findet sich im zweiten die irrationale romantische Naturphilosophie mit ihren teilweise okkulten und magischen Kräften. Dieses Umschlagen ruft die Bilder der Hagiografie und der Askese auf den Plan, und Otilie ist gleichsam das Gefäß, in das diese neuen Diskurse geschüttet werden:

Den in den Kategorien des aufgeklärten Zeitalters nicht mehr lösbaren und in seinen Redeweisen nicht mehr darstellbaren Konflikt verlagert Goethe damit schließlich in das *állos agoréuein*, das Anders-Sprechen der Allegorie, und in den Mythos, die Rede in Bildern.⁴⁰

Im Zuge seiner Italienreise erschloss sich Goethe „eine weitere Mythenwelt wie auch eine neue Art der bildhaften *aísthesis*“, also „zum einen [die] christlich-katholische Ikonologie und zum anderen [die] Erweiterung und Dynamisierung des Verhältnisses von Text und Bild“⁴¹. Bei der Übernahme christlicher Bilderwelten geht es dem Protestanten Goethe vor allem um die Erschließung neuer ästhetischer Ebenen, „nach möglichen Ordnungen und Formensprachen des ‚Anders-Sprechens‘“⁴². Der Rückgriff auf bestimmte Bildsprachen dient nicht einer unreflektierten Übernahme derselbigen, sondern vielmehr gereichen diese Kodierungen als allgemein erkennbare Versatzstücke der Ausbildung einer neuen Bildersprache zum Nutzen. Ein vorbildliches Exempel dieser Verfahrensweise wird an der Figur der Otilie statuiert, die aus Schichten zeitgenössischer und tradierter Kodierungen konstruiert ist.

In der Heiligendarstellung wird das Gute mit dem Schönen gleichgesetzt und umgekehrt. Die körperliche Schönheit verweist auf vorhandene seelische Schönheit und Güte. Die äußere Schönheit ist das erste Merkmal des „*theíos anér*, des göttlichen Menschen“⁴³. Die kanonisierten Kriterien für die Schönheit dieses Archetyps sind zum einen die optischen Faktoren, so der hohe, schlanke Wuchs in

⁴⁰ Irmgard Egger: *Eíkonos: zur Inszenierung der Bilder in Goethes Romanen*. In: Goethe Jahrbuch, Bd. 118. Weimar: Böhlau 2001, S. 264 f.

⁴¹ Egger 2001^b, S. 265.

⁴² Egger 2001^b, S. 267.

⁴³ Vgl. dazu und im Folgenden: Egger 2001^a, S. 142.

Verbindung mit schönen Augen in einem gütigen Gesicht. Zum anderen ist die beruhigende und angenehme Ausstrahlung dieser Schönheit, die trotz ihrer optischen Vorzüge stets demütig und bescheiden bleibt, auf ihre Umgebung zu nennen. All diese Kennzeichen finden bei der Beschreibung Otilies wiederholte Erwähnung. Ebenso gilt die Darstellung von Vegetation als Heiligenzeichen. Otilies Neigung und Talent zur Fauna findet im Text wiederholte Thematisierung. Ihre Liebe zur Pflanzenwelt steht im Gegensatz zu der willkürlichen Rücksichtslosigkeit Lucianes, die zwecks Dekoration der Tische Teile des Gartens verwüstet. Selbst als sich Otilie auf dem letzten Stück ihres Innerlichkeitsweges befindet, tauscht sie sich noch mit dem Gärtner mittels Gebärden aus und erteilt Anweisungen. In der hagiografischen Darstellung der urchristlichen Märtyrer gibt es zunächst keine wesentlichen Stilisierungsunterschiede zwischen den Geschlechtern. Erst ab dem Spätmittelalter und dem Barock prägen sich im hagiografischen Diskurs die unterschiedlichen Darstellungsweisen aus, die den weiblichen Körper zunehmend durch den männlichen Blick präsentieren und den Frauenkörper aufspalten: Der lebende Körper wird mit den Konnotationen von Leiden und Sünde versehen, der tote hingegen idealisiert.⁴⁴ Goethe verfügte über eine genaue Kenntnis der hagiografischen und asketischen Darstellungen. In direkte Berührung mit Heiligenverehrung kam der Protestant Goethe während seiner Studienzeit im Elsass und auf Reisen in der Schweiz. Im Zuge dieser Aufenthalte kam er in Kontakt mit volkstümlichen Heiligenlegenden, wobei sich drei Figuren in sein literarisches Werk eingeprägt haben: Alexius, Rochus und Odilia.⁴⁵ Die hl. Odilia⁴⁶ stellt nicht nur die Namenspatronin Otilies dar. Die blind geborene Odilia wird erst durch die Taufe sehend. Diese Tatsache und ihr Lebensweg voller Frömmigkeit, Arbeit und Gelehrsamkeit spiegeln sich in ihrer

⁴⁴ Vgl. dazu: Irmgard Egger: „Nur über ihre Leiche.“ In: Sprachkunst XXXI/2000, 2. Halbband. S. 282.

⁴⁵ Vgl. dazu: Egger 2001^a, S. 217f.

⁴⁶ „Odilia, hl. Jungfrau, Tochter Herzog Adalrichs im Elsass, Gründerin der Klöster Hohenburg und Niedermünster; in Hohenburg, später nach ihr Odilienberg genannt, erste Äbtissin. + um 720. Ihr Leben wurde später von einem Legendenkranz umwoben. [...] Bei Augen-, Ohren-, Kopfleiden.“ Aus: Lexikon der deutschen Heiligen, Seligen, Ehrwürdigen und Gottseligen. Hrsg. v. Jakob Torsy. Köln: Verlag J. P. Bachem 1959, S. 420.

hagiografischen Darstellung wider. Die Äbtissin wird ein Buch, die Ordensregeln, haltend dargestellt, auf dessen Deckel sich das Emblem eines Augenpaares befindet. Verarbeitet werden diese Vorlagen bei Ottilie zu der Betonung ihrer Augen und ihrer visuellen Fähigkeiten (vgl. dazu Kapitel 4). Die Relevanz des Buches findet ihren Niederschlag in seiner tragenden Rolle bei dem Unfall (vgl. dazu Kapitel 1.2.). Werden der heiligen Odilia Heilfähigkeiten bei Augen- und Kopfleiden zugesprochen, so wird Ottilie als „ein wahrer Augentrost“ bezeichnet, der im komplementären Kopfweh mit Eduard verbunden ist.⁴⁷ Als weitere Parallelen sind die elternlose und triste Kindheit anzuführen sowie die zurückgenommene, bescheidene Lebensführung (so diente Odilia als „Schlafstätte eine Bärenhaut und als Kopfkissen ein Stein“⁴⁸), die letztendlich in der Askese mündet. Beim Bau einer Kapelle stürzte in Anwesenheit der Äbtissin ein von Ochsen gezogener Wagen von der Hohenburg und blieb unversehrt Nanny stürzt in den *Wahlverwandschaften* ebenfalls aus großer Höhe hinab und bleibt letztendlich unverletzt, wobei sich die Wundertätigkeit dadurch unterscheidet, dass die hl. Odilia noch lebte, Ottilie aber bereits verstorben ist. Die hl. Odilie wurde nach ihrem Tod in einer Kapelle aufgebahrt. „Auch erzählte man von mehreren Wundern, die dort nach ihrem Tode geschahen.“⁴⁹ Der Leichnam Ottilies erfährt ebenfalls seine Zurschaustellung und verfügt über heilende Kräfte (ein Umstand, der vom Erzähler jedoch ironisch gebrochen wird, dazu später mehr).

⁴⁷ Vgl. dazu: Egger 2001^a, S. 219.

⁴⁸ Theo Grossmann: Die heilige Ottilie. Patronin der Augenkranken. Innsbruck/Wien: Tyrolia-Verlag 1999, S. 21.

⁴⁹ Grossmann 1999, S. 26.

4. Ottilie im Zeichen des romantischen Diskurses:

Magnetismus und Sympathie⁵⁰

Ottilies Anlage zu ihrer körperlichen und geistigen Auflösung liegt in der Figurenzeichnung begründet. Sie wird als sympathetische Figur dargestellt. Ein zur Goethezeit populärer Diskurs war der des Magnetismus, der die Rationalität der Aufklärung irritierte. Der Begriff des Magnetismus umfasste damals Elektrizität, Galvanismus, Siderismus, animalischen Magnetismus, Mesmerismus, Erz-, Kohle- und Wasserfühligkeit, Somnambulismus und auch die verwandte Sympathetik. Die Zeitspanne vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis in die 70er Jahre stellte eine Zeit der wissenschaftlichen Innovationen und des regen Treibens von sich überlappenden und sich abwechselnden Diskursen dar:

Zunächst, Anfang des Jahrhunderts bis Ende der 30er Jahre, herrscht der Newtonismus, der 1740 vom Elektrizismus abgelöst wird, um dann zu Beginn der 60er Jahre nochmals dem Newtonismus den ersten Rang abzutreten. Als Parallelerscheinung bildet sich ab 1730 der Magnetismus heraus. Alle drei Trends spielen auch in der Heilkunde eine Rolle: Magnetismus und Elektrizität mehr in der praktischen, der Newtonismus in der theoretischen Medizin. [...] Die Elektrizität ist es denn auch, und nicht der Magnetismus oder Newtonismus, die einerseits früher nicht zu verstehende Erscheinungen wie Sympathie, Magie, Geisterevokationen als auf natürlichem Weg zustande gekommen ausweist [...].⁵¹

Nicht selten schlug die Faszination in Ernüchterung und Skepsis um. (Die Wandlung der Haltung Goethes den naturwissenschaftlichen Phänomenen gegenüber wird später ausführlicher thematisiert.) Der ursprünglich „anrühige Begriff der ‚Sympathie‘“⁵² wurde unter der Bezeichnung Sympathie für das Bürgertum und die Literatur wieder neu entdeckt. 1811 verfasste Friedrich Hufeland sein Werk *Über Sympathie*. Seiner Meinung nach gibt es eine Wechselwirkung zwischen dem einzelnen Lebewesen und dem Universum; er glaubte an eine Allverbundenheit der Individuen. Unter dem Begriff *Sympathie* bezeichnet Hufeland diese wechselseitigen menschlichen Beziehungen,

⁵⁰ Vgl. zum Folgenden: Egger 2001^a, S. 178.

⁵¹ Anneliese Ego: „Animalischer Magnetismus“ oder „Aufklärung“: eine mentalitätsgeschichtliche Studie um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 57.

⁵² Ego 1991, S. 54.

zu denen auch die durch magnetische Anziehungskraft eintretende Zusammenführung harmonisierender Seelen gezählt werden kann.⁵³ Diese Attraktion innerhalb menschlicher Beziehungen bezeichnet er als tierischen Magnetismus. „Jeder individuelle Organismus, der positiv auf einen anderen wirkt, ihn polarisiert und mehr oder weniger in seine Sphäre zieht, magnetisiert denselben.“⁵⁴ Höheren Lebewesen schreibt er eine stärkere innere Strukturiertheit und äußere Individuation zu. Wenn dies nicht gegeben sei, komme es zu somnambulen Erscheinungen: dem Wachschlaf, der die Polarität der Nerven aufhebe, was zu einem Zustand höchster Aufnahmefähigkeit der Nerven führe. Die Folgen beim Patienten seien Fern- und Hellsehen, Wasser-, Kohle- und Metallfühligkeit sowie Auflösung der Individuation. Die Figur der Ottilie vermag hellzusehen – ein Umstand, der bei ihrem Besuch in der Kapelle thematisiert wird:

Sie stand, ging hin und wieder, sah und besah; endlich setzte sie sich auf einen der Stühle und es schien ihr, als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte, und nur als die Sonne das bisher lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse. (WV, 408)

Ottilie nimmt sich als fremdes Wesen wahr, sie tritt sowohl aus ihrer Individualität als auch aus der zeitlichen Abfolge heraus. Vorerst allerdings nur vorübergehend. In ihrer Traumschau Eduards, dessen Agieren an die Darstellung der *Attitüden* (vgl. dazu Kapitel 5) gemahnt, zeigt sich ihre Fähigkeit zur Fern-Sicht:

Wenn sie sich abends zur Ruhe gelegt, und im süßen Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, schien es ihr, als wenn sie in einen ganz hellen, doch mild erleuchteten Raum hineinblickte. In diesem sah sie Eduarden ganz deutlich und zwar nicht gekleidet wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug, jedes Mal in einer andern Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: stehend, gehend, liegend, reitend. Die Gestalt bis aufs kleinste ausgemalt bewegte sich willig vor ihr, ohne dass sie das mindeste dazu tat, ohne dass sie wollte oder die Einbildungskraft anstrebte. [...] Gewöhnlich schlief sie über der Erscheinung ein, und wenn sie nach der ruhigen Nacht morgens wieder erwachte; so war sie erquickt, getröstet, sie fühlte sich überzeugt: Eduard lebe noch, sie stehe mit ihm noch in dem innigsten Verhältnis. (WV, 458)

⁵³ Vgl. dazu: Ego 1991, S. 54.

⁵⁴ Zitiert nach: Egger 2001^a, S. 183.

Eduard kommt ihr als „natürlich“ vor, und dieses hellsichtige Zeitkino erscheint Ottilie ohne Anstrengung der Einbildungskraft, aber auch ohne ihren Willen. Ottilie wird durchlässig, transparent und ohne Konturen gezeichnet. Sie selbst nimmt sich als fremdes Wesen wahr; sie blickt auf sich von außen, ohne Selbstempfinden – ein Umstand, den der Erzähler nicht unkommentiert lässt: „Ottilie fühlte dies alles so rein, dass sie sich's selbst als entschieden wirklich dachte und sich selbst dabei gar nicht empfand.“ (WV 461) Als Auslöser dieser medialen Fähigkeiten galt der Wachschat, der ein beliebtes Zeitthema darstellte. In diesen verfiel Ottilie das erste Mal als Kind nach dem Tod ihrer Mutter und abermals nach dem Tod Ottos.

Du saßest auf dem Sofa wie jetzt; mein Haupt lag auf deinen Knien, ich schlief nicht, ich wachte nicht; ich schlummerte. Ich vernahm alles was um mich vorging, besonders alle Reden, sehr deutlich; und doch konnte ich mich nicht regen, mich nicht äußern, und wenn ich auch gewollt hätte, nicht andeuten, dass ich meiner selbst mich bewusst fühlte. [...] Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereignis klärest du mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste. Auf deinem Schoße ruhend, halb erstarrt, wie aus einer fremden Welt vernehm' ich abermals deine leise Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst: aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorgezeichnet. [...] Eduardens werd' ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen [...]. (WV, 499f)

Ottilie ist nicht im Zustand vollen Bewusstseins, sondern ihr Schicksal wird ihr während ihres somnambulen Schlafes von außen aufgezeigt. Charlotte entwirft sowohl Ottilies Zukunft als auch ihr Selbstverständnis. Sie ist es auch, die ihrem Schützling die Worte in den Mund legt. Die Bezeichnung und Bewertung von Ottilies Zustand als „halber Totenschlaf“ (WV, 498) basiert auf Charlotte. Die Gesetze, die sie sich beide Male auferlegt, sind nicht aus freiem Willen entstanden, sondern durch die Einwirkung von außen, „durch die hypnotische Determinierung in einer sympathetischen Abhängigkeit“⁵⁵. In ihrer Kindheit befand sich Ottilies Ausbildung des Inneren und ihr Bezug zur Außenwelt noch im Entwicklungsstadium. Der Schock über den Tod der

⁵⁵ Egger 2001^a, S. 180.

Eltern und die Situation als adelige, aber mittellose Vollwaise führt zu einer Missbildung. Eine gesunde Ausbildung sowohl von inneren als auch von äußeren Konturen wurde verhindert, wodurch Ottilie nach innen hin unstrukturiert und nach außen hin abhängig ist. Der zweite Verfall in diesen somnambulen Zustand führt schließlich zur Auflösung ihrer Individualität und mündet in der Auflösung ihres Körpers. Ein weiteres Beispiel für die Transparenz ihres Körpers und Geistes ist die Darstellung des animalischen Magnetismus anhand der Ottilie-Figur. Der zeitgenössische Diskurs des animalischen Magnetismus (auch „Lebensmagnetismus“ und „tierischer Magnetismus“) bezeichnet eine dem Elektromagnetismus analoge Kraft am Menschen. „Der Begründer der Lehre war Franz Anton Mesmer (1734–1815), der nach mehrjährigen Versuchen 1775 sein *Sendschreiben an einen auswärtigen Arzt über die Magnetkur* veröffentlichte.“⁵⁶ Seine schon von Zeitgenossen abgelehnte spekulative Theorie und die von ihm entwickelten Behandlungsmethoden (magnetische Kur), die durchaus Erfolge zeigten, werden auch als Mesmerismus bezeichnet. Zum gefährdeten Personenkreis wurden „insbesondere die empfindsamen, gelangweilten, reichen Damen“⁵⁷ gezählt. Ebenso waren die berühmten Somnambulen „ausschließlich Frauen“⁵⁸. Goethe befasste sich ab den 1790er Jahren mit den neuen Naturwissenschaften von Elektrizität, Magnetismus und Galvanismus. Seine Beschäftigung mit diesem Sujet beschränkte sich nicht nur auf das Sammeln von fachspezifischer Lektüre, er führte auch Experimente durch.⁵⁹ Die anfängliche Begeisterung wich zuletzt einer skeptischen und ablehnenden Haltung, die auf den irrationalen und unsteuerbaren Auswirkungen begründet ist.⁶⁰ Ein bestimmter Nebenweg, unter dem sich ein Steinkohlelager befindet, bereitet Ottilie einen ganz eigenen Schauer und Kopfweh auf der linken Seite.

Ich habe jenen Nebenweg nie betreten, ohne dass mich ein ganz eigener Schauer überfallen hätte, den ich sonst nirgends empfinde

⁵⁶ Deutsches Fremdwörterbuch. Begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler. Bd. 2. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1942, S. 57.

⁵⁷ Ego 1991, S. 250.

⁵⁸ Ego 1991, S. 260.

⁵⁹ Vgl. dazu: Egger 2001^a, S. 180.

⁶⁰ Vgl. dazu: Egger 2001^a, S. 181.

und den ich mir nicht zu erklären weiß. Ich vermeide daher lieber, mich einer solchen Empfindung auszusetzen, umso mehr als sich gleich darauf ein Kopfweh an der linken Seite einstellt, woran ich sonst auch manchmal leide. (WV, 480)

Alle Anwesenden (der Lord, sein Begleiter und Charlotte) wissen, worum es sich handelt, nicht aber Ottilie, die als passiv Magnetisierte ausgewiesen wird, als Medium, das durch die Hülle der Materie, wie etwa der des Erdreichs, hindurch metallische Strahlungen verspürt. Bei dem anschließenden Pendelexperiment stellt sich zwischen dem Körper Ottilies und den Metallen ein magnetisches Kraftfeld her, was ein heftiges Ausschlagen des Pendels zur Folge hat. Der Begleiter sieht die höchst willkommene Gelegenheit, Ottilie einer magnetischen oder mesmerischen Kur zu unterziehen, um ihr Kopfweh zu kurieren. Schlag bei Charlotte das Pendel nicht aus, so ist es wiederum sie, die von dieser Behandlung Abstand nimmt, „weil sie nicht gemeint war, in ihrer Umgebung etwas zuzulassen, wovor sie immerfort eine starke Apprehension gefühlt hatte“ (WV, 482). In dieser Hinsicht stimmt Charlotte — sie wird das Ende des Romans überleben — mit dem Autor Goethe überein.⁶¹

⁶¹ Vgl. dazu: Egger 2001^a, S. 181.

5. Theatralische Inszenierung:

Ottolie, Luciane und Lady Hamilton

Insgesamt fünf Tableaux vivants werden in den *Wahlverwandtschaften* inszeniert. Bei der im 19. Jahrhundert in der aristokratischen Gesellschaft beliebten Mode der lebenden Bilder⁶² handelt es sich um eine aus der theatralischen Eingebundenheit emanzipierte Darstellungsweise, bei der kostümierte Laien unter der Anleitung von Malern oder Theaterfachleuten berühmte Kunstwerke der bildenden Kunst, aber auch Szenen aus der Geschichte und der Literatur nachstellten. Entscheidender inszenatorischer Faktor dieser Tableaux vivants war das Verharren der Darsteller in vollkommener Unbeweglichkeit. Diese Form der Darstellung nimmt damit bereits „das photographische Wechselspiel von Realität und Illusion vorweg“⁶³. Goethe war nicht nur einer der Ersten, der, angeregt von den Berichten Wilhelm von Humboldts über das französische Theater und von der bildenden Kunst, die modernen theatralischen Diskurse⁶⁴ aufnahm. Er ließ seine Inszenierungen am Weimarer Hoftheater mit – im gehaltvoll schönen Augenblick – erstarrten Tableaus enden.⁶⁵ Goethe war zudem in Deutschland maßgeblich an der Distribution der Mode der lebenden Bilder – durch die von ihm in der Weimarer Gesellschaft inszenierten und nicht zuletzt durch den Roman *Die Wahlverwandtschaften* – beteiligt.

⁶² Vgl. dazu: August Langen: Attitüde und Tableau in der Goethezeit. In: Jahrbuch. der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), Norbert Miller: Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und „tableau vivant“ als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main 1972, Birgit Jooss: Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin: Reimer 1999 u. Barbara Straumann: Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie. In: Die Diva: eine Geschichte der Bewunderung. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen u. Barbara Straumann. München: Schirmer/Mosel 2002.

⁶³ Straumann 2002, S. 74.

⁶⁴ Vgl. dazu: Dietmar Rieger: Das französische Theater des 18. Jahrhunderts (Wege zur Forschung, Bd. 75). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, Jürgen von Stackelberg: Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriß. München: Wilhelm Fink Verlag 1992, Sybille Maurer-Schmoock: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1982 und Herbert A. Frenzel.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1890. München: dtv 1984.

⁶⁵ Vgl. dazu: Maurer-Schmoock 1982, S. 186.

5.1. Otilie: eine misslungene Vorstellung

Dienten die lebenden Bilder Lucianes der Selbstinszenierung und stellten Imitationen von existierenden Kunstwerken dar, so findet sich die von den Imitationen ausgeschlossene Otilie in zwei freien Presepedarstellungen (einem Tag- und einem Nacht- und Glorienbild):

Als der Vorhang sich erhob, war Charlotte wirklich überrascht. Das Bild das sich ihr vorstelle, war so oft in der Welt wiederholt, dass man kaum einen neuen Eindruck davon erwarten sollte. Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge. (WV, 440)

Die Stufe der Nachahmung wird bei diesem Tableau vivant überschritten; die Imitation weitet sich zur Identifikation der bildhaften Otilie mit der Muttergottes aus. Dieses lebende Bild stellt keine Nachstellung — wiewohl der Tradition christlicher Ikonografie verschrieben („so oft in der Welt wiederholt“) — dar, sondern ein Original. „Nicht bloß Schein und Sein, auch religiöse *aura* und ästhetische Exposition greifen hier ineinander.“⁶⁶

Otiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgendetwas bewegen, er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. (WV, 439)

Jedoch war „unglücklicherweise [...] niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermocht hätte“ (WV, 440). Der ironische Kommentar über das Fehlen eines Wertschätzers von Otilies außergewöhnlicher Vorstellung und die Verwendung des Konjunktivs bezüglich der Aussage des „gefühlvolle[n] Kenner[s]“ relativieren die Inthronisierung der neuen Muttergottes und „mit der Bewunderung [wird] zugleich die Angst vor der Vergänglichkeit ausgelöst“. Einzig dem Architekten und Regisseur in Personalunion ist „de[r] größte[...] Genuss“ (WV 440) seiner Inszenierung gegeben. „Der junge Mann hatte sie in seinem Sinne zur Muttergottes erhoben“ (WV 438) und sein Talent, Lebendiges in Bilder zu verwandeln, an der Gestalt der Otilie multipel zur Geltung gebracht. Von den ottiliesken Engelsbildern über den Höhepunkt der identifikatorischen Inszenierung Otilies als Mutter Maria bis zu dem Tableau seiner Anbetung ihres Leichnams erzeugt er

⁶⁶ Vgl. dazu und im Folgenden: Egger 2001^b, S. 263.

mittels der Transformation Otilies in ein anderes Medium statt Leben Erstarrung und somit den Tod. Der Architekt beschwört nicht nur Starre, sondern bricht auch die religiösen und ästhetischen Bildgesetze durch seine Vermengung von Heiligkeit und Sinnlichkeit: „Sinnbilder und nicht Abbilder sollten die dargestellten heiligen Figuren in der katholischen Tradition sein, dem Glauben und nicht der Idolatrie geweiht.“⁶⁷ „Ihr [Otilies] Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang, immerfort als ein starres Bild zu erscheinen.“ (WV, 441) Den körperreduzierenden Diskursen von Diätetik und Askese ist sie zur Treue bis in den Tod verschrieben, und auch dem theatralischen Diskurs folgt sie im mortifizierenden Übereifer. Im Gegenteil zu Luciane, die sich bei ihrer Aufführung als Connaisseuse der lebenden Bilder erweist und das Publikum in lustvoller Neugier belässt, tut sich Otilie bei ihrer Darstellung Zwang an. Die Aufführung Otilies ist auf multiplen Ebenen ein Debakel: angefangen von der Wahl des Architekten, Otilie für sich als Muttergottes zu inszenieren, über das fehlende Publikum und nicht zuletzt bis zum sich selbst opfernden Übereifer Otilies. Die Erstarrung zur christlichen Ikone noch vor der Todesstarre überlebt die bildhafte Otilie nicht.

Am Höhepunkt, bei der Inszenierung des „Tag- und Glorienbildes“ erscheint treffenderweise der namenlose Gehilfe und bewirkt den Abschied des ebenfalls namenlosen Architekten: Ein Konzept löst das vorhergehende ab, und „so machte sich in kurzer Zeit durch die Gegenwart des Gehülften eine andre Lebensweise“ (WV, 442) bemerkbar. Der aufklärerische Protestant kennt die Regeln des hagiografischen Diskurses und lehnt die Vermischung von Heiligem und Profanem striktest ab: „Von dem lebendigen Gemälde das ihn bei seiner Ankunft empfing, sprach er gar nicht.“ (WV, 442) Nach dem Besuch der säkularisierten „Kirche, Kapelle und was sich darauf bezog“ (WV, 442), also auch des Friedhofes, den Charlotte zu einem fröhlichen Kunstraum umfunktioniert hatte, „konnte er seine Meinung, seine Gesinnung darüber nicht zurückhalten“:

Was mich betrifft, sagte er, so will mir diese Annäherung, diese Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen keineswegs

⁶⁷ Egger 2001^b, S. 263.

gefallen [...]. Das Höchste, das Vorzüglichste am Menschen ist gestaltlos, und man soll sich hüten es anders als in edler Tat zu gestalten. (WV, 442f)⁶⁸

5.2. Luciane und die *Attitüden* der Lady Hamilton

Auch Luciane verdankt ihren Namen, ebenso wie ihre Opponentin Ottilie, einer heiligen Namenspatronin: der heiligen Lucia, Märtyrerin in Syrakus⁶⁹, deren Name übersetzt die Leuchtende bedeutet.⁷⁰ Entsteht bei Ottilie durch die Vorbildwirkung der Heiligen eine ihrer Grundkodierungsschichten, so wird bei Luciane der hagiografische Diskurs gebrochen. War die heilige Lucia noch wegen ihres Gelübdes zur Jungfräulichkeit von ihrem Verlobten als Christin denunziert und in Folge durch einen Schwertstoß in den Hals ermordet worden, so sucht Luciane, mittels gezielter Selbstinszenierung ihrer Reize, die ständige Aufmerksamkeit von Menschen im Allgemeinen und Männern im Besonderen. Auch die Blumenmetaphorik wird an ihrer Figur verkehrt: Einem alten Brauch zufolge werden am Luciatag abgeschnittene Kirschzweige in eine Vase gestellt; das Aufblühen der Zweige wird als Glück verheißend gewertet. Luciane hingegen rodet ohne botanische Rücksicht den winterlichen Garten ihrer Mutter. Wenn die heilige Lucia ihre Glaubensgenossen in den Verstecken mit Lebensmitteln versorgte und keine Hand frei hatte, platzierte sie einen Lichterkranz auf ihrem Haupt, um den Weg zu finden (bei Dante ist Lucia die Trägerin des heiligen Lichtes). Luciane hingegen wird mit der Analogie eines „brennende[n] Kometenkern[s], der einen langen Schweif nach sich zieht“ (WV, 413), charakterisiert, wobei ihr anstatt heiliger luziferische Züge zugeschrieben werden. Einzig ein Überschneidungspunkt der heiligen Frauenbilder verbindet die beiden kontrastreichen Frauenfiguren Ottilie und Luciane. Sowohl die heilige Odilia als auch die heilige Lucia verfügen über eine Zuständigkeit bei Augenleiden, wodurch der gemeinsame Nenner von Ottilie und Luciane veranschaulicht wird: Beide Figuren werden bildhaft rezipiert. Bei

⁶⁸ Das literarische Werk E.T.A. Hoffmanns bietet eine Fülle an Beispielen für auf die Vermischung von Heiligem und Profanem folgende fatale Konsequenzen.

⁶⁹ Vgl. dazu: Lexikon der deutschen Heiligen, Seligen, Ehrwürdigen und Gottseligen 1959. S. 353f.

⁷⁰ Der Kontrast der beiden Frauenfiguren ist nicht zuletzt auf den unterschiedlichen Herkunftsländern ihrer christlichen Vorbilder begründet.

beiden Figuren wird die ins Bildhafte reichende optische Komponente betont, und beide finden ihre Performanz in einer Inszenierung. Luciane verfügt ebenso wie Ottilie über ein schönes Äußeres: Korrespondiert dieses bei Ottilie mit einem nicht vorhandenen Kern, der sie transparent und somit für Kodierungen empfänglich macht, so kollidiert Lucianes bildhafte Schönheit mit ihrem affektvollen und dynamischen Wesen und entzieht sich der artifiziellen Mortifikation einer Ottilie. Der Graf, „ein einsichtsvoller Mann“ (WV, 426), bringt Luciane, die zuvor beim Rezitieren gescheitert ist, da sie „die unglückliche Gewohnheit angenommen, das was sie vortrug mit Gesten zu begleiten [...], wodurch man das was eigentlich episch und lyrisch ist, auf eine unangenehme Weise mit dem Dramatischen mehr verwirrt als verbindet“, und zwar „glücklicher oder unglücklicher Weise, auf eine neue Art von Darstellung, die ihrer Persönlichkeit sehr gemäß war“ (WV, 426f).

Schnell ward Luciane gewahr, dass sie hier ganz in ihrem Fach sein würde. Ihr schöner Wuchs, ihre volle Gestalt, ihr regelmäßiges und doch bedeutendes Gesicht, ihre lichtbraunen Haarflechten, ihr schlanker Hals, alles war schon wie aufs Gemälde berechnet; und hätte sie nun gar gewusst, dass sie schöner aussah wenn sie still stand als wenn sie sich bewegte, indem ihr im letzten Falle manchmal etwas störendes Ungraziöses entschlüpfte, so hätte sie sich mit noch mehrerem Eifer dieser natürlichen Bildnerei ergeben. (WV, 427)

Lucianes Körper und Gesicht waren also „schon wie aufs Gemälde berechnet“ (WV, 427) berechnet; jedoch nur in statuarischer Form, in Bewegung werden sie als störend empfunden. Der Graf und der Architekt besetzen die Rollen des Regisseurs und des Regieassistenten: „Der Graf gab dem Architekten über die Art der Einrichtung einige Winke, der zugleich ein Theater dazu aufstellte und wegen der Beleuchtung die nötige Sorge trug.“ (WV, 427) Die Hauptperson der Aufführung ist jedoch unbestritten Luciane, „die neue Meisterin der Einbildungskraft“⁷¹. Die lebenden Bilder steigern die Selbstinszenierung Lucianes im Dreierschritt bis zum Höhepunkt im dritten Tableau. Hat sich Luciane im ersten Bild, noch „halb bescheiden, das junge Weibchen im Hintergrunde gewählt, das reiche Almosen aus

⁷¹ Egger 2001^b, S. 262.

einem Beutel in die flache Hand zählt, indes eine Alte sie abzumahlen und ihr vorzustellen scheint, dass sie zuviel tue“ (WV, 427), so steigert sich ihre Inszenierung im zweiten Bild „höherer Art“ (WV, 428) in der Darstellung von *Ahasverus und Esther* nach Poussin:

Diesmal hatte sich Luciane besser bedacht. Sie entwickelte in der ohnmächtig hingesunkenen Königin all ihre Reize, und hatte sich kluger Weise zu den umgebenden unterstützenden Mädchen lauter hübsche wohlgebildete Figuren ausgesucht, worunter sich jedoch keine mit ihr auch nur im mindesten messen konnte. (WV, 428)

In der dritten Inszenierung folgt schließlich der Höhepunkt: Aus dem Hintergrund des Bildfeldes vollzieht Luciane eine Bewegung in den Vordergrund. Ihre Stellung in der lebenden Adaption von Willes Stich *Die väterliche Ermahnung*, der ursprünglich eine Bordellszene darstellte, lässt Luciane nicht nur in den Mittelpunkt des Geschehens treten, auch ihre Position ändert sich vom gebückten Körper und dem Gesicht im Profil über eine liegend-frontale Haltung bis zu einer aufrecht stehenden Rückenansicht:

Einen Fuß über den anderen geschlagen, sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter ins Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, im faltenreichen weißen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, dass sie sich zusammennimmt. Bei dieser Gelegenheit nun sollte Luciane in ihrem höchsten Glanz erscheinen. Ihre Zöpfe, die Form ihres Kopfes, Hals und Nacken, waren über alle Begriffe schön, und die Taille, von der bei den modernen antikisierenden Bekleidungen der Frauenzimmer wenig sichtbar wird, höchst zierlich, schlank und leicht, zeigte sich an ihr in dem älteren Kostüm äußerst vorteilhaft; und der Architekt hatte gesorgt, die reichen Falten des weißen Atlases mit der künstlichsten Natur zu legen, so dass ganz ohne Farbe diese lebendige Nachbildung weit über jenes Originalbildnis hinausreichte und ein allgemeines Entzücken erregte. (WV, 428f)

Lucianes Körper dient als Leinwand für die Projektion von verschiedensten kulturellen Frauenbildern, im Gegensatz zu Ottilie allerdings ohne Folgen. Ihr Körper wird auf einige Partes pro Toto – Haar, Kopf, Hals, Nacken und die erotisierte Taille – reduziert, ohne einen tatsächlichen Eindruck von ihrem optischen Erscheinungsbild zu erhalten. Lucianes Kleidung, das weiße Atlaskleid, verweist auf Winckelmanns antikisierende Statuenbetrachtungen. Das Kleid wird nicht nur vom Architekten mit der „künstlichsten Natur“ drapiert, wodurch Bewegung vorgetäuscht wird, sondern wird als ideale, das

Original übertreffende Projektionsfläche gehandelt und fungiert neben der Musik- und Lichtregie als wichtigster Faktor bei der transitorischen Inszenierung des lebenden Bildes. Diese Effekte haben ihren maßgeblichen Anteil an der Durchdringung der Wirklichkeit durch das Scheinhafte:

Die Gestalten waren so passend, die Farben so glücklich ausgeteilt, die Beleuchtung so kunstreich, dass man fürwahr in einer anderen Welt zu sein glaubte, nur dass die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte. (WV, 427)

Das Tableau vivant, das „ein mimisches, das heißt ein körperlich-szenisches mit einem mimetisch-repräsentationslogischen Moment“⁷² verknüpft, hebt die Grenzen von Kunst und Leben, Schein und Wirklichkeit im Moment des Stillstandes auf. Die wechselseitige Durchdringung bewirkt die Belebung der Kunst mit einer gleichzeitigen Erstarrung des Lebens, was beim Publikum „eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte“. In dem Ausruf „ein[es] ungeduldige[n] Vogel[s]“ bei der Aufführung des dritten Tableaus findet die Spannung des Publikums im Schwebezustand und ihr Verlangen, „die Figuren mögen sich ihm zuwenden und das Bild sich somit in Leben zurückverwandeln“⁷³, ihren Ausdruck:

Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, dass ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: *tournez s'il vous plait* laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte. Die Darstellenden aber kannten ihren Vorteil zu gut, und hatten den Sinn dieser Kunststücke zu wohl gefasst, als dass sie dem allgemeinen Ruf hätten nachgeben sollen. Die beschämt scheinende Tochter blieb ruhig stehen, ohne den Zuschauern den Ausdruck ihres Angesichts zu gönnen; der Vater blieb in seiner ermahnenen Stellung sitzen, und die Mutter brachte Nase und Augen nicht aus dem durchsichtigen Glase, worin sich, ob sie gleich zu trinken schien, der Wein nicht verminderte. (WV, 428f)

Die illusionistische Wirkung der belebten Kunstwerke beruht bei den von Luciane getragenen Aufführungen noch auf einer konform nach

⁷² Claudia Öhlschlager: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des erfüllten Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Gabriele Brandstetter (Hrsg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandtschaften“. Freiburg i. Br.: Rombach 2003, S. 199.

⁷³ Egger 2001^b, S. 262.

Winckelmann, Lessing und Herder erzeugten Einbildungskraft:

Zwischen theatraler und bildlicher Repräsentation changierend, provoziert das *tableau vivant* zugleich die Frage nach dem Grenzverlauf zwischen Kunst und Leben, nach der die ästhetischen Debatten des späten 18. Jahrhunderts bestimmenden Grenze zwischen mortifizierender Nachahmung von Natur und schöpferischer Neubelebung von toter Kunst.⁷⁴

Luciane versucht sich während ihres Aufenthaltes nicht nur in der Kunst der lebenden Bilder, sondern auch in der ihnen verwandten Darstellungsform der Attitüden. Goethe berichtete im Zuge seiner italienischen Reise von der Unterhaltungskunst der Lady Hamilton.⁷⁵ Beiden Frauen(figuren) ist gemein, dass sie die Kunst der Aufführung verstehen, aber auch, dass sie in der Darstellung künstlicher und künstlerischer Formen angenehmer wahrgenommen werden als in ihrer Existenz abseits der definierten Bühne: Während bei Luciane die Schönheit ihres Körpers mit dem Grad seiner Starre wächst, stellt sich die Anmut der Lady Hamilton beim Rezipienten aufgrund des Wechsels von Starre und Bewegung her.

Caeserta, den 16. März 1787

Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich

⁷⁴ Öhlschläger 2003, S. 198.

⁷⁵ Der Begriff der Attitüden, die auch als belebte Bildhauerei und mimoplastische Kunst bezeichnet werden, ist wie das *Tableau vivant* ursprünglich ein theatralischer: „In Zusammenhang mit dem Theater war mit Attitüde die ruhig gehaltene Stellung eines Schauspielers gemeint, die nicht nur dem Auge formal gefallen, sondern auch einen Seelenzustand vermitteln sollte. Sie unterschied sich von der Pantomime nur durch die Ruhe und gehörte wie diese der dramatischen Kunst oder dem Tanz an. Die Attitüde sollte Affekt und Kunstpose durch den analogen Körperausdruck vermitteln. Diese Bedeutung ist heute noch gültig: Im Französischen wie im Deutschen bezeichnet der Begriff Attitüde sowohl eine ausdrucksvolle Körperhaltung als auch eine innere Einstellung.“ (Jooss 1999, S. 103) Nachdem sich die Attitüden in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts als eigenständige Kunstform etabliert hatten, beschäftigte sich Emma Hart, die als erste Attitüden Darstellerin Weltruhm erlangt hat, basierend auf antiken Plastiken mit der körperlichen Visualisierung von Stimmungen in der Darstellung vielfältigster Frauenfiguren aus der Geschichte (vor allem aus der Antike) und Mythologie. Ihr vielfältiges Darstellungsspektrum reichte von der Iphigenie über Kleopatra bis hin zur heiligen Rosalia. Neben den theater- und geistesgeschichtlichen Veränderungen, die bereits bei der Herausbildung der *Tableaux vivants* Erwähnung fanden und auch die der klassizistischen Attitüden bestimmten, sind weiters „die Eroberung des Altertums [...], die Fortschritte der Altertumswissenschaft und die Archäologie“ (Langen 1968, S. 200) sowie die Sammelleidenschaft und die Tätigkeit als Altertumsforscher ihres späteren Ehemannes Sir William Hamilton sowie die englische Zeiterscheinung der *Imitations* und die Tätigkeit Emma Harts als Modell bei George Romney zu nennen, wo sie mit dem Arrangieren antiker Gewänder in Berührung kam, zu nennen.

kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., dass man zuletzt wirklich meint, man träume.⁷⁶

Das namenlose „schöne Mädchen“ wird den klassischen weiblichen Diskursen konform als ideale Mischung von Kunst und Natur präsentiert. Zudem werden die wichtigsten Requisiten der Emma Hart genannt: das theatralische Mittel des Kostüms war dem klassizistischen Kanon folgend „ein griechisch Gewand“, eine lange, weiße, antikisierende Tunika, ihr langes Haar und die Schals – unabdingbar für den Wechsel der Posen – dienten ihr fernerhin als Vorhang. Ansonsten hatte sie weder eine besondere Ausstattung noch ein Podest in Verwendung, sondern sie vollzog ihre Inszenierungen auf einer Ebene mit dem Publikum. Die Belebung von unbelebter Kunst in einer idealisierten weiblichen, menschlichen Gestalt referiert sowohl auf den Pygmalion-Mythos als auch auf den Topos der bewegten Schönheit. In dem Maße, in dem Pygmalion seine Statue Galathea zum Leben erweckte, suchten maßgebliche klassizistische Ästhetiker und Theoretiker, wie etwa Winckelmann und Herder, den Statuen der Antike mittels Wahrnehmung und Einbildungskraft Leben einzuhauchen und beschrieben demgemäß die Statuen als lebendig. Die Attitüden arbeiteten gleichermaßen an der Verlebendigung der starren und toten Kunst. Entgegen der Tableaux vivants, die Lessing-konform einen „fruchtbaren“ Augenblick konservieren, geht das Faszinierende an den Attitüden nicht einzig von der Erstarrung aus.

Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, kniend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem anderen. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. (IR, 273)

Ihr Körper pendelt „zwischen belebtem Stein und erstarrtem Leben“⁷⁷. Entscheidend für die Inszenierung sind sowohl die dynamische und

⁷⁶ Zitiert wird nach: Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise. Mit Aufzeichnungen des Autors. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Christoph Michel. Frankfurt am Main./Leipzig: Insel 1976, S. 272f. [= IR]

⁷⁷ Birgit Wiens: „Grammatik“ der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen: Max Niemeyer 2000, S. 120.

stakkatohaft schnelle Bewegung in einer Vielfalt von Posen, konstruierten weiblichen Affekten und Gemütszuständen als auch das Innehalten zwischen den einzelnen Attitüden. In einem ständigen Wechsel von Positionen stellte Emma Hamilton mit ihrem Körper Figuren der bildenden Kunst aus Mythologie, Antike und Christentum nach, die für ihr klassisch gebildetes Publikum zuordenbar waren. Die einzelne Pose oder das einzelne Bild ist nicht so sehr von Wichtigkeit, sondern die — einem Daumenkino ähnliche — Abfolge der isolierten Stellungen, die aus dem einzelnen Frame einen bewegten Film erzeugen. Ebendiese Vielfalt der Statue in Bewegung ermöglicht dem Zuseher die Repetitivität solcher Aufführungen: „So viel ist gewiss, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen.“ (IR, 273) Der Erfolg der Lady Hamilton gründet auf der genauen Kenntnis des theatralischen Diskurses. Ihre affektbetonte Körpersprache, der andauernde Wechsel von Stillstand und Bewegung und die bewusst erzeugte Einbildungskraft zeichnen Emma Hart als Connaisseuse der Bühne aus. Lady Hamilton verwendet ihren Körper als Medium ihrer Kunst und ist somit Künstlerin und Kunstwerk in einem. Von ihren theatralischen Fähigkeiten abgesehen, wird Lady Hamilton abseits der Bühne jedoch entweder bildhaft oder negativ beurteilt. Der Kunstsammler Sir Hamilton nimmt in seiner zukünftigen Gattin die Projektionsfläche seines speziellen Interessengebietes, der Antike, wahr: „Er [Hamilton] findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst.“ (IR, 272) Der Apollo von Belvedere galt als die schönste erhaltene Einzelfigur der Antike, war ein wichtiges Studienobjekt und übte großen Einfluss auf Malerei und Bildhauerei aus.⁷⁸ Johann Joachim Winckelmann bezeichnete den Apoll als „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums“⁷⁹. Dementsprechend prägend sollte der Apoll für die Ästhetik des Klassizismus sein.⁸⁰ Das Spektrum an Projektionen,

⁷⁸ Vgl. dazu: Hedwig Kenner: Der Apoll vom Belvedere. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1972 und Wolfgang Leppmann: Winckelmann. Ein Leben für Apoll. Bern/München: Scherz 1971.

⁷⁹ Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. In: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Berlin: Walther de Gruyter & Co 1968, S. 267.

⁸⁰ Auch für Goethe sollte der Anblick dieser Statue einen prägenden Eindruck hinterlassen.

die Hamilton seiner Geliebten zugesteht, reicht nach der ironisierenden Darstellung Goethes von den kleinen zweidimensionalen Abbildern bis zur imposanten dreidimensionalen Statue. Ganz der klassizistischen Ästhetik verschrieben, gestaltet sich das Ideal des Altertumsforschers Hamilton statuarisch. Am 27. Mai 1787 berichtet Goethe von einer Entdeckung in Hamiltons „geheime[m] Kunst- und Gerümpelgewölbe“:

Auffallend war mir ein aufrechtstehender, an der Vorderseite offener, inwendig schwarz angestrichener Kasten, von dem prächtigsten goldenen Rahmen eingefasst. Der Raum groß genug, um eine stehende menschliche Figur aufzunehmen, und demgemäß erfuhren wir auch die Absicht. Der Kunst- und Mädchenfreund, nicht zufrieden, das schöne Gebild als bewegliche Statue zu sehen, wollte sich auch an ihr als an einem bunten, unnachahmbaren Gemälde ergötzen, und so hatte sie manchmal innerhalb dieses goldenen Rahmens, auf schwarzem Grund vielfarbig gekleidet, die antiken Gemälde von Pompeji und selbst neuere Meisterwerke nachgeahmt. (IR, 426)

Dieses Zitat erweitert die Kunstbetrachtung der Lady Hamilton um den Aspekt der Farbe. Ist den antiken Statuen die Farbe verlustig gegangen und das Weiß des Marmors zu ihrem Ideal geworden, so erhielten die Wandgemälde, die bei den Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji entdeckt wurden, ihre Signifikanz durch die farbliche Komponente. Die schwarz angestrichene Guckkastenbühne stellt ein Mischobjekt zwischen Sarg und Bilderrahmen dar. Diese Passage impliziert, dass der Kunstsammler Hamilton seine Frau als klassizistisches Kunstobjekt sieht.

Die Darstellerinnen der Attitüden inspirierten – im Gegensatz zu den Tableaux vivants – Grafiker und Maler zu Aufzeichnungen ihrer bewegten Kunst. Lady Hamilton wurde zur Muse zahlreicher Maler wie etwa Tischbein oder Thomas Lawrence. Über ein in Produktion befindliches Gemälde Tischbeins vermerkt Goethe Folgendes:

In halben Figuren sah man Oresten, wie er am Opferaltar von Iphigenien erkannt wird und die ihn bisher verfolgenden Furien soeben entweichen. Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie dann überhaupt als Typus für alle Heroinen, Musen und Halbgöttinnen gelten musste. (IR, 494)

Die Starre der Bilder und Plastiken wird mittels des Körpers der Lady

Hamilton in dynamische Bewegung überführt, diese wiederum durch den männlichen Regisseur (Hamilton) oder Künstler (Tischbein) in der Bildhaftigkeit und somit Starre festgehalten. Die mortifizierte Kunst wird in menschliche Bewegung transformiert, um anschließend künstlerisch festgehalten und damit auch wieder erstarrt und leblos zu werden. Lady Hamiltons Aufführungen zeichneten sich durch ihre Vielfältigkeit aus: Sie unterschied nicht deutlich zwischen verschiedenen Stilen, projizierte die unterschiedlichsten Frauenbilder auf ihren Körper. Sowohl Iphigenie als auch eine der Furien sind Abbilder der Muse Emma Hamilton (ein Umstand, den Goethe nicht ohne kritischen Unterton beurteilt). Die äußerliche Projektionsfähigkeit und die dadurch entstandene Vielfältigkeit werden mit fehlender Innerlichkeit begründet:

[S]o muss ich gestehen, dass mir unsere schöne Unterhaltende doch eigentlich als geistloses Wesen vorkommt, die wohl mit ihrer Gestalt bezahlen, aber durch keinen seelenvollen Ausdruck der Stimme, der Sprache sich geltend machen kann. Schon ihr Gesang ist nicht von zusagender Fülle. (IR, 428)

Auch der Autor Goethe, der als einer der Ersten aus Neapel über die berühmten *attitude parties* der Lady Hamilton in der englischen Botschaft berichtete, verweigert der gesellschaftlichen Figur der Lady Hamilton ihre Dimensionalität und reduziert sie auf das Bildhafte. Sie verfügt weder über eine Stimme noch über eine eigene Sprache, beides Ausdrücke der Seele.

5.3. Otilie: die schöne Tote im gläsernen Sarg

Sie drückt ihm kräftig die Hand, sie blickt ihn lebevoll und liebevoll an, und nach einem tiefen Atemzug, nach einer himmlischen, stummen Bewegung ihrer Lippen: Versprich mir zu leben! Ruft sie aus, mit holder zärtlicher Anstrengung, doch gleich sinkt sie zurück. (WV, 522)

Nach der Unterjochung ihres Geistes und Körpers unter die aufklärerischen Gesetze der Diätetik wendet sich Otilie im romantischen Segment der *Wahlverwandtschaften* passenderweise den ebenfalls körperreduzierenden Diskursen der Askese zu. Im Zuge ihres asketischen Wegs wird Otilie zusehends verklärt. Niederschlag findet die Verherrlichung ihres anorektischen Rückzuges aus der Welt nicht nur kulminiert in der oben zitierten Sterbeszene, bei der die Adverbien

„kräftig“ und „lebevoll“ angesichts eines anorektischen Todes irritierend anmuten. Schon bevor Ottilie überhaupt gestorben ist, wird ihr das Adjektiv „himmlisch“ beigelegt: Ottilie ist nun „das himmlische Kind“ (WV, 501) oder auch „das bleiche himmlische Kind“ (WV, 522), und ihr Gesicht, das zuvor stets als schön charakterisiert wurde, wird nun als „himmlisch“ (WV, 523) beschrieben. Die auffällige Häufung dieses Adjektivs verdeutlicht nicht nur die oftmals gleichlautende und sparsame Charakterisierung der Figur, sondern zeugt auch von der Abwesenheit eines greifbaren Körpers zu Ottilies Lebzeiten. Der Körper dieser weiblichen Figur ist bereits als lebender mehr der Kunst und der Erstarrung, also dem Tod zugehörig, und nicht dem Leben. Durch die Verklärung des toten Körpers zum sprechenden Zeichen wird die symbolische Überwindung der irdischen menschlichen Existenz erreicht. Nicht mehr nur die Seele ist unsterblich, sondern auch der sie verkörpernde Leib. Ottilie selbst äußert sich über eine Transzendierung und Transmedialisierung des Körperlichen:

Wenn man die vielen versunkenen, die durch Kirchgänger abgetretenen Grabsteine, die über ihren Grabmälern selbst zusammengestürzten Kirchen erblickt; so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als im eigentlich lebendigen Leben. (WV, 404)

Die Schönheit der Heiligen, *cháris* genannt, ist unzerstörbar. Weder Askese noch Folter oder Krankheit können diese Schönheit beeinträchtigen. Ottilies Körper ist im Sinne des hagiografischen Diskurses von der Askese nicht im Mindesten beeinträchtigt, sondern im Gegenteil ästhetisch verklärt. Ottilie wird einbalsamiert, und „man kleidete ihren holden Körper in jenen Schmuck, den sie sich selbst vorbereitet hatte; man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt“ (WV, 523). „Beim frühsten Morgen wurde sie im offenen Sarge aus dem Schloss getragen und die aufgehende Sonne rötete nochmals das himmlische Gesicht.“ (WV, 523) Ottilies Heiligkeit findet ihre Manifestation nicht nur in ihrer unversehrten Schönheit, sondern wird zudem in letzter Instanz durch ein *miraculum post mortem* untermauert:

Vom Drängen und Getümmel waren die Träger genötigt die Bahre niederzusetzen. Das Kind lag ganz nahe daran; es schien an allen Gliedern zerschmettert. Man hob es auf; und zufällig oder aus

besonderer Fügung lehnte man es über die Leiche, ja es schien selbst noch mit dem letzten Lebensrest seine geliebte Herrin erreichen zu wollen. Kaum aber hatten ihre schlotternden Glieder Ottiliens Gewand, ihre kraftlosen Finger Ottiliens gefaltete Hände berührt, als das Mädchen aufsprang, Arme und Augen zuerst gen Himmel erhob, dann auf die Knie vor dem Sarge niederstürzte und andächtig entzückt zu der Herrin hinauf staunte. Endlich sprang sie wie begeistert auf und rief mit heiliger Freude: Ja, sie hat mir vergeben! Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund. Nun ruht sie wieder so still und sanft; aber Ihr habt gesehen wie sie sich aufrichtete und mit gefalteten Händen mich segnete, wie sie mich freundlich anblickte! Ihr habt es alle gehört, Ihr seid Zeugen, dass sie zu mir sagte: Dir ist vergeben! (WV, 524f)

Das Faktische an dieser Wunderheilung bleibt jedoch in der Schwebe, denn der Erzähler relativiert das Geschehen durch die Wahl des Konjunktivs. Deutlich wird an den oben zitierten Textstellen weiters die Verknüpfung von hagiografischem und theatralischem Diskurs. Die säkularisierte Heiligendarstellung der toten Ottilie erweist sich als überaus bühnenreif. Ottilie wird zum „Mittelpunkt eines invertierten *tableau vivant*, in dem alles Leben von der Leblosen ausgeht“⁸¹. In diesem Sinne ist es nur schlüssig, dass die theatralischen Formen der lebenden Bilder und der ihnen verwandten Attitüden in Ansätzen schon im Mittelalter, bei Kirchenfesten und bei den Wandertruppen, praktiziert worden waren.⁸² „Der fortdauernd schöne, mehr schlaf- als todähnliche Zustand Ottiliens zog mehrere Menschen herbei.“ (WV, 527) Und auch der Architekt betont den theatralischen Aspekt des christlichen Rituals, wenn er bei der Betrachtung des Kunstwerkes namens Ottilie in dieselbe Position verfällt, die er als Mitwirkender bei der Inszenierung eines Tableaus eingenommen hatte.

Und so stand er auf der anderen Seite, in jugendlicher Kraft und Anmut, auf sich selbst zurückgewiesen, starr, in sich eingekehrt, mit niedergesenkten Armen, gefalteten, mitleidig gerungenen Händen, Haupt und Blick nach der Entseelten hingeneigt. Schon einmal hatte er so vor Belisar gestanden. Unwillkürlich geriet er jetzt in die gleiche Stellung; und wie natürlich war sie auch diesmal! (WV, 525)

Das aufgrund der oftmaligen Verwendung in Zusammenhang mit fantastischen und übernatürlichen Momenten in Misskredit geratene Adjektiv „natürlich“ fungiert an dieser Stelle ein letztes Mal als

⁸¹ Egger 2000, S. 281.

⁸² Vgl. dazu: Langen 1968, S. 197.

Markierung pervertierter Artifizialität. Die Totenschau mutiert zu einem Schauspiel. Ottilies künstlich wahrgenommener Körper erfährt die folgerichtige Ikonisierung. Ihr Leichnam wird als einer beschrieben, „der unter der Glasdecke gar liebenswürdig“ (WV, 525) daliegt. Der tote weibliche Körper wird idealisiert und über den lebenden Körper erhoben.⁸³ Schneewittchen ähnlich wird Ottilie in einem gläsernen Sarg zur Schau gestellt, sie wird zum Artefakt in der Kapelle, von deren Decke sie in den Darstellungen der Engelsgesichter auf sich selbst herabblickt.

Bei Goethe lässt sich eine Dynamisierung und Vivisierung des Bildhaften feststellen, die aber erst in der Romantik ihre volle Entfaltung erfahren sollte, denn Goethe ist weder an einer Gattungsüberschreitung im romantischen Sinne noch an einer Übereinstimmung von *pictura* und *poesis* gelegen. Entscheidend ist für ihn „die Erkenntnis eines gemeinsamen Nenners der Gattungen in der Erfassung und Gestaltung ihres jeweiligen *kairós*, des entscheidenden Augenblicks, der im Bild festzuhalten und im Text zu entfalten ist“⁸⁴.

⁸³ Vgl. dazu: Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

⁸⁴ Egger 2001^b, S. 266.

TEIL II: DIE ROMANTISCHE THEATRALIK

Die 1817 veröffentlichte Erzählung *Der Sandmann* veranschaulicht die Diskrepanz zwischen weiblicher Bildhaftigkeit und Theatralik anhand der oppositionell inszenierten Frauenfiguren Klara und Olimpia an der Schnittstelle zwischen Bürgertum und Romantik. Da sich das Personal auf einen männlichen und zwei weibliche Figuren fokussiert, dient dieser Text als anschauliches Beispiel für die Konstruktion von Weiblichkeit durch den männlichen Blick und schreibt der Rede über Klara und vor allem über Olimpia auch implizit eine über Nathanael ein, der als Medium der auf die weiblichen Figuren projizierten Kodierungsebenen fungiert. Zudem wird in der Figur der Olimpia ein romantischer Frauentypus etabliert, der die literarische Künstlichkeit des Weiblichen in ein modernes Extrem überführt.

1. Klara, das holde Engelsbild

1.1. Der bürgerliche Diskurs

Der Name von Nathanaels Verlobten, der sich von dem lateinischen Wort „clarus“ herleitet und die „Leuchtende“, „Helle“ oder auch „Berühmte“ bedeutet⁸⁵, ist eine allzu offensichtliche Platzierung Klaras als Repräsentantin des aufklärerischen Diskurses. Das siècle des lumières dient dementsprechend als Kodierungsebene bezüglich ihrer optischen Attribute, so etwa ihrer „hell leuchtenden Augen“⁸⁶ und ihrer Verhaltensweisen. Sie strickt, bedient sich des Frauen von der Aufklärung zugestandenen Mediums des Briefs und erscheint sogar schon als Spiegelung von Nathanaels Mutter, wenn sie nach seiner zweiten Nervenkrise deren Platz an seinem Krankenlager einnimmt. Ihre Wirkungsstätten sind die Innenräume der Kleinfamilie (die Schwestern Nathanaels verschwinden unbemerkt, und so vollzieht sich im Zeitraffer der zeitgenössische Paradigmenwechsel von der Großfamilie zur bürgerlichen Kleinfamilie). Mag sie auch mit den verschiedenen Künstlern zusammengekommen sein, in der Erzählung

⁸⁵ Duden. Das Fremdwörterbuch (= Duden Bd. 5). 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 2001.

⁸⁶ E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: *Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1–8, Bd. 3. Berlin/Weimar: Aufbau 1994, S. 9 und 22. [= SM]

trifft sie nur auf Nathanael, dessen Mutter und ihren Bruder Lothar. Sobald sich Klara aus dem Raum der bürgerlichen Frau hinausbewegt, ereignet sich das Debakel von Nathanaels Gedichtvortrag „in der Mutter kleinem Garten“ (SM, 30), das an eine verkehrte Idylle im Sinne Werthers gemahnt, oder sie sucht Unglücksfälle abzuwenden, wie etwa das Duell zwischen ihrem Bruder und ihrem Verlobten. Befindet sich Klara aber zuletzt auch nicht mehr im Umfeld des Hauses und der Natur, sondern gar in der Stadt, geschieht – in der einzigen in der Öffentlichkeit stattfindenden Szene Klaras – das totale Fiasko des versuchten Mordes und des anschließenden Selbstmordes. Klara sind jedoch nicht nur weibliche bürgerliche Züge eingeschrieben, sondern auch männliche: Zu nennen sind etwa ihr klarer Verstand und ihr strahlender Blick. Klara ist nicht als einseitig philiströser, negativ zu beurteilender Bürgerin beizukommen, wie etwa der Figur der Veronika Paulmann, was ihr Nathanael „manchmal in kindischer Neckerei“ (SM, 19) vorgeworfen hat:

[I]ch hätt solch ruhiges, weiblich besonnenes Gemüt, dass ich wie jene Frau, drohe das Haus den Einsturz, noch vor schneller Flucht ganz geschwinde einen falschen Kniff in der Fenstergardine glattstreichen würde [...]. (SM, 19)

Nicht nur referiert Klara in romantischer Manier auf eine andere literarische Figur, sondern sie entlarvt sich zugleich selbst als ebensolche. Die Figur der Klara entzieht sich aufgrund des im *Sandmann* durchgängig waltenden Prinzips des Polyperspektivismus einer klaren Interpretationslinie. Von Männern wird sie jedoch eindeutig als Bild rezipiert und als variable Projektionsfläche wahrgenommen – im Gegensatz zu Olympia weiß sich Klara jedoch zu widersetzen.

1.2. Die Verbildlichung Klaras

In süßen Träumen geht meines holden Klärchens freundliche Gestalt vorüber und lächelt mich mit ihren hellen Augen so anmutig an, wie sie wohl pflegte, wenn ich zu Euch hineintrat. (SM, 9)

Die Gestalt der Klara wird zunächst von Nathanael in dem vermeintlichen Brief an Lothar als bildhaftes Phantasma eingeführt. Einer sympathischen Fernsicht gleich erscheint ihm die Verlobte ganz nach seiner Vorstellung: Mit dem freudigen Blick versehen, den die in

der bürgerlichen Idylle Wartende dem aktiv bewegten Nathanael zusendet, wandelt sie in Slow Motion als deminutiver und passiver — aus diesem Grunde für Nathanael positiv konnotierter — Geist umher. Für Nathanael stellt sie sein „holdes Engelsbild“ (SM, 9) in den verschiedensten Variationen, aber in der immer selben Terminologie dar. Eine realistische Körperlichkeit vermag sich aufgrund der stereotypen Beschreibungen der „liebe[n] holde[n] Klara“ (SM, 18) nicht einzustellen. Nathanael erhebt seine Verlobte in überirdische Bildhaftigkeit und entbindet sich zugleich von alltäglichen und körperlichen Gefahren. Damit gliedert er sich selbst als Künstler und Klara als mignonhafte Muse in den frühromantischen Liebesdiskurs ein.

Der Diskurs *des* Begehrens, *über* das Begehren wird geführt in der spezifischen Weise einer Umkehrung. Die Thematisierung der Sexualität erfolgt implizit, indem das Tabu nicht als Verbot, sondern als Verklärung errichtet wird.⁸⁷

Sobald Klara jedoch selbstständig agierend mit Nathanael in einen Dialog zu treten versucht, wie etwa mit ihrem „sehr tiefsinnigen philosophischen Brief“ (SM, 22), wird diese Verbildlichung empfindlich gestört und erst wieder durch ein Ansichtigwerden ihrer Gestalt als Bild vorläufig wiederhergestellt:

Ich muss mein süßes liebes Engelsbild, meine Klara, wieder sehen. Weggehaucht wird dann die Verstimmung sein, die sich [...] nach dem fatalen verständigen Briefe meiner bemeistern wollte. (SM, 23)
Es geschah so, wie Nathanael geglaubt; denn in dem Augenblick, als er Klara widersah, dachte er weder an den Advokaten Coppelius noch an Klaras verständigen Brief, jede Verstimmung war verschwunden. (SM, 26f)

Als noch brüchiger und weniger haltbar erweist sich Nathanaels Sichtweise auf Klara nach dem Vortrag seines Gedichtes. Als diese auf sein „Ach! — Klara — Klara!“ (SM, 30) nicht in der olympiesken Weise antwortet, sondern seiner dichterischen Eitelkeit mit den Worten „Wirf das tolle — unsinnige — wahnsinnige Märchen ins Feuer“ (SM, 31) — wobei das Adjektiv „unsinnig“ für den „Dichterling“⁸⁸ Nathanael wohl am schmerzlichsten zu ertragen ist — schweren Schaden zufügt, beleidigt er sie als „lebloses, verdammtes Automat“ (SM, 31). Von den

⁸⁷ Michael Wetzel: Mignon: die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München: Fink 1999, S. 357.

⁸⁸ Lothar Köhn: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen: Niemeyer 1966, S. 106.

Interpretationslinien in Bezug auf den weiteren Verlauf der Erzählung abgesehen, ist dieser Satz als Vorwurf an Klara aufzufassen, real und damit zur Kritikausübung fähig zu sein. Gerade weil sie kein Automat und kein Bild ist, stellt sie sich als problematisch für ihren projektionswütigen Verlobten dar. Klara befindet sich stets in Bewegung (sie bereitet Frühstück zu oder strickt) und widersetzt sich dadurch einer Verbildlichung, während Nathanael sie im Zuge seiner Vorträge als „schöne Bildsäule“ (SM, 33) benötigen würde. Nach seinem zweiten Zusammenbruch findet Nathanael temporär zu seiner eindimensionalen Sprach- und Sichtweise bezüglich Klara zurück: „Bei Gott, Bruder! Ich war auf schlimmem Wege, aber zu rechter Zeit leitete mich ein Engel auf den lichten Pfad! — Ach, es war ja Klara!“ (SM, 46) Nicht nur idealisiert er einmal mehr seine irdische Verlobte bis in den unerreichbaren Himmel, er bedient sich zudem abermals des berühmten Olimpia–„Achs“ (die Tatsache, dass er gedachte, eine andere Frau als seinen „Engel“ Klara zu heiraten, und erst nach der Dekonstruktion Olimpias und der anschließenden Wahnsinnsattacke in den Schoß der Familie zurückgefunden hat, gibt seinem religiösierenden Ausruf eine befremdliche Note). Die Eskalation der unüberbrückbaren Diskrepanz zwischen Figurenwahrnehmung und Persönlichkeit findet ihren Ausdruck in der Turmszene. Nathanael richtet das an Olimpia genormte Perspektiv auf Klara und will sie daraufhin umbringen. Seine falsche Ansicht von ihr respektive die Unmöglichkeit, sein Bild an Klaras Figur zu verwirklichen, führt zu Tod und Verderben. Klara jedoch widersetzt sich der Verbildlichung ebenso wie dem Tod durch Nathanael: „[M]it gewaltiger Kraft fasste er Klara und wollte sie herabschleudern, aber Klara krallte sich in verzweifelter Todesangst fest an das Geländer.“ (SM, 47)

1.3. Prosa versus Poesie

Sind Klara männliche Kodierungen, wie der klare Verstand und die strahlenden Züge, eingeschrieben, so haften Nathanael weibliche an. Der Anfang des 19. Jahrhunderts aufkommende psychiatrische Diskurs, der seine Verarbeitung vor allem mittels Frauenfiguren fand,

wird hier anhand eines Mannes vollzogen.⁸⁹ Das Verwischen der Geschlechterrollen verweist auf einen populären Topos der Frühromantik:

Das wiederentdeckte platonische Motiv der *Androgynität* stellt sich für die Romantik als *Geschwisterliebe* dar, und zwar nicht als sexuelle Übertretung des Inzestes, sondern als weitere Stufe einer Infantilisierung der Liebe im Sinne der narzisstischen Entdifferenzierung des geschlechtlichen Gegensatzes durch geschwisterliche Gleichheit: Das Verwandtschaftsmodell quasi-natürlicher Paarbildung durch die Liebe des Selbst im anderen ersetzt das Triebmodell des Begehrens des anderen.⁹⁰

Das Motiv des Zueinanderfindens zweier verwandter Seelen und die Transformation des Begehrens in eine unschuldige und unberührte Geschwisterliebe klingen in der Beziehung von Nathanael und Klara an. Klara wird multipel infantilisiert („das kindliche Kind“) und von Nathanael im Sinne einer frühromantischen Geschwisterliebe behandelt. Jedoch: Beide sind bereits als Scheingeschwister miteinander aufgewachsen und haben dann als Verlobte zueinandergefunden. Wo Nathanael das Finden der Seelenverwandtschaft durch die Verbindung zu dem einzig vorhandenen Mädchen verkehrt und ins Lächerliche zieht, liegt Klara an einer nicht nur geistigen Verbindung mit ihrem Verlobten.⁹¹ Die bürgerliche Klara und ihr in frühromantischen Diskursen verharrender Dichterverlobter fungieren zur weiteren Gestaltung von Oppositionspaaren:

Beinahe schäme ich mich, es zu gestehen, dass er [Coppola] selbst meinen gesunden, sonst so ruhigen Schlaf in allerlei wunderlichen Traumgebilden zerstören konnte. Doch bald, schon den andern Tag, hatte sich alles anders in mir gestaltet. Sei mir nur nicht böse [...], dass ich trotz Deiner seltsamen Ahnung [...] ganz heitern unbefangenen Sinnes bin, wie immer. (SM, 19)

Klara ist die mental Gesunde. Ihr Schlaf und auch ihr Geist sind „unbefangen“. Dem in Ahnungen verworrenen Nathanael gibt sie den

⁸⁹ In der Interpretation Kittlers wird Klara als für den therapeutischen Diskurs unbrauchbar befunden, wohingegen Olimpias Verhalten dem eines Psychoanalytikers analog gesetzt wird. Vgl. dazu: Friedrich A. Kittler: „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. v. F.A. Kittler u. Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 139f.

⁹⁰ Michael Wetzel 1999, S. 359.

⁹¹ Auffallend im Sinne der verdrehten Verwandtschaftsbeziehungen erscheint auch, dass Nathanael und sein Scheinbruder Lothar den nicht immer unterschwelligen Kampf von Philister und Phantast führen; wohingegen Nathanael mit seinem Studienfreund Siegmund einen alle Widrigkeiten und Unterschiede überstehenden platonischen Freundschaftsbund eingeht und ihn „Bruder“ nennt.

Rat „Sei heiter — heiter!“ und erklärt das laute Lachen als Heilmittel gegen die dunklen Mächte (vgl. dazu SM, 22). Goethes berühmte Formel „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke“⁹² lässt sich zum Grundgewebe der beiden Figurenpersönlichkeiten umfunktionieren, und das kontrastreiche Ende der Erzählung fungiert als anschauliche Verbildlichung der Goethe'schen Gegenüberstellung.

Die oppositionellen Furchen des Paares klaffen im Speziellen in der Kunstauffassung auseinander:

Nichts war für Klara tötender als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sich dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus. Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig. Sein Verdruss über Klaras kaltes prosaisches Gemüt stieg höher, Klara konnte ihren Unmut über Nathanaels dunkle, düstere, langweilige Mystik nicht überwinden [...]. (SM, 29)

Der Vorwurf, der von mehreren Seiten gegen die „verständige[...] Klara“ (SM, 28) erhoben wird, ist der, prosaisch zu sein. Neben der Bedeutung des Wortes von sachlich-nüchtern, trocken und ohne Fantasie bezeichnet es auch die Rede oder Schrift in ungebundener Form im Unterschied zur Poesie.⁹³ Klara und Nathanael fungieren nicht nur als Stellvertreter der Ideen von Aufklärung versus jene der Romantik, sondern stehen auch für die Opposition von Prosa und Poesie. Mit dem Scheitern ihrer Beziehung scheitert gleichsam das Projekt der progressiven Universalpoesie, die sich durch die Einbindung und Vermischung aller Gattungen konstituiert:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen.⁹⁴

Die ironisierende Haltung des Erzählers gegenüber Nathanaels „Schöpfungen“, Nathanaels überholte, in den Wahnsinn und am Ende in

⁹² Johann Wolfgang von Goethe: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Band XII. Hamburg: Christian Wegner Verlag 1967, S. 487.

⁹³ Vgl. dazu: Duden 2001.

⁹⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler et alii. Bd. 2. Paderborn: Schöningh 1967, S. 182 f.

den Tod treibende frühromantische Ansichten und nicht zuletzt die Tatsache, dass *Der Sandmann* in Prosa abgefasst ist, lassen die Schlussfolgerung einer Favorisierung der durch Klara repräsentierten Lebensform zu.

1.4. Die Sezierung Klaras durch den männlichen Blick

Hattest du aber wie ein kecker Maler erst mit einigen verwegenen Strichen den Umriss deines inneren Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf, und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riss die Freunde fort, und sie sahen, wie du, sich selbst mitten im Bilde, das aus deinem Gemüt hervorgegangen! (SM, 24)

Entgegen der vom Erzähler proklamierten Erzählstrategie der schichtweisen Intensivierung der Charaktere vollzieht sich bei Klara eine Sezierung ihrer Physis und Psyche in metierbezogene Partes pro Toto.

Nun könnte ich getrost in der Erzählung fortfahren; aber in dem Augenblick steht Klaras Bild so lebendig mir vor Augen, dass ich nicht wegschauen kann, so wie es immer geschah, wenn sie mich hold lächelnd anblickte. (SM, 26)

Die erste Äußerung des Erzählers über Klara reiht sich in die Verbildlichungsversuche eines Nathanael ein: Als befände er sich auf einem Rundgang in einer Gemäldegalerie, regt ihn „Klaras Bild“ zum Stehenbleiben und zu näherer Betrachtung an. Er bedient sich derselben stereotypen Formulierung wie ihr Verlobter („hold lächelnd“, vgl. dazu: SM, 22) und lässt den Leser die fachkundige Meinung spezifizierter Experten über die einzelnen Körperregionen Klaras vernehmen. Jedoch nicht ohne zuvor Irritation zu erzeugen, denn: „Für schön konnte Klara keineswegs gelten; das meinten alle, die sich von Amts wegen auf Schönheit verstehen.“ (SM, 26) Der ästhetischen Betrachtung des holden Engels wird paradoxerweise ein kategorischer Ausschluss Klaras aus dem ästhetischen Diskurs vorangestellt, wiederum gefolgt von der Aufzählung einzelner ästhetisch verwertbarer Attribute:

Doch lobten die Architekten die reinen Verhältnisse ihres Wuchses, die Maler fanden Nacken, Schultern und Brust beinahe zu keusch geformt, verliebten sich dagegen sämtlich in das wunderbare Magdalenenhaar und faselten überhaupt viel von Batonischem Kolorit. Einer von ihnen, ein wirklicher Phantast, verglich aber höchst seltsamer Weise Klaras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und

Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. (SM, 26)

Die Fragmentierung Klaras und die artifizielle Betrachtung der Frau als Kunstwerk rufen die empfindsamen Bilder einer Emilia Galotti herbei. Der Maler äußert sich über sein ideales Modell Emilia folgendermaßen:

Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit.⁹⁵

Der Prinz wiederum steigert die Sezierung der Frau durch die Ineinssetzung von Frau und Kunstwerk:

Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, dass ich dich besitze? — Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur! — Was sie dafür wollen, ehrliche Mutter! Was du willst, alter Murrkopf! Fodre nur! Fodert nur! — Am liebsten kauft' ich dich, Zauberinn, von dir selbst! — Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit! Dieser Mund! — Und wenn er sich zum Reden öffnet! wenn er lächelt! Dieser Mund!⁹⁶

Auf die Fragmentierung Klaras zurückkehrend, erhellt dieser Vergleich die tatsächliche Intention des Erzählers, der seine literarische Technik unmissverständlich in den romantischen Diskurs eingegliedert hat. Die Sezierung Klaras ist eine satirische Spiegelung jener von Emilia Galotti, entpuppt sich sozusagen als verkehrte Emilia und damit als Kritik an der Empfindsamkeit und auch als Kritik an der aufklärerischen Wahrnehmung. Das Mittel der Auffächerung ist auch als Resultat des aufklärerischen Diskurses und seiner Auswirkungen auf die Wahrnehmung zu verorten. Das Zeitalter der Aufklärung zielte aus erkenntnistheoretischen und produktivitätssteigernden Gründen auf die Erhellung von unzugänglichen Phänomenen der Natur und des Menschen. Es galt, die Geheimnisse von Mensch und Natur zu entschlüsseln und den Erkenntnisgewinn zur Kontrolle über Mensch und Natur zu instrumentalisieren. Niederschlag findet die angestrebte Beherrschung des Menschen in der Gründung der wissenschaftlichen

⁹⁵ Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1772). Historisch-kritische Ausgabe von Elke Monika Bauer. Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 10.

⁹⁶ Lessing 1772, S. 11.

Disziplinen Pädagogik und Psychiatrie, die am deutlichsten auf eine „therapeutische Beherrschung“⁹⁷ der Sinne intendierten.

Die zeitgenössische Psychiatrie [...] schlägt damit in dieselbe Kerbe wie die Pädagogik oder Schopenhauers Philosophie: es ist dies die Kerbe zwischen den Sinnen, von der aus sich nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch das Wahrgenommene spaltet. Die Anatomie der Wahrnehmung kann ihren Gegenstand nicht beobachten, ohne ihn zu sezieren.⁹⁸

Die aufgeklärte Klara wird mit den Mitteln der aufklärerischen Wahrnehmung seziert. Die Betrachtung von Nathanaels Verlobten als Kunstwerk verfügt jedoch über lächerliche und groteske Züge: Nicht mehr nur ein Maler, sondern eine ganze Armee von Künstlern fachsimpelt (der abschätzigste Terminus „faseln“ (SM, 26) impliziert die Unsinnigkeit ihrer Tätigkeit) über die „keineswegs“ (SM, 26) bildschöne Klara. Die ästhetische Kategorisierung Klaras wird vielmehr zu einem ästhetischen Rundumschlag. Zum einen werden in der Wahl desselben Vokabulars vonseiten des Erzählers und Nathanaels hinsichtlich Klara in Verbindung mit dem divergierenden Gehalt die auseinanderklaffende Perspektive und damit die unterschiedliche Kunstauffassung des Erzählers und Nathanaels augenscheinlich. Zum anderen erscheint die Sezierung Klaras als Kritik an der Verwendung der klassischen Mimesis. Die Frau als Kunstwerk wird auch durch den Umstand verzerrt, dass sich ihre Schönheit nur durch eine vollziehbare Verbindung zu einem bereits vorhandenen Kunstwerk konstituiert und erklären lässt und somit als Abbild vom Abbild erscheint, aber nicht als aus dem Inneren hervorgekommenes Bild, wie es der Erzähler zuvor forderte. Verbildlichung und Fragmentierung werden bei der Kodierung Klaras als kombinierte und fortwährend – bis ins Groteske – gesteigerte Instrumentarien angewandt. Die Bildhaftigkeit Klaras wird jedoch dadurch als ironisch entlarvt, dass diese tatsächlich mittels Anleihen von existierenden Kunstwerken kreiert wird. Als Analogie zu Klaras Haar erküren die Maler das Hauptwerk des klassizistischen italienischen Malers Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787), „Die büßende

⁹⁷ Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit. München: Fink 1990, S. 194.

⁹⁸ Utz 1990, S. 195.

Magdalena“⁹⁹. Dieses Porträt stellt die sich unbeobachtetühlende und aus diesem Grunde an reizvollen Stellen unbedeckte Maria Magdalena aus voyeuristischer Perspektive dar. Die Brüder Schlegel äußerten sich über das Gemälde folgendermaßen: „Sie [Batonis Büßende] ist ganz Gemälde und wenig Geschichte.“¹⁰⁰ Für ihre Augen findet „ein wirklicher Phantast“ (SM, 26) Versatzstücke aus dem Werk des niederländischen Landschaftsmalers Jacob Isaacksz van Ruisdael (1628 oder 1629–1682), der nicht nur durch seine zahlreichen Landschaften Berühmtheit erlangte: „Er hat die Landschaft zum Spiegel menschlichen Empfindens gemacht und zum ersten Mal die Geheimnisse der Naturseele enthüllt.“¹⁰¹ Dick aufgetragen werden Schlagwörter wie „Spiegel“, „Seele“ und „Natur“, die sich im aberwitzigen Pathos ad absurdum führen. Klaras Augen stellen keinen Spiegel der Seele, sondern einen See als passiven Spiegel der Umwelt dar. Klara ist hier dem männlichen Blick zufolge nur mehr passive Naturidylle, die diskursive Platzierung der Frau aufseiten der Natur ist zu einem künstlichen Bild erstarrt, das nicht einmal durch ein Wölkchen getrübt wird.

Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: „Was See — was Spiegel!“ Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne dass uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, dass alles wach und rege wird? Singen wir selbst denn nichts wahrhaft Gescheutes, so ist überhaupt nicht viel an uns, und das lesen wir dann auch deutlich in dem um Klaras Lippen schwebenden feinen Lächeln [...].“ (SM, 26)

Nach den metierbezogenen Fokussierungen von Architektur und bildender Kunst evozieren die Literaten das synästhetische Bild einer romantischen Muse. Klara wird in diesem Bild zu einer nonverbalen Kritikerin verwandelt, um anschließend einen wahren Reigen von

⁹⁹ Das Pendant zu einer Darstellung Johannes des Tüfers hatte Hoffmann 1798 und 1813 in der Dresdner Gemäldegalerie gesehen. Vgl. dazu: Anmerkungen. In: Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1–8, Bd. 3. Berlin/Weimar: Aufbau 1994, S. 495.

¹⁰⁰ August Wilhelm von Schlegel: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Originalgetreue Wiedergabe der Ausgabe Berlin 1798–1800. Berlin: Frölich 1924, S. 90.

¹⁰¹ Meyers Konversations-Lexikon: eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens; mit geographischen Karten, naturwissenschaftlichen und technologischen Abbildungen. 4., gänzlich umgearb. Aufl. Bd. 14. Königshofen/Luzon 1888, S. 23.

widersprüchlichen Kodierungen durch den Erzähler über sich ergehen zu lassen:

Klara hatte die lebenskräftige Phantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hellen, scharf sichtenden Verstand. [...] Klara wurde [...] von vielen kalt, gefühllos und prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen [...]. (SM, 26–27)

Klara ist alles. Ihr werden sowohl männliche (der scharf sichtende Verstand, Kälte, Gefühllosigkeit und der helle Blick) als auch ins Absurde gesteigerte weibliche Eigenschaften (mädchenhafte, kindliche, kindische Kindlichkeit, ein tiefes weiblich zartes Gemüt) zugeschrieben. Diese Einschreibungen changieren je nach Standpunkt. Als entscheidend dürften sich der „helle Blick und jenes feine ironische Lächeln“ (SM, 27) erweisen, die einer angestrebten Eingliederung Klaras in eine einfältige Bildhaftigkeit widerstreben und ihren Verstand zutage bringen. Das Phantasma von Klara wird sowohl bei Nathanael als auch bei den Kunstschaffenden durch ihr intellektuelles Agieren empfindlich gestört. Aufgrund ihres Verstandes steht Klara außerhalb einer Verbildlichung und aus diesem Grunde auch außerhalb des ästhetischen Diskurses. Neben der Fokussierung auf das an Klara angewandte Mittel der aufklärerischen Sezierung ist auch eine spezifisch romantische Wahrnehmungslinie ersichtlich:

Der Geist ‚poetisiert‘ die Welt, nicht bietet diese sich von sich her dem Menschen als ‚schön‘, ‚poetisch‘, ‚ästhetisch‘ dar. [...] Die Wahrnehmung der Welt – und zumal die ästhetische – ist selbst ein *Produkt* des poetischen Geistes. Weder „die sichtbaren Gegenstände“, noch das „Schöne, der Gegenstand der Kunst“ sind uns ‚an sich‘ gegeben. Gegenstandswahrnehmungen und ästhetischer Blick sind vielmehr Ausdrucksformen der „bildenden Tätigkeit“, der Aktivität des menschlichen Geistes.¹⁰²

Klara wird durch das ästhetische Gremium zuerst zum gar nicht schönen Studienobjekt umfunktioniert, um anschließend an ihr die romantische Aktivität des produktiven Geistes zu veranschaulichen. Da sich die auf Klara projizierten Bilder jedoch als bereits bestehende ausweisen und ihr die widersprüchlichsten Eigenschaften eingeschrieben werden, erweist sich die Darstellung der modernen

¹⁰² Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München: Fink 2001, S. 124.

Produktivität zuletzt als Kritik an einer maßlos ausufernden Subjektivität. Scheitert die angestrebte Verbildlichung an der realen Klara, so widerfährt ihrem Pendant, der bildhaften Olimpia, die artifizielle Erweckung zum Leben.

2. Olimpia, „die schöne Bildsäule“ (SM, 33)

Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, dass die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt lässt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Arme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so dass ich ihr engelsgleiches Gesicht ganz erblickte. (SM, 23)

Nathanael trifft in dem einzig ihm zukommenden Raum der Universitätsstadt und seines männlich-aktiven Studententums auf eine zunächst noch namenlose Schönheit. Diese zeichnet sich vor allem durch die Erfüllung zeitgenössischer Schönheitsideale, die denen Nathanaels entsprechen, aus. Ihr Körper veranschaulicht zunächst durch seine bemerkenswerte Zierlichkeit ausgeprägte Affektkontrolle, die ihr Pendant in der sprachlichen Mäßigkeit finden soll. Die Beschreibung dieser Unbekannten gemahnt aufgrund der angeführten Attribute und der Anordnung ihres Körpers eher an ein idealisiertes Porträt einer Adelligen denn an eine reale Frau: Ihr Körperbau stellt sich Nathanael superlativisch makellos dar, und ihre Kleidung ist von solcher Imposanz, dass auch sie Erwähnung findet. Ihre Körperhaltung ist ebenso zum Modellsitzen erstarrt: In der Beschreibung der Schönheit fehlt jegliche Bewegung, sie stellt sich als Bild einer Frau dar. Nicht nur Olimpias Körper, dessen Haltung und die Attribute, mit denen sie versehen ist, auch ihr gesamtes Auftreten wird – theatralischen Auftritten gleich – künstlich inszeniert. Der ansonsten blickdichte Vorhang lässt einen voyeuristischen Schlitz auf das Bild der idealisierten Frau, die frontal zum Sichtfenster platziert ist, offen. Nathanael beobachtet sie aus der körperlich gefahrlosen Distanz, durch eine Glasscheibe getrennt. Olimpia stellt sich ähnlich einer in ihrem Anfangstableau erstarrten Schauspielerin vor dem Öffnen des Vorhangs dar. Jedoch ist es

Nathanael, der durch den Vorhang auf das Schauspiel hinlugt, sich aus dem Publikum hinausbewegt und somit die Grenzen überschreitet, und nicht Olimpia. Nathanael ist nicht mit den Diskursen des modernen Theaters vertraut, das auf einer „strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum, von Illusion und Wirklichkeit“¹⁰³ und der daraus resultierenden Lehre der zwei Welten basiert. Mit bloßem Auge wird das ästhetisch ansprechende Bild bei Nathanael jedoch noch gebrochen:

Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich [...]. (SM, 23)

Nach der feuerbedingten Übersiedlung Nathanaels, die eine Face-en-face-Konstellation mit Olimpia bedingt, teilt sich das mit bloßem Auge erblickte Bild abermals in die Komponenten von Starre und Schönheit:

Wohl fiel es ihm endlich auf, dass Olimpia stundenlang in derselben Stellung, wie er sie einst durch die Glastüre entdeckte, ohne irgendeine Beschäftigung an einem kleinen Tische saß und dass sie offenbar unverwandten Blicks nach ihm herüberschaute; er musste sich auch selbst gestehen, dass er nie einen schöneren Wuchs gesehen [...]. (SM, 32f)

Nicht nur Olimpias Augen, sondern auch ihre Gesichtszüge, die Spiegel der Seele, bleiben noch verworren (SM, 32), wohingegen ihre Figur deutlich zu erkennen ist. Hier klingt bereits die Idealität Olimpias an: Sie verfügt über einen zu beobachtenden makellosen Körper, der jedoch weder durch physische noch durch psychische Bewegung Gefahren birgt.

¹⁰³ Christian Jürgens: Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den Texten E.T.A. Hoffmanns. Heidelberg: Manutius-Verlag 2003, S. 14.

3. Bilder in Lebendiges verwandeln

Unwillkürlich sah er hinein in Spallanzanis Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor einem kleinen Tisch, die Arme darauf gelegt, die Hände gefaltet. — Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. (SM, 34)

Olimpias Position hat sich nicht verändert, trotz des Perspektivenwechsels bleibt sie das in derselben Haltung erstarrte Bild. Das annoncierte Komplementär dazu, ihre immer wieder thematisierten starren und leblosen Augen, werden nun zum exzessiven Leben erweckt. Die farblose Todesnähe wird durch feuriges und energiegeladenes Vokabular ersetzt. Die Statue wird künstlich belebt, ähnlich der Plastik, die in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* während des Zeichenunterrichtes in der „pädagogische[n] Provinz“¹⁰⁴ artifizell in Bewegung gesetzt wird.¹⁰⁵

[D]er Vorsteher erhob seine Stimme und rief: „Wer wäre denn hier, der uns in Gegenwart dieses stationären Werkes mit trefflichen Worten die Einbildungskraft dergestalt erregte, dass alles, was wir hier fixiert sehen, wieder flüssig würde, ohne seinen Charakter zu verlieren [...]? Namentlich aufgefordert von allen, verließ ein schöner Jüngling seine Arbeit und begann heraustretend einen ruhigen Vortrag, worin er das gegenwärtige Kunstwerk nur zu beschreiben schien; bald aber warf er sich in die eigentliche Region der Dichtkunst, tauchte sich in die Mitte der Handlung und beherrschte dies Element zur Bewunderung; nach und nach steigerte sich seine Darstellung durch herrliche Deklamation auf einen solchen Grad, dass wirklich die starre Gruppe sich um ihre Achse zu bewegen und die Zahl der Figuren daran verdoppelt und verdreifacht schien.“¹⁰⁶

Der „schöne Jüngling“ zeichnet sich – im Gegensatz zu Nathanael – als wahrhafter Dichter aus und versetzt mittels der rehabilitierten Einbildungskraft¹⁰⁷ und seiner Sprachkunst das Bild stufenweise in

¹⁰⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821). In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 7. Berlin/Weimar: Aufbau 1974, S. 256.

¹⁰⁵ Der ironisierende Charakter dieser Darstellung des späten Goethe ist nicht außer Acht zu lassen.

¹⁰⁶ Goethe 1821, S. 266.

¹⁰⁷ Vgl. dazu: Gabriele Dürbeck: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen 1998.

Bewegung. Das dynamische Spektakel wird vom Publikum als solches wahrgenommen, die Zuseherschaft ist sich über seinen temporär begrenzten inszenatorischen Charakter im Klaren. Nathanael, der Dichterling, hingegen verfügt über keine eigene Sprache; Bewegung entsteht in seinem Fall durch den voyeuristischen Blick in der künstlich verfremdeten Optik, die durch das sich auf die Einzelperson beschränkende Instrument des Perspektivs nur von Nathanael wahrgenommen wird.

Er ergriff ein kleines, sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. (SM, 34)

Das Instrument des Fernrohrs ist ein zutiefst aufklärerisches. Das „augenzentrierte“¹⁰⁸ Zeitalter der Aufklärung hatte neben der Disziplinierung des Körpers und seiner Affekte auch jene der Sinne im Visier. Nach der Abwertung von Geschmacks- und Geruchssinn, die als tierisch eingestuft wurden, wurde das Auge als oberste Sinnesinstanz inthronisiert.¹⁰⁹ Dieses sollte durch Übung „zum Fernrohr, Vergrößerungsglas gemacht werden“¹¹⁰. In der Medizin und Pädagogik fand das sensibilisierte Auge in der verschärften Beobachtung von seelischen und externen Vorgängen seine Anwendung. In der sich von der aufklärerischen Vorherrschaft des Auges abwendenden Romantik wandelt sich die Auffassung des Fernrohres von einem überwachenden und reproduzierenden Instrumentarium zu einem sinneserweiternden, kreativ-produktiven Medium. In Nathanael, einerseits ein Leidtragender der aufklärerischen Pädagogik¹¹¹ und andererseits auch Opfer der romantischen visuellen Überinterpretation, kulminiert die Brüchigkeit der optischen Lehren von Aufklärung und Romantik. Nathanaels Fernrohr unterbindet jeglichen Austausch von Blicken: „Das Perspektiv ist ein Filter, der das Auge auf seine bloße, kalte Wahrnehmungsfunktion

¹⁰⁸ Utz 1990, S. 273.

¹⁰⁹ Vgl. dazu: Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit (=Rowohlts Enzyklopädie, 485: Kulturen und Ideen). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 166.

¹¹⁰ Utz 1990, S. 188.

¹¹¹ Vgl. dazu: Utz 1990, S. 272f.

reduziert und verhindert, dass ihm ein anderes Auge antwortet.“¹¹² Der Multiperspektivismus dieser Erzählung hat nicht nur multiple Ansichten, sondern auch das solitäre und unsoziale, nicht interaktive, kommunikationslose Verharren der einzelnen Blickwinkel zur Folge. Der ehemals unter dem Vorwurf der Blödsinnigkeit stehenden Olimpia gehen in der Perspektive Nathanaels Mondesstrahlen auf. Nach der Lehre des Paracelsus ist dem Planeten Mond das Organ des Hirns zugeordnet.¹¹³ Nathanael haucht Olimpia von seinem Geist und Leben ein und verfällt Narziss-ähnlich seiner eigenen Projektion. Der Spiegel ist jedoch dem Fenster gewichen und das Spiegelbild externalisiert. Mittels des Fernrohres verwandelt sich Kommunikation in Projektion. Durch den künstlichen Blick des optischen Gerätes lässt Nathanael von der nicht zu realisierenden Verbildlichung Klaras ab und wendet sich der Kreation einer idealen Geliebten mithilfe von eigener transferierter Seelenenergie zu. Das mit Einbildungskraft amalgamierte, künstlich geschärfte Auge befähigt ihn zur optischen Erhöhung Olimpias: Das zuvor unscharfe Gesicht entpuppt sich als „wunderschön geformt“ (SM, 34), und Olimpia selbst erscheint ihm nun „himmlisch-schön“ (SM, 34). Diese stereotypen Formulierungen behält Nathanael für die Figur der Olimpia bei, wodurch diese auch für den Leser zur Projektionsfläche der eigenen Bilder wird. Nathanael erhebt Olimpia in körperlich ungefährliche Sphären, er überwindet zwar scheinbar die Entfernung zum Objekt seiner Begierde, dem Distanz gebietenden *Homo Faber* ähnlich benötigt er jedoch zunächst den körperlichen Abstand und gibt sich dadurch als „Voyeur der Moderne“¹¹⁴ zu erkennen.

3.1. Das tolle Treiben: Vorbereitungen einer Premiere

Nach der Belebung von Olimpias Geist vollzieht sich die ihres Körpers für Nathanael erst nach einem stufenweisen Spannungs- und Lustaufbau: „Olimpias verführerische[r] Anblick“ (SM, 36) wird ihm durch eine „dicht“ (SM, 26) verschlossene Gardine entzogen, und „[a]m dritten Tage wurden sogar die Fenster verhängt“ (SM, 36). Olimpia gleicht mit

¹¹² Utz 1990, S. 274.

¹¹³ Vgl. dazu: Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

¹¹⁴ Kleinspehn 1989, S. 120.

dem theatralen Requisit des Vorhanges einem Theaterstück, auf welches die Spannung gesteigert wird. Die offensichtlich inszenatorisch betriebene Verhüllung des Bildes Olimpia bewirkt bei Nathanael eine Fernsicht und eine mediale und mentale Omnipräsenz seiner idealen Geliebten:

Olimpias Gestalt schwebte vor ihm her in den Lüften und trat aus dem Gebüsch und guckte ihn an mit großen strahlenden Augen aus dem hellen Bach. [E]r dachte nichts als Olimpia [...]. (SM, 36)

Die Gestalt der Olimpia ist in Bewegung geraten. Was sich zunächst noch in der Natur und im Geiste Nathanaels mobilisiert, findet seine folgerichtige öffentliche Präsenz als „tolles Treiben“ (SM, 36) in der Inszenierung Olimpias als Gesellschaftsdame „in dem stillen düstern Hause“ (SM, 36).

Die Türen standen offen, man trug allerlei Geräte hinein, die Fenster des ersten Stocks waren ausgehoben, geschäftige Mägde kehrten und stäubten, mit großen Haarbesen hin und her fahrend, inwendig klopften und hämmerten Tischler und Tapezierer. (SM, 36)

3.2. Olimpias Inszenierung als höhere Tochter

„Die Königin des Abends“ (SM, 38) erscheint „sehr reich und geschmackvoll gekleidet“ (SM, 38). „Man musste ihr schöngeformtes Gesicht, ihren Wuchs bewundern.“ (SM, 38) Olimpia ist nicht nur mit idealischen ästhetischen Attributen – sowohl ihre Statur als auch ihre Ausstattung betreffend – versehen, auch verfügt sie über eine „große Fertigkeit“ (SM, 38) in der Ausübung von gesellschaftlich repräsentativen Fähigkeiten. Die Darbietung eines Klavierkonzerts reicht nicht aus, es wird noch eine Bravourie¹¹⁵ draufgesetzt, und beide Auftritte finden „im blendenden Kerzenlicht“ (SM, 38) statt. Der Einführung in die Gesellschaft als immanent inszenatorisches Ereignis wird der erforderliche Tribut gezollt. Kostüm, Lichtregie¹¹⁶ und Aktion sind auf Perfektion ausgerichtet. Die künstliche Inszenierung einer Kunstfigur kippt jedoch in

¹¹⁵ Eine Bravourie ist „eine schwierige, auf virtuose Wirkung abzielende Arie (meist für Sopranstimme)“ (Vgl. dazu: Duden 2001.)

¹¹⁶ Die Beleuchtung als theatralisches Mittel wurde erst in der Romantik wiederentdeckt. Zuvor wurde die Beleuchtung zur einfachen Erhellung der Bühne verwendet. Hoffmann legte Wert auf einen inszenatorischen Gebrauch von Licht und Schatten auf der Bühne, der sich in seinen Erzählungen in einem favorisierten Gebrauch von Hell-dunkel-Kontrasten niederschlägt. Zudem zeigte er sich von einer Art der punktuellen Beleuchtung begeistert, die sein Freund Devrient praktizierte: der Beleuchtung des Gesichtes durch vom Schauspieler selbst getragene Lichtquellen (vgl. dazu: Jürgens 2003).

eine misslungene Vorstellung:

Der etwas seltsam eingebogene Rücken, die wespenartige Dünne des Leibes schien von zu starkem Einschnüren bewirkt zu sein. (SM, 36)

Olimpia verfügt zwar über das zeitgenössische körperliche Ideal einer Wespentaille, die Ausführung wird jedoch von der Gesellschaft nicht als solches anerkannt, sondern dient eher als Materialisierung des skeptischen gesellschaftlichen Blicks.

In Schritt und Stellung hatte sie etwas Abgemessenes und Steifes, das manchem unangenehm auffiel; man schrieb es dem Zwange zu, den ihr die Gesellschaft auflegte. (SM, 36)

Auch die Steifheit ihrer Glieder wird als gesellschaftliches Produkt aufgefasst. Olimpias Singen ist ebenso eine Spur zu übertrieben wie ihre Figur und ihre Körperhaltung. Sie singt zwar mit „heller“, aber „beinahe schneidender Glasglockenstimme“ (SM, 36). Und so „fiel man über die todstarre, stumme Olimpia her, der man, ihres Äußeren unerachtet, totalen Stumpfsinn andichten“ (SM, 38f) wollte. Ein weiterer Faktor für das Scheitern der Olimpia auf der gesellschaftlichen Bühne könnte in der misslungenen Allianz zweier divergierender Schauspielstile zu suchen sein: Ihr Gesicht ist dem antiken Theater, ihr Körper dem klassizistischen französischen verschrieben. Nicht nur die Namensgebung, sondern auch die maskenhafte Starre von Olimpias Gesicht verweist auf antike Theaterformen.¹¹⁷ Die im antiken Theater Verwendung findenden Masken dienten zur Herstellung einer Grundemotion und fanden ihre Variation und Verfeinerung im körperlichen und sprachlichen Ausdruck. Die verbale Beredsamkeit ist einem zur Interjektion erstarrten Orakelspruch gewichen, die körperliche wiederum den Zwängen französischer Hofkultur unterworfen. Die auf der deutschen Guckkastenbühne dargebotene schauspielerische Darstellung war nachhaltig vom französisch-klassizistischen Schauspielstil geprägt. Während im Zuge der französischen Erneuerungen die Schauspielkunst nun Gegenstand von selbstständigen theoretischen Untersuchungen (etwa bei Diderot oder Saint Albine) wurde und die Überwindung der marionettenhaften Körpersprache zugunsten größerer Natürlichkeit und

¹¹⁷ Mimik stellte zunächst keines der theatralischen Bestandteile dar.

Angemessenheit vollzogen wurde, „verharrten die deutschen Wandertruppen im nachgeahmten, outrierten, abgezirkelt-starren Spielstil französischer Hofmanier“¹¹⁸. Hoffmann, der durch zahlreiche Besuche des Berliner Theaters und seine freundschaftliche Beziehung zum Publikumsmagneten des Hauses, Devrient, der oppositionell zum Jünger des Goethe'schen Schauspielstils, Wolff,¹¹⁹ geprägt war, echauffierte sich „gegen den Weimarer Klassizismus, vor allem gegen Stilisierung und Pathos, gegen das Gekünstelte“¹²⁰. Olimpias körperliche und mimische Starre fungiert als theatralische Einschreibung, die aufgrund der darstellenden Person und des Publikums zum Scheitern verurteilt ist. Die Inszenierung eines Automaten mit den Mitteln künstlichen Körperverhaltens kritisiert einerseits die Verwendung desselbigen und verhindert andererseits die Schaffung eines realen Körpers. Olimpia ist für den solitären Auftritt in der Gesellschaft nicht geschaffen, durchaus aber als Teil des Publikums in den Teerunden¹²¹, die sie „mit Glück besucht[e]“ (SM, 44). Dadurch verletzt Olimpia jedoch die Wahrung der modernen theatralischen Trennung von Illusion und Wirklichkeit: „Juristen nannten es sogar einen feinen und umso härter zu bestrafenden Betrug, als er gegen das Publikum gerichtet [...] worden [war]“. (SM, 44)

3.3. Olimpias Körper in Bewegung

Eiskalt war Olimpias Hand, er fühlte sich durchbebt von grausigem Todesfrost, er starrte Olimpia ins Auge, das erstrahlte ihm voll Liebe und Sehnsucht entgegen, und in dem Augenblick war es auch, als fingen an in der kalten Hand Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen. Und auch in Nathanaels Innerem glühte höher auf die Liebeslust, er umschlang die schöne Olimpia und durchflog mit ihr die Reihen. (SM, 38)

Im Tanz hebt sich schließlich die körperliche Distanz zwischen Nathanael und Olimpia auf, und so wird die Belebung ihres Bildes vollendet: Die bereits vollzogene Vivisierung ihrer Augen weitet sich durch den Tanz auf Olimpias Körper aus: Abermals kippt das Bild vom

¹¹⁸ Maurer-Schmooch 1982, S. 151.

¹¹⁹ Vgl. dazu: Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel Verlag 2004, S. 230.

¹²⁰ Steinecke 2004, S. 255.

¹²¹ Mit der Vorführung der Teegesellschaften spottet Hoffmann über die von ihm ebenfalls frequentierten Pfeiler der romantischen Kultur, die Salons.

kalten, bedrückenden Tod in das extreme Gegenteil eines sengend heißen, blitzenden und pulsierenden Lebens.¹²² Die entfachte Energie lässt das Paar nicht einfach in Bewegung geraten, sondern beinahe abheben. Der ersten Berührung, die in der Gesellschaft stattfindet, sind Nathanaels „intime Liebesblick[e] in einer Öffentlichkeit“¹²³ vorangegangen, die er mithilfe des regulierenden Perspektivs bewerkstellte. Auch der Körperkontakt findet durch die Art der Zusammenführung seine Regulation: Der Tanz als „technische Form“¹²⁴ erlaubt zwar die gegenseitige körperliche Berührung, jedoch nur unter der Einhaltung exakter Regeln, und schafft somit eine paradoxe Konstellation von distanzierter Nähe. Nachdem Nathanael Olimpia für sich zum Leben erweckt und sie in Bewegung versetzt hat, seine Geliebte jedoch inszenatorisch in der Gesellschaft gescheitert ist, verlagert sich der Blickwinkel des Geschehens zurück in den Privatraum des speziellen Liebespaares.

¹²² Der Einsatz solcher Hell-dunkel-Kontraste kommt im Werke Hoffmanns häufig vor und ist in den *Nachtstücken* besonders auffällig. Auch kontrastiert die helle Konzertbeleuchtung mit der beinahe Dunkelheit des Abschieds. Widerklang findet dies auch in einer „Tendenz zu einer tief fragwürdigen *Idealität*“. (Vgl. dazu: Jochen Schmidt: Die Krise der romantischen Subjektivität. E.T.A. Hoffmanns Künstlernovelle ‚Der Sandmann‘ in historischer Perspektive. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, ed. Jürgen Brummack et. alii. Tübingen: o. V. 1981, S. 368.) Klara wird als himmlisch, Coppola hingegen als teuflisch bezeichnet.

¹²³ Detlef Kremer: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart: Metzler 1993, S. 171.

¹²⁴ Kremer 1993, S. 171.

4. Die ideale Braut – eine hochromantische Dekonstruktion

Er saß neben Olimpia, ihre Hand in der seinigen, und sprach hoch entflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er noch Olimpia. Doch diese vielleicht; denn sie sah ihm unverrückt ins Auge und seufzte ein Mal übers andere: „Ach – ach – ach!“ – worauf denn Nathanael also sprach: „O du herrliche, himmlische Frau! – du Strahl aus dem verheißenden Jenseits der Liebe – du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt“, und noch mehr dergleichen. Aber Olimpia seufzte bloß immer wieder: „Ach, ach!“ (SM, 38)

Der kanalisierte optische Blick setzt sich in der monologischen Gesprächssituation fort: Nathanael spricht zu seiner Geliebten in anderen Sprachen; der Mythos stellt jedoch nicht mehr den Ort der gemeinsamen Utopie dar, sondern verkommt zu unverständlichen und lächerlichen Phrasen. Die Adressatin der gescheiterten Kommunikation bedarf nur immer ein und derselben Interjektion, um Nathanael zu befriedigen. Gerade diese Reduktion der Gegenrede ermöglicht ihrem Verehrer die leichtfüßige Projektion und stellt zugleich seine eigene sprachliche Eingabe ins Zwielficht. Auffallend ist zudem, dass Nathanaels Agieren abermals mit den Vokabular von Hitze, Glühen und Feuer charakterisiert wird, wohingegen Olimpia aus der Sicht des brennenden Nathanael komplementär mit luftigen und kühlenden Naturerscheinungen assoziiert wird (und zwar mit Luft, Bach und Himmel, SM, 36).¹²⁵

Da Olimpia zu Kommunikation und damit zu Widerspruch nicht befähigt ist, birgt sie keinerlei Gefahr für das dichterische Selbst des Nathanael, der seine sich selbst geschaffene Plattform zu gebrauchen weiß und sie mit Lesungen aus seinem – alle literarischen Gattungen umfassenden – Oeuvre überschüttet.

Aber auch noch nie hatte er eine solch herrliche Zuhörerin gehabt. Sie stickte und strickte nicht, sie sah nicht durchs Fenster, sie fütterte keinen Vogel, sie spielte mit keinem Schoßhündchen, mit keiner Lieblingsskatze, sie drehte keine Papierschnitzchen oder sonst etwas in der Hand, sie durfte kein Gähnen durch einen leisen erzwungenen Husten bezwingen – kurz! – stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu

¹²⁵ Diese Feststellung verdeutlicht überdies die Funktion Nathanaels als Erschaffer Olimpias, der ihre kalten Augen zu flammenden werden lässt.

rücken und zu bewegen, und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick. (SM, 41)

Olimpia wird hier als Gegenpart zu Klara und damit als eine außerhalb des bürgerlichen Diskurses stehende Frauenfigur inszeniert. War Nathanaels Verlobte noch allein aufgrund ihres Blickes als scharfe Kritikerin verschrien, so spiegelt sich im Auge der Geliebten einzig die Leidenschaft des Autors. Kränkten Klaras Widerspruch und ihre andauernde Bewegung die Künstlerseele, so ist Olimpia wieder zur Bildsäule erstarrt, von der sich Nathanael nicht nur verstanden fühlt: Wenn dieser von „zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandtschaft“ (SM, 41) spricht, bedient er sich nicht nur Schlüsselwörter zeitgenössischer medizinischer und chemischer Diskurse, sondern seine Aussage fungiert vielmehr als Anspielung auf Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Mit der aufgrund von Körperlosigkeit für Nathanael physisch ungefährlichen Olimpia vermag er in Körperkontakt zu treten: Er küsst ihre Hände und sogar ihren Mund, wohingegen er seine Verlobte nicht einmal berührt. Olimpias Kontrastierung Klara gegenüber lässt jedoch nicht die Schlussfolgerung einer Kontrastkonstellation Bürgerin und Muse zu. Wenn es Nathanael so scheint, als habe sie „über seine Dichtergabe recht tief aus seinem Inneren gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Inneren selbst herausgetönt“ (SM, 41f), dann erfasst er die Situation im richtigen Maße: Denn Olimpia an sich agiert nicht, sie ist keine Muse, sondern fungiert lediglich als Gefäß für Nathanaels literarische Ergüsse; ihre Reaktion ist tatsächlich nur das verhallende Echo seiner Projektion. Nathanael wird von Olimpia nicht zur Produktion literarischer Werke angeregt, sondern treffenderweise zur monologischen Rezitation früherer, noch aus seiner Zeit mit Klara stammender Schriften. Die Künstlerliebe soll nicht das einzige zentrale Motiv der Romantik bleiben, das ad absurdum geführt wird.

„Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! — Nur *mir* ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder. [...] Sie spricht wenig Worte, das ist wahr; aber diese wenigen Worte erscheinen als echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits.“ (SM, 40f)

Olimpia fungiert nicht nur als Projektionsfläche körperlicher und gesellschaftlicher Diskurse, sondern vor allem auch als Absage an die Postulate der Frühromantik. Ein zentrales Thema der frühromantischen Philosophie, die Identitätsfrage, beantwortete Fichte durch eine Absolutsetzung des sich selbst durch Reflexion hervorbringenden Ichs.¹²⁶ Das poetische Ich wendet sich ab von einer auf Mimesis beruhenden Dichtung und schafft autonom aus sich selbst seine Kunst, die „mit dem Reich der Erkenntnis und der Wahrheit – der Wahrheit des Absoluten“¹²⁷ – gleichgesetzt wird. Hoffmann erteilt durch die Figuren des Nathanael und der Olimpia der Identitätsphilosophie eines Fichte und der Installierung der inneren als äußere Welt eine Absage. Auch Novalis, der Hoffmann beeinflusste, wird nicht geschont, wenn Olimpias leeres Sprachgestammel mit Novalis-typischem Vokabular als „Hieroglyphe“ schwülstig bis ins Jenseits getragen wird. *Der Sandmann* entsteht in einer Phase der Romantik, in der diese sich wieder mit der empirischen Wirklichkeit auseinanderzusetzen beginnt.¹²⁸ Die Harmonie von innerer und äußerer Welt ist bei Hoffmann obsolet geworden, vielmehr gilt es nun den „Zwiespalt zwischen ideeller und empirischer Gegebenheit des Wirklichen“¹²⁹ aufzuzeigen. Der Einsatz der poetischen Einbildungskraft und der Rückbezug auf Fichte konstituieren nicht das geniale Individuum, sondern bezeichnen die Quellen des Wahnsinns und auch das Versiegen der Kreativität. Nathanael ist es aufgrund seines zum „radikalen Autismus“¹³⁰ verkommenen romantischen Subjektivismus nicht mehr möglich, zwischen Wirklichkeit und Innerlichkeit zu unterscheiden, und er ist damit auch unfähig, Bildhaftes und Künstliches von Realem zu differenzieren¹³¹, auf deren Trennung der Erzähler jedoch pocht. Das besondere Sehen und Wahrnehmen der Frühromantik ist bei Nathanael zu einem sich selbst ausgrenzenden und störungsreichen Wahn geworden. Die Beziehung

¹²⁶ Vgl. dazu: Steinecke 2004, S. 269.

¹²⁷ Schmidt 1981, S. 349.

¹²⁸ Vgl. dazu: Schmidt 1981, S. 350.

¹²⁹ Wolfgang Preisendanz: Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein. In: E.T.A. Hoffmann (= Wege der Forschung Bd. 486). Hrsg. v. Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 276.

¹³⁰ Schmidt 1981, S. 350.

¹³¹ Vgl. dazu: Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau: Rombach 1996.

zwischen Sprache, Körper und Identität ist aus den Fugen geraten und höchst problematisch geworden.¹³² Materialisiert tritt die Thematik in Form von Olimpia in Erscheinung, das „Medium, das eine trügerische Identität von Geist und äußerer Wirklichkeit“¹³³ ermöglicht. Die frühromantische Gestalt des Nathanael, in der die romantischen Diskurse nicht nur bedrohlich, sondern peinlich und ironisiert ihre Anwendung finden, steht Eduard aus den *Wahlverwandtschaften* im Dilettantismus in nichts nach. Seine Geliebte muss jedoch nicht erst sterben, sondern ist von vornherein gar nicht lebendig. Anhand der Figur der Olimpia erfolgt sowohl die Etablierung als auch die Zerstörung eines Mythos. Die erfolgte Destruktion findet ihre folgerichtige Repräsentanz in der tatsächlichen Zertrümmerung der Puppe.

Ein Stampfen — ein Klirren — ein Stoßen — Schlagen gegen die Tür, dazwischen Flüche und Verwünschungen. Laß los — laß los — Infamer — Verruchter! — Darum Leib und Leben daran gesetzt? — ha ha ha ha! — so haben wir nicht gewettet — ich, ich hab die Augen gemacht — ich das Räderwerk — dummer Teufel mit deinem Räderwerk — verfluchter Hund von einfältigem Uhrmacher — fort mit dir — Satan — halt — Peipendreher — teuflische Bestie! — halt — fort — laß los! [...] Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerzten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte [...]. Nun warf Coppola die Figur über die Schulter und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so dass die hässlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten. — Erstarrt stand Nathanael — nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. (SM, 43f)

¹³² Vgl. dazu: Utz 1990, S. 279.

¹³³ Preisendanz 1976, S. 285.

5. „Am Ende hat es eine Bewandnis mit ihr“

5.1. Der Automatendiskurs um 1800

„Ihr Wuchs ist regelmäßig so wie ihr Gesicht, das ist wahr! — Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine, und ebenso ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns, als tue sie nur wie ein lebendiges Wesen [...]“ (SM, 38)

Sigmund erfasst Olimpias Ursprung, welcher der Gesellschaft und seinem Kommilitonen Nathanael verborgen bleibt. Die Künstlichkeit von Frauenfiguren wird durch die Entlarvung Olimpias als ein durch Menschenhand erschaffenes Kunstgebilde bis ins Äußerste getrieben, als Olimpia als seelenloser Automat entlarvt wird. Der in der Romantik häufig verarbeitete Topos des Maschinenmenschen lässt sich als Reaktion der „Mechanisierung des Weltbildes“¹³⁴ verstehen. Im Zuge des Rationalismus erfährt das Verhältnis Mensch/Maschine eine grundlegende Wandlung: Maschinen werden nicht länger als „außerhalb der Natur stehende menschliche ‚tricks‘ verstanden“¹³⁵, sondern das zuvor Unmenschliche wird nun als natürlich angesehen und bedingt im Umkehrschluss die maschinelle Wahrnehmung der Natur. Niederschlag findet dieser Perspektivenwechsel in der Körper-Seele-Auffassung Descartes'scher Prägung. Dieser spaltet die Welt in die zwei von Gott geschaffenen Substanzen *res extensa* und *res cogitans*, in Materie und Geist, die nur im Wesen Mensch aufeinandertreffen. Das denkende Ich konstituiert den immateriellen Geist mit den Komponenten Verstand, Bewusstsein und Seele. Die materiellen *res extensa* wiederum werden als mechanistischen Prinzipien folgende Maschinerie aufgefasst.¹³⁶ Im Zuge der Aufklärung etablieren sich mechanistische Ansätze über die Entstehung der Welt und des Menschen. Immanuel Kant stellte etwa 1755 erstmals Theorien über eine auf mechanischen Prozessen basierende Entstehung des Sonnensystems auf. Ihren Höhepunkt

¹³⁴ Kleinspehn 1989, S. 214f.

¹³⁵ Frank Wittig: Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 212). Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 38.

¹³⁶ Die spiritus animales stellten das zwischen beiden Substanzen verkehrende Fluidum dar.

erlebte die Analogie von Mensch und Maschine in den philosophischen Schriften von La Mettrie. Der Materialist Julien Offray de la Mettrie hebt die Trennung der Substanzen auf¹³⁷ und deklariert den Menschen als Maschine. Er bezweifelt die Existenz der Seele nicht, sondern postuliert vielmehr eine starke Wechselwirkung zwischen Körper und Geist. Nicht nur wirkt sich der Geist auf den Körper aus, auch der Körper vermag den Geist zu formen. Damit impliziert er, „dass eine maschinelle Konstruktion eine mögliche Produktion von emotionalen oder geistigen Reaktionen beinhalten könnte“¹³⁸. Die bislang nur Gott zukommende Rolle des Schöpfers von Leben ist nun auch dem Menschen zugänglich: Die vor allem im 18. Jahrhundert grassierende Mode der Erbauung von „organische[n] und vor allem harmonische[n]“¹³⁹ Maschinen in Menschengestalt¹⁴⁰ zu Demonstrations- und Repräsentationszwecken legt davon Zeugnis ab. Maschinenbauer werden zu gottesgleichen Schöpfern. Die Möglichkeit, Menschen mechanistisch zu erzeugen, und die gleichzeitig aufkommende Angst des Menschen vor marionettenhafter Abhängigkeit finden in zahlreichen literarischen Auseinandersetzungen (Golem, Frankensteins Monster, Humunculus) ihren Niederschlag. Mit der Vernaturalisierung des Maschinellen und dem Bewusstsein des maschinellen Körpers werden die Automaten „zu einer Angelegenheit des Inneren, des Phantasmas, zu Projektionsflächen für unausgelebte Wünsche und Begehren“¹⁴¹. Aufgrund der Kontrollier- und Steuerbarkeit kombinierender idealisierter optischer Imitation von realen Menschen fungieren sie als Substitut für die Erwartungen enttäuschende reale Personen. Zudem ermöglichen Automaten eine scheinbare Annullierung der Scheidewand zwischen dem Ich und der Außenwelt und repräsentieren aufgrund ihrer mechanischen Beschaffenheit das illusorische Bild des affektkontrollierten Menschen. In diesem Sinne präsentiert die Figur der

¹³⁷ Spinoza etabliert ebenfalls ein monistisches Weltbild, jedoch ein von Gott geschaffenes, das der Antispiritualist La Mettrie ablehnt.

¹³⁸ Wittig 1997, S. 58.

¹³⁹ Kleinspehn 1989, S. 215.

¹⁴⁰ In Neuchâtel/Schweiz etwa befindet sich die mögliche Anregung zur Gestaltung der Olimpia-Figur, die von Vater und Sohn Jaquet-Droz gefertigte Harmoniumspielerin. Als Klassiker der Konstrukteurswut dieser Zeit gelten der mechanische Flötenspieler und die anatomisch funktionierende Ente.

¹⁴¹ Kleinspehn 1989, S. 216.

Olimpia nicht nur eine ideale Projektionsfläche, sondern auch den idealen Automaten, der sich durch das Charakteristikum von scheinbar mit Starre gepaarter Lebendigkeit auszeichnet, und Nathanaels Geliebte stellt dadurch auch den idealen Menschen dar: Sie ist schlank, verfügt über Manieren, gesellschaftliche Fertigkeiten und Affektkontrolle. Allein ihr Name¹⁴² verweist schon auf die seit der Antike bestehende Faszination für Automaten und Maschinen. Ebenso wie Nathanaels liebkosende Synonyme, die häufig aus der Astronomie entlehnt sind [„mein holder, herrlicher Liebesstern bist mir aufgegangen“ (SM, 38), sowie „mein hoher herrlicher Liebesstern“ (SM, 36) und „einen ganz hellen strahlenden Himmel“ (SM, 38)], auf ihre innere Mechanik anspielen. Die ideale Geliebte ist für Nathanael alles, was Klara ihm nicht sein kann. Die künstliche Maschine erwacht tatsächlich zum Leben, aber nicht aufgrund der Konstruktion des zum Bewusstsein führenden Körpers, sondern aufgrund des Maßes an Einbildungskraft. Erscheint Olimpias Bild in den Augen der Gesellschaft noch zu steif und mechanisch und reflektiert dadurch die gesellschaftlichen Ideale, so setzt der in inneren Bildern gefangene Nathanael ihr Bild in Feuer und Bewegung. Olimpia wird jedoch niemals tatsächlich zum Leben erweckt, sondern bleibt stets die leere Hülle, in die je nach Vorstellungskraft und Idealen eingefüllt werden darf. Bis auf eine Ausnahme, nämlich als Nathanael während der Inszenierung von Spallanzanis Geschöpf Zweifel kommen: Er versucht sie zu fliehen, „aber fest hatte ihn Olimpia an sich gedrückt, und in dem Kuss schienen die Lippen zum Leben zu erwärmen [sic!]“ (SM, 38). Neben der Demontierung des Materialismus nach La Mettrie wird zugleich die cartesianische Philosophie mit der immanenten „Abgrenzung [...] gegenüber jeglicher Körperlichkeit und Sinnlichkeit, aber auch gegenüber den Bildern der Einbildungskraft“¹⁴³ überwunden respektive ins Gegenteil verkehrt: Denn schließlich ist die Überinterpretation der Einbildungskraft die Quelle der Wahrnehmungsprobleme. Zudem verwebt Hoffmann in Olimpias Gestalt einen weiteren thematisch verwandten zeitgenössischen medizinischen

¹⁴² Olimpia ist von den maschinellen Göttern herabgestiegen. Das griechische „ia“ bedeutet „ich“ und als Suffix (-meist bei Abstrakta) „-keit“.

¹⁴³ Kleinspehn 1989, S. 169.

Diskurs. Ihr „Vater“, der „geschickte Mechanikus und Automatenfabrikant Spallanzani“ (SM, 44) und zugleich der „berühmte Professor Physices“ (SM, 26), ist als Anspielung auf den mechanistischen Biologen Spallanzani zu verstehen, der sich mit der Materie der Urzeugung befasste und mit künstlichen Befruchtungen experimentierte, deren Resultate Hoffmann erschütterten. In Olimpia vereinigen sich gleichsam die Nachtseiten der Natur und der Technik, stets jedoch verbunden mit einer Begeisterung für das Inszenatorische. Die Multiplikation der Perspektiven, die vor allem anhand des Automaten augenscheinlich werden, erweist sich als Barometer einer kulminationsreichen Zeit, in der sich romantische und aufklärerische sowie materialistische und rationalistische Diskurse überlagerten.¹⁴⁴ Eine essayistische Auseinandersetzung mit der in *Der Sandmann* thematisierten Materie von Menschenmaschinen und ihren Bewegungsabläufen stellt *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist dar.¹⁴⁵

5.2. Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*¹⁴⁶

Anhand des 1810 erschienenen, in platonischer Dialogform verfassten Textes entwirft Kleist eine widersprüchliche ästhetische Theorie, die sich vordergründig gegen eine klassische Auffassung von Anmut¹⁴⁷ und die Verwendung von Mimesis richtet. Als neues ästhetisches Ideal werden vielmehr leblose und damit bewusstseinslose Marionetten deklariert. Der professionelle Tänzer erkennt Anmut und Grazie als natürliche Qualitäten, die durch den Sündenfall, also durch die Erlangung von Bewusstsein, dem Menschen nur mehr eingeschränkt zugänglich seien. Zudem habe die Marionette den Vorteil der Antigravität, einmal in Bewegung, – würde sie sich über das Gesetz der Schwerkraft erheben.

¹⁴⁴ Vgl. dazu: Silvio Vietta: Automatenmotiv und Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. In: Mitteilung der Hoffmann-Ges. 26 (1980), S. 33.

¹⁴⁵ Dieser Essay steht allerdings außerhalb des Diskurses, da es sich nicht um eine reale Puppe handelt.

¹⁴⁶ Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. Briefe (u.a.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.

Vgl. dazu: Rudolf Drux: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München: Fink 1986.

¹⁴⁷ Friedrich Schiller postuliert in seinem Aufsatz *Über Anmuth und Würde* von 1793 Grazie und Anmut als dem Natürlichen enthoben.

In seinem Lobgesang auf die Marionette schwingt immer auch der Vorwurf mangelnder Produktivität gegenüber dem menschlichen Körper mit. Während der Erzähler mittels seiner Anekdote und seiner Fragen eine ästhetische Richtung einschlägt, entfaltet der Tänzer „ein Macht- und Körpermodell, das von dem Idealtypus eines nach geometrischen Gesetzen berechenbaren und optimierten Körpers ausgeht“¹⁴⁸. Im 18. Jahrhundert wird der Körper zusehends Disziplinierungsstrategien¹⁴⁹ unterworfen. Die Gründung von Spitälern, Schulen und Kasernen dient der genormten Umorganisation des Körpers zum menschlichen Werkzeug.¹⁵⁰ Kleist reagiert auf die Mechanisierung des Menschlichen und die Verlebendigung des Mechanischen mit einem Paradox: Die Marionette wird als der effizientere Mensch propagiert, denn exakt das, was den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet und über sie erhebt, das Bewusstsein und die Seele, hindert ihn an einer perfekten Standardisierung. Die Marionette hingegen verfügt über einen Körper, „dessen Gliedmaßen tot und dessen Schwerpunkt vollständig dem Willen des Maschinisten unterworfen ist“¹⁵¹, wodurch sich die Furcht des Menschen vor marionettenhafter Abhängigkeit auf den zeitgenössischen Diskurs des Magnetismus und Mesmerismus erweitert. Hoffmann variiert die Thematik rund um Rhythmus und Grazie in der Figur der Olimpia:

Er glaubte sonst recht taktmäßig getanzt zu haben, aber an der ganz eigenen rhythmischen Festigkeit, womit Olimpia tanzte und die ihn oft ordentlich aus der Haltung brachte, merkte er bald, wie sehr ihm der Takt gemangelt. (SM, 38)

In diesem Zitat treffen die im Kleist'schen Aufsatz nebeneinandergestellten Modelle von mechanischer und menschlicher Bewegung direkt im gemeinsamen Tanz aufeinander. Nathanael, zur Unterscheidung von künstlicher und realer Anmut unfähig, erhebt den perfekten maschinellen Rhythmus über seinen menschlichen und reiht sich somit als geistiger Bruder des Tänzers ein. Das Resultat hat für den

¹⁴⁸ Andrea Gnam: Die Rede über den Körper. In: Text und Kritik, Sonderband Heinrich von Kleist. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Roland Reuss und Peter Staengle. München: Ed. Text und Kritik 1993, S. 171.

¹⁴⁹ Vgl. dazu auch Kapitel 2.

¹⁵⁰ Vgl. dazu: Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

¹⁵¹ Gnam 1993, S. 171.

Beobachter jedoch keinen nachahmungswürdigen Vorbildcharakter, sondern ist die Zurschaustellung einer lächerlichen und unrhythmischen Symbiose von Mensch und Maschine.

6. Das lebendige Schlusstableau

Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden.

Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Klara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, dass Klara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heiteren lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Inneren zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können. (SM, 48)¹⁵²

Nicht nur Nathanael liegt mit zerschmettertem Kopf am Boden, sondern mit ihm grundlegende Ideale der Frühromantik und hierdurch auch die Kodierungsebene der romantischen Braut.

Auch die Romantiker spüren einen *pygmalionischen Bildungstrieb* in sich, der sie ihre vielversprechenden Bräute selbst schaffen lässt, wobei der pädagogische Impetus hinter den ästhetischen zurücktritt. Nicht für das wirkliche Leben, sondern für das bessere poetische Dasein sollen sie gebildet, ja man könnte ironisch sagen zurückgebildet werden, um als ewige Mädchen nur Medien der romantischen Phantasie zu sein.¹⁵³

Die pervertierte Galathea, Olimpia, stirbt einen „Tod“, der ebenso lärmend wie ihre gesellschaftliche Geburt ist: „Schon auf der Treppe, auf dem Flur vernahm er ein wunderliches Getöse [...]“ (SM, 43f) Diese Frauenfigur fungierte als Schnittstelle von medizinischen, philosophischen und romantischen Diskursen. Ihre die Diskurse absorbierende Gehaltlosigkeit entlarvt deren eigene Inhaltslosigkeit: Die Fähigkeit, Lebloses zum Leben zu erwecken, erweist sich als leere Drohung — so, wie die romantische Naturphilosophie und Natursprachenlehre zum hohlen Gefasel verkommen sind und dem übersteigerten frühromantischen Subjektivismus ein Ende gesetzt wird. Die Figur der Klara, die sich der Stilisierung in unberührbare Sphären sowie der Daseinsform als projektive Musengestalt erwehrt, setzt ihren

¹⁵² Schließlich realisiert sich das Bild der „vier glücklichen Menschen, die nach dem Gütchen ziehen wollten“ (SM, 46) noch, jedoch in einer anderen Besetzung.

¹⁵³ Wetzel 1999, S. 356.

letzten Befreiungsschlag gegen die frühromantischen Kodierungsebenen durch ihre vollzogene Mutterschaft von gleich zwei munteren und mit dem toten Nathanael kontrastierenden Stammhaltern. Klara überlebt die Erzählung nicht nur, sondern steht finanziell abgesichert am Beginn ihres bereits reproduzierten Lebens.¹⁵⁴ An Klaras Seite standen zwei differente Männertypen, veranschaulicht in den Figuren von Nathanael und Lothar. Nach dem Scheitern der Beziehung mit ihrem Scheinbruder hat sie sich allem Anschein nach der Bruderversion zugewandt. Die Momentaufnahme dieser ländlichen bürgerlichen Idylle bleibt nicht ohne Ironie – so etwa die Gegensatzpaare ruhig, häuslich vs. heiter, lebenslustig – im vagen Zustande („will man gesehen haben“). Trotz dieses bis zum Schluss vorherrschenden Prinzips des Polyperspektivismus und der daraus resultierenden Multiplikation der Realitätsebenen bleibt wohl die Charakterisierung Klaras als „lebenslustig“ entscheidend. Klara, die einzige lebende und sprechende Frauenrolle (Nathanaels Mutter ist nur in den Rückblenden von Bedeutung) der Erzählung, bleibt als Tableau des Lebens und des Weiterlebens zurück,¹⁵⁵ „wie sie mit einem freundlichen Mann Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten“ (SM, 48).

¹⁵⁴ Abgesehen von Klara überlebt von den im Zuge dieser Arbeit behandelten Frauenfiguren einzig die Figur der Charlotte aus den Wahlverwandtschaften.

¹⁵⁵ In Klara, Olimpia und Nathanael findet sich der Ursprung der menschlichen Hochkultur, wovon einzig das Römische Reich in der Gestalt Klaras von Bestand ist. Vgl. dazu: Matthias Freise: Die Puppe als Geliebte in E.T.A. Hoffmanns Sandmann. In: *L’homme machine? Anthropologie im Umbruch*. Hrsg. v. Harald Schwaetzer und Henrieke Stahl-Schwaetzer. Hildesheim: Olms 1998, S. 135–147.

TEIL III: DIE ELIXIERE DES TEUFELS

Im 1815/16 erschienenen Roman treffen die seit der Romantik ausformulierten musterhaften weiblichen Opponenten Teufelsweib und Engelsfrau aufeinander und repräsentieren somit die zu Stereotypen verdichteten weiblichen Kodierungen. Die Gegenüberstellung dieser exaltierten Kontrastbilder gibt Aufschlüsse über die durch unterschiedliche Körperkonzepte hervorgerufenen Inszenierungsarten. Zudem deckt die in den *Elixieren* stattfindende Auffächerung und Ausreizung dieser Weiblichkeitsmasken deren Konstruiertheit auf und ermöglicht in Folge Rückschlüsse auf die Konstruktion derselben.

1. Euphemie als Teufelsweib

[A]lles, was sie tat, was sie sprach, [war] von einer unbeschreiblichen Anmut belebt und so [dass] der Reiz ihrer ausgezeichneten körperlichen Schönheit bis zum Unwiderstehlichen erhöht wurde. — Überall, wo sie erschien, ging ein neues, herrliches Leben auf, und man huldigte ihr mit dem glühendsten Enthusiasmus; den Unbedeutendsten, Leblosesten wusste sie selbst in sein eignes Inneres hinein zu entzünden [...]. Es fehlte natürlicherweise nicht an Anbetern, die täglich zu der Gottheit mit Inbrunst flehten; man konnte indessen nie mit Bestimmtheit sagen, dass sie diesen oder jenen besonders auszeichne, vielmehr wusste sie mit schalkhafter Ironie, die, ohne zu beleidigen, nur wie starkes, brennendes Gewürz anregte und reizte, alle mit einem unauflöslichen Bande zu umschlingen, dass sie sich, festgezaubert in dem magischen Kreise, froh und lustig bewegten.¹⁵⁶

Der Diener Reinhold beschäftigt sich ausführlich mit dem Wesen Euphemies, noch bevor diese tatsächlich in Erscheinung tritt. Ganz die romantische Salondame darstellend, inspiriert und erweckt „das schönste, herrlichste Weib von allen“ (ET, 64) die Umgebung zu neuem Leben. Euphemies Charakteristikum ist eine außergewöhnliche, jedoch unbestimmt bleibende körperliche Schönheit, zu der sich der „gebildetste[...] Verstand, wie [...] es kaum noch bei Weibern gefunden“ (ET, 63), gesellt. Die Allianz von machtbesetzten männlichen (Geist) wie weiblichen (Schönheit) Attributen in einer Figur, die zudem noch mit angstbesetzter Körperlichkeit ausgestattet ist, lässt Euphemie im männlichen Blick als unheilvolle Mesalliance erscheinen — ein Umstand,

¹⁵⁶ E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1–8, Bd. 2. Berlin/Weimar: Aufbau 1994, S. 63. [= ET]

der sich in der Wahl der ihr beigefügten Merkmale spiegelt. Bereits die Bezeichnung ihrer Attraktivität als „Reiz“ (ET, 63) will so gar nicht zu der bürgerlich vergeistigten und entkörperlichten Salonidylle passen, und die folgende machtbesezte Gleichsetzung Euphemies mit einer „Gottheit“ (ET, 63) sowie der Gebrauch von Vokabular aus dem Bereich des Feuers, der beißenden Gewürze und der Zauberkunst lassen das Bild kippen. Der gepflegte Salon wandelt sich zum unerhörten und irrationalen magischen Hexenraum, in dem Euphemie die Fäden zieht. Ein weiteres Beispiel für das Umschlagen der Bilder ist die Euphemie vorrangig zugesprochene Anmut. Diese entfaltet sich zunächst noch Schiller konform – in der Bewegung, um den Bruch mit dem ästhetischen Vorbild anschließend auf drastische Weise zu vollziehen. Denn Euphemies optische Wohlgestalt verweist nicht im Geringsten auf eine schöne Seele. Vielmehr beruht ihre Wirkung auf der Diskrepanz zwischen dem anziehenden Äußeren und dem abstoßenden Inneren. Mit der Betitelung Euphemies als „Circe“ (ET, 63) wird dieser nicht nur eine weitere angstbesezte Kodierung¹⁵⁷ eingeschrieben, sondern vielmehr stellen diese Einschreibungen Bestandteile eines ganzen Weiblichkeitstypus dar, dessen beginnende Popularität in der Décadence zu verorten ist: des Typus der Femme fatale. Aufgrund der sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Gleichsetzung von Frau und Natur spaltet sich das Bild der imaginierten Weiblichkeit in „männliche Wunsch- und Angstbilder“¹⁵⁸, die von der Romantik bis in die Gegenwart nachwirken und etwa die gegensätzlichen Frauenbilder der beinahe sakralen und keuschen Femme fragile und der sexuellen und anrühigen Femme fatale zur Folge haben.¹⁵⁹ Euphemie stellt – ein halbes Jahrhundert, bevor diese Form der Typisierung von Weiblichkeit

¹⁵⁷ Neben jener Einschreibung als Hexe und Magierin.

¹⁵⁸ Begemann 1999, S.140.

¹⁵⁹ Vgl. dazu: Hans-Joachim Schickedanz: *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*. Dortmund: Harenberg 1983, S. 17, sowie: Gerd Stein: *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1985, S. 12. Neben den bereits erwähnten Urbildern der Zauberin der griechischen Mythologie und den Hexen des 15. bis 17. Jahrhunderts sind die Vorlagen für den Typus der Femme fatale mannigfaltig und aus den verschiedensten Quellen zu verorten: Aus der Bibel sind Lilith, Judith, Salomé, Delila zu nennen, aus der griechischen Mythologie Medusa, Medea, Helena sowie aus der Geschichte der italienischen Renaissance Vittoria Accoromboni und Lucrezia Borgia. Als Vorlagen sind weiters die rasenden Weiber der Trauerspielliteratur des 18. Jahrhunderts von essenzieller Bedeutung.

seine Glanzzeit haben sollte — in vorbildlicher Form die Projektionsfläche für diese angstbesetzten weiblichen Diskurse dar: als Dämon in Frauenform, der sich über jedwedes christliche und irdische Gesetz hinweghebt.¹⁶⁰

1.1. Theatralische Selbstinszenierung

Du musst eingestehen, dass ich mir eine seltene geistige Herrschaft über alles, was mich im Leben umgibt, zu erringen gewusst, und ich glaube, dass dies dem Weibe leichter ist als euch [Männern]. Freilich gehört nichts Geringeres dazu, als dass außer jenem unnennbaren, unwiderstehlichen Reiz der äußern Gestalt, den die Natur dem Weibe zu spenden vermag, dasjenige höhere Prinzip in ihr wohne, welches eben jenen Reiz mit dem geistigen Vermögen in eins verschmilzt und nun nach Willkür beherrscht. (ET, 77)

Euphemie selbst kommt es zu, die genuine Formel der *Femme fatale* — eine Trias aus sinnlicher Körperlichkeit, Herrschaftswillen und Verstand — zu benennen. Als Instrumentarien ihrer intellektuellen Macht- und Emanzipationsbestrebungen, die das *Novum* der *Femme fatale* kennzeichnen, fungiert ihr — Mätressen und Prostituierten ähnlich — ihre Körperlichkeit. Die Notwendigkeit, den eigenen Körper zu instrumentalisieren, verweist auf die Beschränkung der weiblichen Macht „auf den Bereich der Erotik“¹⁶¹. Zudem verfügt Euphemie über das theatralische Requisit einer „schönen Maske“ (ET, 64), wodurch sich nicht nur die Sinnhaftigkeit ihres Namens, der sich vom altgriechischen *euphemi* („beschönigen“, „verhüllen“¹⁶²) herleitet, einstellt. Die synonyme Verwendung des Wortes Maske für Euphemies Gesicht sowie ihre im Vordergrund stehende Körperlichkeit rufen die Schauspielprofession auf den Plan. Als Euphemie, die Waise ohne Vorgeschichte, in dem ihr repräsentativ gebührenden Raum der Hauptstadt eintrifft, wird sie als „Erscheinung“, die „allgemeines Aufsehen“ (ET, 63) erregt, bezeichnet. Dieses erste Sprechen über Euphemie legt bereits ihren inszenatorischen Charakter offen: Sie

¹⁶⁰ Sie intrigiert, heiratet den Baron einzig um ihre manipulative Macht zu demonstrieren, die Verführung ihres Stiefsohnes soll nicht der einzige Bruch ihres Ehegelübdes sein, und zudem versucht sie, Medardus mit Gift, dem zu ihr passenden dämonischen Behelf, zu ermorden.

¹⁶¹ Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1990, S. XIV.

¹⁶² Duden. *Das Fremdwörterbuch* (= Duden Bd. 5). 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim et alii: Dudenverlag 2001, S. 285.

erscheint gleichsam als Berühmtheit und wird sich sowohl als Hauptdarstellerin wie auch als Regisseurin des gesellschaftlichen Lebens erweisen. Die schauspielerische Profession ist nicht nur im absoluten Maße ihrem einzigen und obersten Instrumentarium, dem Körper, verschrieben, sondern gilt auch „als erste Daseinsform weiblicher Emanzipation“¹⁶³. Selbst ihr schärfster Kritiker Reinhold sieht sich dazu gezwungen, Euphemie „unwillkürliche Bewunderung“ (ET, 66) für ihre „so leise, so fein[e], so geschickt[e]“ (ET, 66) theatralische Leistung zu zollen.¹⁶⁴ Euphemie, die kalkulierte Schauspielerin, zieht jedoch keine Grenze zwischen Bühne und Leben. Sowohl das zur Theatralik neigende gesellschaftliche Leben wie auch der private Raum fungieren ihr als Inszenierungsstätten. Bestraft wird ihre Überschreitung des theatralischen Diskurses durch das Rissigwerden ihrer Darstellungskunst.

In ihren Augen brannte oft eine ganz eigne Glut, aus der, wenn sie sich unbemerkt glaubte, funkelnde Blitze schossen, und es schien ein inneres verderbliches Feuer, das nur mühsam überbaut, gewaltsam hervorzustrahlen. (ET, 64)

Mag Euphemies gesellschaftliche Selbstinszenierung auch perfekt ausgeführt sein, ihr wahrer Kern entlarvt sich dennoch in scheinbar unbeobachteten Augenblicken in ihren Augen, die als spiegelhafte Repräsentanten der Seele fungieren. Dieses Zitat dient jedoch nicht nur als Beispiel für Euphemies brüchige schauspielerische Darbietung, sondern liefert sowohl Rückschlüsse auf die schildernde Person als auch auf die Konstruktion von Projektion.

¹⁶³ Claudia Balk: *Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit*; Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1994, S. 7.

In diesem Sinne finden sich die letzten Ausformungen der *Femme fatale* in Hollywood.

¹⁶⁴ Nicht zuletzt leitet Moreau die Bezeichnung *fatale* aus dem lateinischen *fatum* ab und stellt dadurch einen immanenten Zusammenhang von *Femme fatale* und der antiken Tragödie dar, in der die Frau als verhängnisvolles Instrument ein prominenter Typus war. (Vgl dazu: Paulette Ghiron-Bistaigne u. Alain Moreau: *Femmes fatales*, S. 230. Zit. nach Hilmes 1990, S. II.)

1.2. Physiognomische Bemerkungen

Über Euphemie, die sich die Unfreiheit des Menschen und das Prinzip vom Menschen als Marionette¹⁶⁵ zunutze macht, kommen bezeichnenderweise einzig der getreue Diener Reinhold und der Mönch Medardus zu Wort, die ihr vermeintlich wahres Inneres erkennen. Im Gegensatz zum Verhängnis ahnenden, aber dennoch stillschweigenden und sich täuschen lassenden Ehegatten, der gänzlich seiner Funktion als Baron und somit als Mitglied des Establishments der Erhaltung des Status quo verschrieben ist, stellen die beiden anderen männlichen Figuren gesellschaftliche Außenseiter dar. Sowohl Medardus als auch Berthold wird Sexualität an und für sich verweigert, wodurch sie einen anderen – nicht auf Reproduktionsgedanken basierenden – Zugang zu Euphemie im Speziellen und zur Übersicht gesellschaftlicher Systeme im Allgemeinen erhalten. Diese distanzierte Position ermöglicht ihnen die Entlarvung von Euphemies politischem Gefahrenpotenzial. Die Demaskierung des Teufelsweibes dient zugleich auch der Offenlegung der durch den Mann vollzogenen Kodierungen, wie sie Reinhold in seinen „physiognomischen Betrachtungen“ (ET, 64) konstruiert. Die Publikation von Johann Caspar Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1785) hatte die Mode von Porträtzeichnungen, Gemälden und Schattenrissen zur Folge.¹⁶⁶ Das Gesicht und insbesondere das Profil gibt nach Lavater Aufschluss über die Seele eines Menschen. Demgemäß findet in der optischen Schilderung Euphemies eine Fokussierung auf ihr Gesicht und im Speziellen auf ihre Augen statt. Reinhold, der Euphemie-Experte, beschreibt ihre Blicke als solche, „in denen inbrünstige Sehnsucht, lüsternes, glühendes Verlangen wie verzehrendes Feuer brannte“ (ET, 67). In den Augen des

¹⁶⁵ In bester Bösewicht-Manier ist ihr der in Liebe verfallene Ehemann „eine bis zum höchsten Überdruß ekelhaft gewordene Maschine, die, zu meinem Zweck verbraucht, tot daliegt wie ein abgelaufenes Räderwerk“ (ET, 78). Das Wirkungsfeld ihrer „Herrschaft“ und „Willkür“ (ET, 77) bezeichnet sie dazu passend als „läppische Puppenwelt“ (ET, 82). Jedwede persönliche Beziehung wird aus der Perspektive Euphemies zur unbelebten Mechanik. Jedoch: Der Umstand, dass sie genau dem in der Gestalt ihres Geliebten erscheinenden und ihr feindlich gesinnten Medardus, also den sie täuschenden Medardus, ihr tatsächliches Gesicht offenbart, sowie die Besonderheit, dass sie selbst eine an sich künstliche kreierte Erscheinung darstellt, lässt ihre hochtrabend schurkischen Worte zur Parodie verkommen. Anhand dieses Beispiels wird die bisweilen ins Lächerliche kippende Dämonisierung der Euphemie-Figur anschaulich.

¹⁶⁶ Vgl. dazu: Horst Weigelt: Johann Caspar Lavater. Leben, Werk und Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991.

getreuen Dieners der Familie dämonisiert sich die Sexualität Euphemies mittels einer ins Teuflische gewandten Natur. Diese „Dämonisierung des Erotischen“¹⁶⁷ verfügt über eine bis in die Renaissance zurückreichende Tradition und gereicht als weiteres Merkmal der *Femme fatale*. Weiters liest er im auf ihren Geliebten Viktorin fallenden Blick „die glutvollste Liebe, die nach Genuss dürstende Wollust selbst“ (ET, 67). Mit der Wahl des Wortes „Wollust“ forciert Reinhold nicht nur aufs Neue die Ineinssetzung von Euphemie und einer Hexe¹⁶⁸, sondern entlarvt sich selber als philiströsen Frigiden, der es vermag, Blickkontakten bis in die Triebnatur übersteigerte Sexualität einzuschreiben. Interessant erscheint zudem, dass Julien Offray de La Mettrie 1745 *Die Kunst Wollust zu empfinden* publizierte, wodurch sich eine Wiederbelebung dieses Begriffes einstellte.¹⁶⁹ Als Hauptwerk dieses französischen Philosophen gilt jedoch seine Schrift *L'homme machine*, in der La Mettrie ein materialistisches Weltbild entwirft¹⁷⁰, dessen Vokabular sich die wollüstige Euphemie einverleibt hat. Anhand dieser Figur lässt sich ein Netz von sich gegenseitig bedingenden Kodierungen konstatieren. Ihr Gesicht und Körper stellen in ihrer Funktion als Instrumentarien von Macht- und Emanzipationsbestrebungen eine für den Mann bedrohliche Gefahrenquelle dar. Die Beschreibung ihrer Augen und ihres Körpers mit Attributen aus dem Bereich der Natur im Allgemeinen und des Feuers im Speziellen macht die Zuordnung der *Femme fatale* aufseiten der Gefahr bringenden Natur transparent. Die am Beispiel Reinholds festzustellende Überreizung des Stereotyps bis hin zur parodisierenden Auffächerung desselben lässt sich ebenso für ihre Körpersprache diagnostizieren.

1.3. Die Sprache des Körpers

Euphemie wird bereits vor ihrem eigentlichen Erscheinen im Roman als „bedrohliche[s] grauenhafte[s] Wesen“ (ET, 66) präsentiert, seziert und

¹⁶⁷ Schickedanz 1983, S. 35.

¹⁶⁸ Der Verdacht auf Wollust fungierte als klassischer Anklagepunkt der Kirche Ketzern und Hexen gegenüber. Die Wollust zählt bekanntermaßen zu den sieben Todsünden.

¹⁶⁹ Vgl. dazu etwa: Birgit Christensen: Ironie und Skepsis. Das offene Wissenschafts- und Weltverständnis bei Julien Offray de la Mettrie. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Teil II/Kapitel 5.

zugleich demaskiert. Durch den Verzicht auf eine charakterliche Entwicklung und die vorgezogene Enthüllung der Figur wird das Augenmerk von ihrer Wesensart zugunsten einer Fokussierung auf die Art ihrer Inszenierung abgewandt, und somit wird auch die Konstruktion dieses konkreten Frauentypus durchsichtig. Sie inszeniert sich selbst innerhalb der Gesellschaft, der von ihr repräsentierte Typus der Femme fatale wiederum ist ein offensichtlich den theatralischen Mitteln verschriebener. Sie spielt nicht nur eine Rolle im Roman, sondern auch ihre Figur selbst entlarvt sich als stilisierte Rolle. Der theatralische Aspekt Euphemies offenbart sich am anschaulichsten anhand ihrer Körpersprache: „[I]hre Stimme zitterte [...], sie erleichte, sie musste sich niederlassen“ (ET, 72), „[d]a sprang Euphémie auf“ (ET, 89), „sie erbebt sichtlich“ (ET, 67 und 89), sie „wankte; im konvulsivischen Erbeben war sie im Begriff, zu Boden zu sinken“ (ET, 90). Diese gestaltet sich, wie die Beispiele verdeutlichen, als stark affektbetont und gemahnt an Regieanweisungen, wodurch die Abstammung dieses Frauentypus von den rasenden Weibern aus der Trauerspielliteratur des 18. Jahrhunderts offensichtlich wird. Medardus, der mordende Mönch auf der Flucht, der ins Kloster eingetreten ist, um sich vor seinen erwachenden Trieben zu retten, weitet Reinholds Blickkontakt zur Feldforschung aus: „[D]a umschlang mich Euphémie mit leidenschaftlicher Heftigkeit; ihre heißen, glühenden Küsse brannten auf meinen Lippen.“ (ET, 77) Der Körper der diabolischen Euphémie brennt noch vor seiner Zeit im Fegefeuer. Das Elektrische ihres Körpers, verbunden mit der Betonung ihrer reptilienhaften Körpersprache¹⁷¹, weist bereits auf Euphemies letztes Erscheinen im Roman, das treffenderweise in Form eines Tableaus erfolgt, voraus.

1.4. Die Kehrseite übertriebener Üppigkeit

Ich sah Euphemien, wie sie in üppiger Schönheit mir nahte, aber laut schrie ich auf: „Was willst du von mir, Verruchte! Nein, die Hölle hat keinen Teil an mir.“ Da schlug sie ihr Gewand auseinander, und die Schauer der Verdammnis ergriffen mich. Zum Gerippe eingedrort war ihr Leib, aber in dem Gerippe wanden sich unzählige Schlangen durcheinander und streckten ihre Häupter, ihre rotglühenden Zungen mir entgegen. (ET, 269)

¹⁷¹ Euphémie gefällt sich darin, ihre Männer zu „umschlingen“ (vgl. dazu etwa ET, 74, 77).

Lange nachdem Medardus die emanzipatorische Kraft des Weiblichen mittels Mordes aufgehalten hat, erscheint Euphemie dem Mönch im zweiten Band des Romans, treffenderweise als „Die Buße“ titulierte, in einer Vision. Hatte Medardus Euphemie zunächst als „ein schönes, herrliches Weib, noch in voller Blüte“ (ET, 72) wahrgenommen, entlädt sich die männliche Projektion in einem finalen Bild des Grauens. Die durchgängige Diabolisierung dieser Frauenfigur erhält ihre theatralische Repräsentation in diesem letzten Tableau, in dem die Identifikation von Euphemie mit dem Teufel kulminiert. Das ultimative Bild der Verdorbenheit konstruiert sich aus dem Gottesmann gemäßen biblischen Versatzstücken, in der die Schlange als Sinnbild des Teufels erscheint. Zudem verweist diese Erscheinung auf die Darstellung der Frau Welt, der mittelalterlichen Personifikation von weltlicher Lust und irdischem Glück.¹⁷² Als römisches Pendant zu dieser Allegorie wiederum gilt Voluptas, das Sinnbild von Lust und sexueller Begierde.¹⁷³ Zudem fungiert Voluptas als Ursprung des Wortes Wollust, das Euphemie beharrlich zugeschrieben wird. Die reptilienhafte Symbolik verweist weiters auf eine Ahnin der Femme fatale, auf Kleopatra, und nicht zuletzt auf die Redewendung von der falschen Schlange. Anhand der Figur der Euphemie durchdringen einander sprachliche und bildliche Kodierungen sowie unterschiedlichste kulturelle und zeitliche Ebenen, wodurch sie sich einmal mehr als figurativer Prototyp erweist¹⁷⁴, der sich jedoch selbst demaskiert:

„Meine Schlangen können sich nähren von deinem Herzblut ... aber das fühlst du nicht, denn das ist nicht deine Qual – deine Qual ist in dir und tötet dich nicht, denn du lebst in ihr.“ (ET, 269f)

Euphemie deklariert sich selbst als männliche Projektion und legt das Kräfteverhältnis dar: Die Macht ist aufseiten des Projizierenden. Euphemie endet parodistischerweise dort, wo sie hingehört: in der Hölle. Denn dieser Lebensweg war ihr – wie der Leser im Zuge der

¹⁷² Vgl. dazu: Lexikon des Mittelalters. Hrsg. v. Robert-Henri Bautier. Bd. IV. München/Zürich: Artemis 1989, S. 881.

¹⁷³ Vgl. dazu: Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon. Nachdr. d. Ausg. Leipzig: Gleditsch 1770. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996, S. 2477.

¹⁷⁴ „Wie kaum eine andere Figur ist die Femme fatale auf Visualisierung angewiesen. Die Interpendenz von Malerei und Literatur ist für sie von besonderer Bedeutung.“ Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990, S. XIII.

Familiengeschichte erfährt — von Geburt an vorbestimmt, da ihr Werdegang bereits aufgrund des Makels der Ungetauftheit determiniert ist. In der infernalischen Halluzination des sich geißelnden Mönches findet sich im Finale ein Lichtblick: „Die Gestalt eines Weibes leuchtet hervor, das Gesindel weicht — sie tritt auf mich zu! — Ach, es ist Aurelie!“ (ET, 270) Aurelie, schon ihrem Namen nach eine Lichtgestalt, vor dem das niedere Volk einer heiligen Erscheinung gleich zurückweicht, bildet nicht nur in dieser Halluzination das helle und reine Gegenbild zur dunklen und dämonischen Euphemie.

2. Aurelie als Engelsfrau

Aurelie, „das fromme kindische Kind“ (ET, 81), verfügt im ersten Teil des Romans über die prototypischen Attribute einer Femme fragile: Sie ist bildschön, engelsgleich, keusch und gläubig¹⁷⁵. Ihre Jugend ist durch den romantischen Diskurs bedingt: Das der Tradition der Muttergottes verschriebene Bild der keuschen Ehefrau und Mutter wandelt sich zu dem des unschuldigen und unberührten Mädchens: „The heroines on the ‚light‘ side become younger and younger.“¹⁷⁶ In steter Repetition fungiert sie als Projektionsfläche der immer gleichen Einschreibungen. Ihrer Rolle gemäß verfügt sie über kaum erwähnenswerten Sprechtext, und auch ihre Aktionen sind auf Ohnmachtsanfälle und Weinkrämpfe beschränkt¹⁷⁷, demgemäß begrenzt ist ebenso ihr Handlungsraum, das im Gebirge abgeschiedene Schloss ihres Vaters — eine Umgebung, die sich weder zur Erwerbung gesellschaftlicher noch intellektueller Fertigkeiten als dienlich erweist. Der Passivität dieser Frauenfigur konform vollzieht sich bei Aurelie — entgegen der theatralischen Inszenierung Euphemies — zunächst eine bildhafte Wahrnehmung, die sie für Medardus einerseits dem Irdischen enthebt, aber zugleich auch zum Objekt der Begierde werden lässt.

¹⁷⁵ Vgl. dazu etwa: ET 81, 112, 113.

¹⁷⁶ Virginia M. Allen: *The Femme Fatale. Erotic Icon*. Troy, NY: Whitston 1983, S. 44.

¹⁷⁷ Erst im Moment des Todes wird ihr großer Augenblick kommen, vgl. dazu Kapitel 4.3. Im ersten Teil ist sie noch ganz der Rolle der verfolgten Unschuld verschrieben.

2.1. Femme fragile versus Femme fatale

[D]a umschlang sie mich mit dem wilden Ungestüm unbezähmbarer Wollust, — ein Glutstrom brauste durch meine Adern, das Blut siedete, die Sinne vergingen mir in namenloser Wonne, in wahnsinniger Verzückung; aber sündigend war mein ganzes Gemüt nur Aurelien zugewendet, und ihr nur opferte ich in dem Augenblick durch den Bruch des Gelübdes das Heil meiner Seele. Ja! Nur Aurelie lebte in mir, mein ganzer Sinn war von ihr erfüllt, und doch ergriff mich ein innerer Schauer, wenn ich daran dachte, sie wiederzusehen [...]. Es war mir, als würde mich ihr frommer Blick heillosen Sünde zeihen und als würde ich, entlarvt und vernichtet, in Schmach und Verderben sinken. (ET, 74)

Die Opposition von Femme fatale und Femme fragile wird an dieser Stelle auf prototypische Art und Weise in Szene gesetzt und könnte deutlicher nicht sein, bei näherer Betrachtung jedoch entpuppt sich diese Kontrahenz als ein und dasselbe Grundprinzip in zwei extremen Ausformulierungen. Die Liebesnacht aus der Sicht des Mönches¹⁷⁸ offenbart die Konstruiertheit dieser Stereotypen aus männlichen Angst- und Wunschbildern. Während Euphemie ein diabolisch-elektrischer Körper, der sich richtiggehend aufdrängt, zugeschrieben wird, entwirft der männliche Blick das Pendant Aurelie als vergeistigtes Wesen, einzig versehen mit einem frommen Blick, der dem Sünder als christlich-moralische Instanz fungiert. Medardus' Geist — mag sein Körper sich auch mit jenem Euphemies verbinden — ist Aurelie zugewandt, die er zu einer unantastbaren und frommen Heiligen stilisiert und aufgrund dieser Unerreichbarkeit begehrt — ein Umstand, den Medardus auf folgende treffende Formel bringt: „Was war der Baronesse üppige Schönheit gegen Aureliens himmlischen Liebreiz.“ (ET, 73) Medardus kreiert sich eine Geliebte nach seinen Vorstellungen, und seinem Mönchtum gemäß ist es eine Heilige, die seinen Idealvorstellungen entspricht. Auch wenn Euphemie als die personifizierte Wollust und Aurelie dagegen als die Keuschheit in Person kontrastreich inszeniert werden, beide Frauentypen sind „zeitspezifische Varianten der idealen Geliebten aus der romantischen Tradition“¹⁷⁹. Dieses Verwandtschaftsverhältnis zeigt sich in der Namensgebung: Beide tragen nicht nur identitätsstiftende

¹⁷⁸ Medardus stellt pointierterweise ebenso wie seine opponierenden Frauenfiguren als Mönch einen romantischen Typus dar.

¹⁷⁹ Hilmes 1990, S. 28.

Namen aus dem Lateinischen, sondern zugleich auch Heiligennamen¹⁸⁰, die zu frankophonen Standesmerkmalen verkommen sind. Schließlich erweitert sich ironisierenderweise die geistige Verwandtschaftsebene durch die Enthüllung der Familiengeschichte noch um die biologische Komponente, als enthüllt wird, dass Euphemie und Aurelie in Wahrheit Halbschwestern sind. Zugrunde liegt diesen beiden Frauenbildern weiters eine „Mortifikation des Weiblichen“¹⁸¹. Diese beiden übernatürlichen und amplitüdenhaften Frauenkonzepte sind zum Scheitern verurteilt und sterben.

2.2. Aurelie als Phantasma

In ruhigeren Augenblicken lief ich im Klostergarten auf und ab, in duftiger Ferne sah ich sie wandeln, sie trat aus den Gebüsch, sie stieg empor aus den Quellen, sie schwebte auf blumichter Wiese, überall nur sie, nur sie! (ET, 49) Einsam lief ich durch Flur und Wald, nur sie denkend, nur sie schauend. (ET, 188)

Noch bevor Medardus seiner Geliebten tatsächlich ansichtig wird, projiziert er ihr Phantasma diskurskonform in die Natur. Die Feinstofflichkeit von Aurelies erstem Auftritt im Beichtstuhl bleibt für ihre Figurenzeichnung von Prägnanz. Der Bedeutung der Femme fragile als „Wunschbild“ und als „entleertes [...] Ideal“¹⁸² folgend, wird Aurelie nicht nur als Bild wahrgenommen und in bildhafter Form rezipiert¹⁸³, sondern ihre Passivität und Durchlässigkeit wird ironisierenderweise ins Extreme gesteigert, wenn Aurelie vor allem auch als inneres Bild Bedeutung zukommt. „Von ihrem Bilde verfolgt“ (ET, 49), verlässt Medardus nicht nur das Kloster¹⁸⁴, sondern Aurelie respektive das Bild von ihr wird für Medardus zum Leitmotiv des gesamten Romans. „Nur der Gedanke an Aurelien verknüpfte noch mein voriges Sein mit dem jetzigen [...]“ (ET, 109) „Nur Aureliens holdes Bild lebte noch wie sonst in mir [...]“ (ET, 95) Eine weitere Vivisierung des Leblosen findet während eines Pharaospiels statt, als Medardus „in dem blassen, leblosen

¹⁸⁰ Vgl. dazu: Lexikon der deutschen Heiligen, Seligen, Ehrwürdigen und Gottseligen 1959, S. 62, sowie S. 149.

¹⁸¹ Hilmes 1990, S. 28.

¹⁸² Hilmes 1990, S. 30.

¹⁸³ Vgl. dazu Kapitel 2.3.

¹⁸⁴ Wenn Medardus das Kloster wegen einer Frau verlässt, so ist es nur folgerichtig, da er ins Kloster aus Angst vor seinen durch die Reize der Schwester des Konzertmeisters erwachten Trieben eingetreten ist.

Kartengesicht [einer Dame] Aureliens Züge zu entdecken glaubt[...]“ (ET, 155). In diesem Fall sind die Gesetze der Abbildtheorie pervertiert: Zwischen Realität und Abbild herrscht keinerlei Verbindung mehr. Medardus projiziert das Bild seiner Geliebten nicht nur in die Natur, sondern auch in die Karten eines höfischen Spieles, wodurch die Bildhaftigkeit dieser Frauenfigur ins Parodistische kippt. Zudem birgt diese verkehrte Visualisierung Aurelies eine Absage an die Liebeskonzeption der Frühromantik: Die Geliebte, die zuvor „als das identitätsstiftende Gegenüber“¹⁸⁵ begriffen wurde, entpuppt sich in der Spätromantik als Illusion des Mannes. Die gescheiterte Ich-Werdung in der weiblichen Spiegelung birgt auch für Medardus Gefahrenpotenzial.

2.3. Die bildhafte Aurelie als Objekt der Begierde

Der schwermütige, kindlich fromme Blick des dunkelblauen Auges, die weichgeformten Lippen, der wie in betender Andacht sanft vorgebeugte Nacken, die hohe, schlanke Gestalt, nicht Aurelie, die heilige Rosalie selbst war es. — Sogar der azurblaue Shawl, den Aurelie über das dunkelrote Kleid geschlagen, war im phantastischen Faltenwurf ganz dem Gewande ähnlich, wie es die Heilige auf jenem Gemälde und eben die Unbekannte in jener Vision trug. (ET, 73)

Der phantastischen Wahrnehmung Aurelies liegt eine erotisierte telepathische Zusammenkunft der Verliebten zugrunde.¹⁸⁶ Aurelies Gesicht ist mittels eines Schleiers verhüllt, wodurch es dem Mönch ermöglicht wird, sie als Vivisierung des in der Kirche befindlichen Gemäldes der heiligen Rosalia aufzufassen. In diesem Fall dient das Leben nicht als Inspiration für die Kunst, sondern die Kunst erwacht zum Leben beziehungsweise überlappt ein bereits vorhandenes. Da es sich hier nicht um ein profanes, sondern um ein christliches Kunstwerk handelt, ist nicht einzig eine Erhebung der Frau zum Kunstwerk, sondern die Inthronisierung des Weiblichen als artifizielle Heilige die Folge. Aurelie wird in einzelne Partes pro Toto zerschnitten, in denen bereits die problematische Vermengung von Heiligkeit und Sinnlichkeit zutage tritt. In seiner „Bildbeschreibung“ treffen christlich-ikonografische

¹⁸⁵ Hilmes 1990, S. 37.

¹⁸⁶ Noch vor einem realkörperlichen Treffen wird Aurelie bereits von Medardus durch mannigfaltige körpverdrängende Perzeptionsarten wahrgenommen, wodurch mit einem Überdauern dieser Figur nicht gerechnet werden kann.

Merkmale wie der Ausdruck der Augen und die Haltung des Körpers auf die erotisch konnotierten Lippen. Die Beschreibung von Aurelies Kleidung und insbesondere die Drapierung ihres Schals im „phantastischen Faltenwurf“ (ET, 73) betonen zusätzlich die Porträtansicht und dessen Starre. Diese allererste bewusste Betrachtung, die Medardus an Aurelie vornimmt, bleibt für den ersten Teil des Romans maßgeblich. Dieser wird eine irdische Existenz verweigert, und sie wird bildhaft zum christlichen Kunstwerk stilisiert. Der Diskurs der Erhöhung des Weiblichen in unkörperliche Sphären wird durch die Ineinsetzung von Aurelie mit einer Heiligen in ein Extrem überführt und durch den Umstand, dass der Vergleich mit der heiligen Rosalia auf optischen Merkmalen eines Kunstwerkes basiert, konterkariert. Diese spezifische Vermengung der Idealisierung des Weiblichen in himmlische Sphären mit dem gleichzeitigen Besitzanspruch an das Kunstwerk lässt Medardus Aurelie gegenüber eine schizoide Haltung einnehmen, die schließlich in der Existenz seines Doppelgängers kulminiert. Die übersteigerte artifizielle Erhöhung Aurelies und die daraus resultierenden Konsequenzen finden ihre konkrete Ausformung in der Existenz eines tatsächlichen Porträts von Aurelie:

Der Alte stellte mich sorglich in das gehörige Licht und zog dann schnell den Vorhang weg. — Es war Aurelie! — [...] Mit gierigen Blicken verschlang ich Aureliens Reize, die aus dem in regem Leben glühenden Bilde hervorstrahlten. — Der kindliche milde Blick des frommen Kindes schien den verruchten Mörder des Bruders anzuklagen [...]. — Nur das peinigte mich, dass in jener verhängnisvollen Nacht auf dem Schlosse Aurelie nicht mein geworden. [...] Aurelie lebt, und das ist genug, der Hoffnung Raum zu geben, sie zu besitzen! (ET, 112)

Das „beste“ (ET, 112), „nach dem Leben gemalte“ (ET, 112) Porträt des weiblichen Zyklus wird Medardus, der die Rolle eines Zusehers einnimmt, mittels theatralischer Utensilien (Licht und Vorhang) inszeniert. Diese hier vollzogene theatralische Inszenierung des Bildhaften soll für die Figur der Aurelie bestimmend sein. Sein Objekt der Begierde hat sich nun tatsächlich in einen leblosen Gegenstand transformiert, der sich für den Mönch paradoxerweise als „in regem Leben glühend[...]“ (ET, 111) darstellt. Erneut ist es der ikonenhafte

Blick der Jungfrau, der Medardus die Sündhaftigkeit seiner Taten vor Augen führt und der ein tatsächliches Sprechen ersetzt. Aurelie, die Vivisierung eines heiligen Kunstwerkes, ist selbst zum Kunstwerk geworden, das sich wiederum über das Materielle hinweghebt: „Jemand behauptete, dass das Bild [...] als Studie dienen und zu irgendeiner Heiligen benutzt werden könne.“ (ET, 113) Und auch der Schöpfer des Porträts bezeichnet „jenes Frauenzimmer“ als „eine fromme Heilige, die im Kampfe sich zum Himmlischen erhebt“ (ET, 113f). Ihr Körper wird durch die Stilisierung zur Heiligen in gefahrlose Regionen verbannt, jedoch klingt bereits die Undurchführbarkeit dieser Intention an, denn Medardus ist am Besitz des Objektes gelegen, er wird von einer animalischen Triebhaftigkeit gedrängt. Dieses rohe Verlangen ist in den spätromantischen Diskurs einzugliedern, da zu dieser Zeit „eine sexuelle Triebhaftigkeit ‚aufgedeckt [wird]‘ die keinen Platz mehr hat für die Unschuld des Wunsches, sondern nur Abartigkeiten leidenschaftlicher Ausschweifungen sucht“¹⁸⁷. Medizinische, juristische und psychiatrische Diskurse sind nun tonangebend¹⁸⁸, und diese entwickeln ihre körperlichen Besitzansprüche nicht in der abgeschiedenen Natur, sondern diskurskonform in dem gesellschaftlichen System der Residenz.

¹⁸⁷ Wezel 1999, S. 374.

¹⁸⁸ Hoffmann fand in Krankheitsberichten und Gerichtsakten diese Inspiration. (Vgl. dazu: Wezel 1999, S. 374f.)

3. Aurelie als Hofdame: der medizinische Diskurs

Man sage nicht, dass das einfache Hauskleid das wahrhaft schöne Mädchen am besten ziere, der Putz der Weiber übt einen geheimnisvollen Zauber, dem wir nicht leicht widerstehen können. [...] Aurelien hatte ich nie anders als im einfachen Hauskleide gesehen, heute erschien sie, der Hofsitte gemäß, in vollem Schmuck. — Wie schön sie war! Wie fühlte ich mich bei ihrem Anblick von unnennbarem Entzücken, von süßer Wollust durchschauert! Es gab in dem Zirkel des Hofes Frauen, die für vollendet schön geachtet werden konnten, aber vor Aureliens das Gemüt tief ergreifendem Liebreiz verblasste alles wie in unscheinbarer Farbe. Eine eigne Begeisterung regte die Trägsten auf, selbst den älteren Männern riss der Faden gewöhnlicher Hofkonversation [...] jählings ab, und es war lustig, wie jeder mit sichtlicher Qual darnach rang, in Wort und Miene recht sonntagsmäßig vor der Fremden zu erscheinen. Aurelie nahm diese Huldigungen mit niedergeschlagenen Augen, in holder Anmut hoch errötend, auf [...]. (ET, 186f)

Der prägnant als „Der Wendepunkt“ titulierte erste Abschnitt des zweiten Teils steht im Zeichen von Aurelies gesellschaftlichem Erscheinen. Ihr Debüt vollzieht sich — dem inszenatorischen Hofcharakter gemäß — mit theatralischen Mitteln: Vom Öffnen der den Vorhang ersetzenden Flügeltüren am Ende des ersten Teils über die Lichtregie und insbesondere bis zur — große Aufmerksamkeit findenden — höfischen Kostümierung: Aurelies Erscheinen in der Öffentlichkeit zeigt — nach der Dominanz der zweiten relevanten Frauenfigur Euphemie im ersten Teil — deutlich die erzählerische Fokussierung auf Aurelie an. Die Figur wird aus dem phantastischen in einen materiellen, körperlichen Bereich überführt und übernimmt zugleich Charakteristika der Euphemie-Figur, was bereits anhand der Parallelen beider gesellschaftlicher Auftritte anklingt. Aurelie gibt sich Medardus zunächst noch „mit kindlicher Unbefangenheit ganz hin“ (ET, 224), die wiederholte Bezeichnung ihrer Taten mit Vokabular aus dem Bereich des Feuers¹⁸⁹ lässt das Bild der keuschen Jungfrau jedoch bis zur Eskalation brüchig werden:

Sie hing kraftlos in meinen Armen; die genestelten Haare waren aufgegangen und fielen in üppigen Locken über meine Schultern, der jugendliche Busen quoll hervor — sie ächzte dumpf — ich kannte mich selbst nicht mehr! — Ich riss sie empor, sie schien erkräftigt,

¹⁸⁹ Aureliens Küsse vermögen es, Medardus mit „neuer Lebenskraft“ zu „durchglüh[...]en“ (ET, 223), und sie liebt Medardus „mit einem Feuer, das [der Fürst] der sanften Aurelie nicht zugetraut hätte“ (ET, 228).

eine fremde Glut brannte in ihrem Auge, feuriger erwiderte sie meine wütenden Küsse. (ET, 225f)

Die zunächst noch passiv drapierte Aurelie erwacht hier zu triebhaftem Leben und schreitet selbst zur Tat, mehr an eine Femme fatale denn an ein keusches und unberührtes Mädchen gemahnend. Die offenen, „in üppigen Locken“ fallenden Haare kennzeichnen die zeitweilige Auflösung von Aurelies Rolle. Sie fungieren ebenfalls als erotische Stimmungssignale, wie auch die „schwüle Luft“, die Medardus „sinnebetäubend“ (ET, 225) entgegenschlägt. Der Aurelie umgebende Rosenduft, der später als sinnlich wahrnehmbare synästhetische Erscheinung ihrer Heiligkeit fungiert, gereicht in dieser Szenerie zum Merkmal exotisch-erotischer Sinnesverwirrung. Der ikonische-fromme Blick ist einer „fremden Glut“ und hervorquellenden sekundären Geschlechtsorganen gewichen. Das – erste und letzte – Heraustreten aus der Rolle „[d]es frommen, reinen Mädchens“ (ET, 236) wird sofort mit dem temporären Verlust des Bewusstseins bestraft und ruft in weiterer Folge den medizinischen Diskurs auf den Plan.

Ein seltsames Übelbefinden schien aus der Seele zu kommen und alle Lebenspulse gewaltsam zu ergreifen. Ich war oft der Ohnmacht nahe [...]. Ohne zu wissen, warum, konnte ich oft bis zum Tode betrübt, oft ausgelassen fröhlich sein. Bei dem geringsten Anlass stürzten mir die Tränen aus den Augen, eine unerklärliche Sehnsucht stieg oft bis zu körperlichem Schmerz, so dass alle Glieder krampfhaft zuckten. (ET, 239f)

Aurelie wird im zweiten Teil nicht zur Sprechenden, sondern beschreibt ihren Krankheitsgang passenderweise im körperverdrängenden Medium der Schrift.¹⁹⁰ Das zuvor „wilde[...] und unbesonnene[...] Ding“ (ET, 239) wird von einem auf Seele und Körper einwirkenden Leiden heimgesucht. Als Grund dafür wird sich die bei Aurelie mittels einer sympathetischen Traumschau erwachte Liebe zu Medardus entpuppen. Die emotionalisierte Seele und der Lust suchende Körper werden als solche nicht anerkannt, sondern medizinischen Diskursen unterworfen. „Der Vater bemerkte meinen Zustand, schrieb ihn überreizten Nerven zu und suchte die Hülfe des Arztes [...]“ (ET, 240) Der liebeskranke

¹⁹⁰ Sowohl Aurelie als auch Euphemie kommt es zu, ihre Kernpunkte mitzuteilen. Die körperliche Euphemie äußert den sie auszeichnenden, mittels Körperlichkeit errungenen Faktor des Machtwillens in Dialogform. Aurelie hingegen schreibt von Krankheit und Überirdischem.

Mensch wird zum nervenkranken.¹⁹¹ Die zwischenmenschliche Liebe selbst gerät ebenso zur Perversion, wenn sich in Aurelie die Ahnung von Liebe und das Bild des Geliebten mittels okkulten romantischer Naturphilosophie noch lange vor einem Ansichtigwerden des realkörperlichen Partners einstellen. Das Übel verschlimmert sich zusätzlich durch Lektüre: Dass es sich bei ihrem „unbekannte[n] Geliebten“ (ET, 239) um einen „Gottgeweihten“ (ET, 242) handelt, wird Aurelie treffenderweise durch das Lesen des Buches „The Monk“ von Matthew Lewis bewusst. Hoffmann nahm diesen Schauerroman nicht nur als offensichtliche Inspirationsquelle für *Die Elixiere des Teufels*, sondern persifliert durch die tatsächliche Erwähnung zugleich die Quelle und sein eigenes Werk. Matthew Lewis war einer der drei grundlegend Mitwirkenden am Typus der Femme fatale.¹⁹² Der Umstand, dass ausgerechnet Aurelie, dem Gegentypus der Femme fragile angehörend, dieser Lesestoff in die Hände gerät, zeugt von pointierter Ironie. Aurelie, das Kunstwesen, sucht sich als Inspirationsquelle ihrem Wesen konform ein artifizielles Produkt; doch aufgrund der Qualität des Romans sind die Konsequenzen ihrer Lektüre fatal. Von nun an weiß sie nicht nur von ihrer Liebe zu einem Mönch, sondern selbst das Konfliktpotenzial wird ihr mitgeliefert.¹⁹³ Zusätzlich zu den medizinischen Diskursen ist Aurelie in die Fänge des literarischen Diskurses geraten – eine Allianz, die für diese artifizielle Figur nichts Gutes bedeuten kann.¹⁹⁴ Der medizinische Diskurs greift erneut explizit dann in ihr Leben ein, wenn Aurelies Körper zum Leben erwacht und sie von der Lesenden zur Schreibenden wird.

¹⁹¹ Ebenso wird Hermogens Liebe zu Euphémie als pathologischer Fall in Szene gesetzt.

¹⁹² Vgl. dazu: Allen 1983, S. 39.

¹⁹³ „Nun erst wusste ich, dass es frevelhafte Liebe gebe, mein Abscheu dagegen kämpfte mit dem Gefühl, das meine Brust erfüllte, und dieser Kampf machte mich auf eigne Weise reizbar.“ (ET, 239)

¹⁹⁴ Den bei Hoffmann anklingenden Aspekt der Konsequenzen von falscher Lektüre für Femmes fragiles scheint Thomas Mann in abermals brechender Weise in seinem Roman *Buddenbrooks* aufzugreifen. Hier liest die Figur der Toni, den zur Lächerlichkeit verkommenen Typus der Femme fragile darstellend, *Die Elixiere des Teufels* und bestätigt als geschiedene Frau die Folgen der Missachtung eines weiblichen Leitfadens im Sinne Christoph Wilhelm von Hufelands. In dessen 1821 publizierter *Anleitung zur physischen und moralischen Erziehung des weiblichen Geschlechts* heißt es sinnigerweise: „Was die Romane betrifft, so wäre es am besten, wenn junge Mädchen gar keine Romane läsen. Die Zeiten, wo das nicht geschah, wären glücklicher, als die unsrigen; die Jungfrauen waren züchtiger, die Frauen häuslicher und treuer, die Ehen glücklicher und die Ehescheidungen seltener.“ (zitiert nach: Walter Hinderer: Zur Liebesauffassung der Kunstperiode. In: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode. Hrsg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 15.)

Der Ort des Geschehens ist nicht mehr die abgeschiedene Naturidylle, sondern diskurskonform die höfische Gesellschaft. Aurelie führt als „das arme nervenschwache Wesen“ (ET, 229) die pathologische Kehrseite einer übersteigerten Dosis projizierter Weiblichkeit, wie etwa Feingliedrigkeit und Sensibilität, vor. Die Erhöhung der Frau zum himmlischen Wesen und die Betonung der weiblichen Zartheit gehen am Typus der *Femme fragile* stets mit der gleichzeitigen Betonung ihrer Morbidität einher. Am Beispiel der Aurelie wird das Gebrechen jedoch nicht zum Zecken der Verdramentisierung, sondern zu jenem der Verkindlichung und Verspottung herangezogen. Den aufgeklärten Arzt veranlasst Aurelies Schwächeanfall sogar Medardus gegenüber, der bereits gänzlich seiner Rolle als weltmännischer Adeliger verschrieben ist, zu einer parodistischen Imitation seiner Patientin (vgl. dazu ET, 230). Das Modell der *Femme fragile* wird in dieser Weise, beinahe ein Jahrhundert bevor es sich etablieren soll¹⁹⁵, karikiert. Dem Hofarzt kommt es – korrespondierend mit seiner zeitgenössischen Bedeutung – zu, die zentrale Aussage des Romans zu treffen: „Ärzte und Beichtväter sind regierende Herren – Herrscher über Leib und Seele [...]“ (ET, 231). Wenn der Arzt den öffentlichen Raum für sich beansprucht, so ist es Medardus, der Beichtvater Aurelies, der im privaten Bereich regiert.

Nach ihrem Körperausbruch scheint Aurelie von der Last der Körperlichkeit geheilt zu sein. Von Medardus wird sie zusehends in die unkörperlichen und unantastbaren Sphären des Kindlichen und Heiligen positioniert.

Sie empfing mich mit holder jungfräulicher Verschämtheit; [...] Aurelie war weicher, hingebender als sonst. Ihr Auge hing voll Tränen, und der Ton, in dem sie sprach, war wehmütige Bitte, so wie wenn im Gemüt des schmallenden Kindes sich der Zorn bricht, in dem es gesündigt. (ET, 234)

Nach dem Lesen ihres Briefes hat Medardus einen erneuten Entrückungsschub Aurelie gegenüber: „Bei Aureliens Anblick überfiel mich heilige Scheu, ich wagte es nicht mehr, sie stürmisch zu lieblosen wie sonst.“ (ET, 246) Sie ist für ihren Verlobten in nicht allzu großer Varietät das „fromme[...] Himmelskind“ (ET, 247), „das fromme Kind“

¹⁹⁵ Ariane Thomalla: *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Gütersloh: Bertelsmann 1972.

(ET, 247), die „reine[...] Himmelsseele“ (ET, 249), „eine mich beschirmende Heilige“ (ET, 249) und „meine Heilige, die mich errettet“ (ET, 247). Die Problematik solch einer Beziehung mit einer veheiligten Partnerin, die gar keine sein will¹⁹⁶, eskaliert zwangsweise bei einem Ereignis, bei dem die Ausübung von Sexualität vertraglich gesichert ist: bei der Eheschließung. Als Aurelie am Tag der Hochzeit in der Tracht des Rosalienbildes vor ihn tritt und seine externalisierte Triebhaftigkeit in Form seines Doppelgängers erscheint, versucht Medardus, seine Verlobte mit dem phallischen Instrument des Messers abzuwehren. Kaum ist die bedrohliche Körperlichkeit abgewandt, kann Aurelie in den Augen des Mönches wieder zum gespenstischen Phantasma werden.

Nach vollzogenen Bußübungen

umwehte es mich wie mit Engelsfittichen, und ich sah die holde Gestalt der lebenden Aurelie, die, himmlisches Mitleiden im Auge voll Tränen, sich über mich hinbeugte. Sie streckte die Hand, wie mich beschirmend, aus über mein Haupt, da senkten sich meine Augenlider, und ein sanfter, erquickender Schlummer goss neue Lebenskraft in meine Adern. (ET, 274)

¹⁹⁶ „Ja, nicht Aurelie, die heilige Rosalia selbst war es, und ich stürzte zu ihren Füßen und rief laut: ‚O du, fromme, hohe Heilige, darf sich denn irdische Liebe zu dir im Herzen regen?‘ — Dann reichte sie mir die Hand und sprach mit süßer, milder Stimme: ‚Ach, keine hohe Heilige bin ich, aber wohl recht fromm und liebe dich gar sehr!‘“ (ET, 224f)

4. Der hagiografische Diskurs

Aurelie wird ständig in Verbindung zur heiligen Rosalia (um 1130–4.9.1166) gebracht. Diese gilt als eine der Schutzheiligen Palermos.¹⁹⁷ Nach der Flucht vom sizilianischen Hof zog sich die adelige Gläubige in eine Grotte auf dem Monte Pellegrino zurück und starb dort als Einsiedlerin. Im Juli 1625 soll sie zwei Eremiten den Weg zu ihrem Leichnam gewiesen haben. Mit der Überstellung ihrer Gebeine nach Palermo endete die dort tobende Pestepidemie. Der Rosalia-Kult verbreitete sich rasch und fand auch in Deutschland Anklang. Ein berühmter Besucher der Grotte auf dem Monte Pellegrino war Goethe:

Ein schönes Frauenzimmer erblickt' ich bei dem Schein einiger stiller Lampen. Sie lag wie in einer Art von Entzückung, die Augen halb geschlossen, den Kopf nachlässig auf die rechte Hand gelegt, die mit vielen Ringen geschmückt war. Ich konnte das Bild nicht genug betrachten; es schien mir ganz besondere Reize zu haben. [...] Kopf und Hände, von weißem Marmor, sind, ich darf nicht sagen in einem hohen Stil, aber doch so natürlich und gefällig gearbeitet, dass man glaubt, sie müsste Atem holen und sich bewegen. Ein kleiner Engel steht neben ihr und scheint ihr mit einem Lilienstengel Kühlung zuzuwehen. [...] Ich überließ mich ganz der reizenden Illusion der Gestalt und des Ortes. (IR, 312f)

Goethe gereichte der Besuch der Grotte Rosalias zu einem vivisierten und dynamisierten Weitererzählen des Mythos. Der Dichter „blickte durch die Öffnungen“ – ein Blick, der eher an das voyeuristische Hineinschauen in ein Boudoir als an die Betrachtung einer „Heiligstätte“ (IR, 312) gemahnt. Der Blick des Dichters überwindet den Tod in der Ästhetisierung der Einsiedlerin und erweckt die Plastik – Pygmalion ähnlich – zum Leben. Zudem dynamisiert er das Bild mittels der Bewegung des floralen Attributes der Muttergottes. Auch wenn angenommen wird, dass Hoffmann Goethes Betrachtung unbekannt war¹⁹⁸, so erscheint er dennoch mit der ikonografischen Darstellung der heiligen Rosalia und ihrer Vivisierung bestens vertraut gewesen zu sein.

[I]n halb liegender Stellung lehnte sie, den Kopf auf die Hand gestützt, in die Ecke des Sofas, üppiger traten die schwellenden Umrisse des jugendlichen Körpers hervor. (ET, 235)

¹⁹⁷ Vgl. dazu: Lexikon der deutschen Heiligen, Seligen, Ehrwürdigen und Gottseligen 1959, S. 478.

¹⁹⁸ Vgl. dazu: Irmgard Egger: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 73.

Hoffmann erweckt die Figur der heiligen Rosalia ebenfalls zum Leben, jedoch nicht nur zum Zwecke eines schönen phantastischen Augenblicks, sondern zur Konzeption einer Frauenfigur. Das oben angeführte Zitat, das enorm an dasjenige Goethes gemahnt, stellt nicht eine weitere Statuenbeschreibung dar, sondern gibt den Blick des männlichen Protagonisten auf Aurelie wieder. Die heilige Rosalia scheint vor allem aufgrund von zwei Merkmalen für die literarische Produktion prädestiniert zu sein. Zum einen gibt es keinerlei Beweise für ihre tatsächliche Existenz, diese Heilige ist eine an sich fiktive Person, und zum anderen soll ihr Leichnam bei der Auffindung in der Grotte unversehrt gewesen sein und einen Rosenkranz auf dem Haupt getragen haben. Die Abstammung von einer solcherart ästhetisierten imaginären Ahnfrau findet nicht nur ihre Repräsentation im Stammbaum Aurelies, sondern verdeutlicht zugleich die artifizielle Konstruiertheit dieser Frauenfigur. Die Vivisierung von unbelebter Materie zu scheinbarem, aber de facto ebenfalls fiktivem Leben erzeugt – und dafür ist die Figur der Aurelie ein musterhaftes Beispiel – keinesfalls Leben, sondern Starre und Tod. Die Legende der heiligen Rosalia gereicht der Aurelie-Figur zur Folie. Die Problematik von Aurelies Existenz und den divergierenden Überblendungen in der männlichen Wahrnehmung basiert jedoch nicht einzig auf diesem zum Bildkörper materialisierten Vorbild, sondern hat ihren Ursprung in einem „ästhetischen Sündenfall“¹⁹⁹.

4.1. Der ironisierte Stammbaum: ein Bruch des hagiografischen Diskurses

Dem Bilderkonflikt der *Elixire* liegt eine Künstlergeschichte zugrunde, die dem Roman in Form des „Pergamentblatt[es] des alten Malers“ (ET, 277) eingeschaltet ist. Der Maler Francesko, Stammvater des Geschlechts, „schuf, abweichend von dem frommen, einfachen Stil, sich eine neue Manier, die mit der Üppigkeit der Gestalten und dem prahlenden Farbenglanz die Augen der Menge verblendete“ (ET, 278). Dem Heidentum und der Antike frönend, „verlachte [die Künstlergruppe]

¹⁹⁹ Andrea Gnam: *Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische Rezeption der Medien seit der Romantik*. München: Iudicium Verlag 2004, S. 40.

alles, was neue Künstler, von dem heiligen Christentum entzündet, zur Glorie desselben erfunden und herrlich ausgeführt hatten“ (ET, 279). Den irdischen Gelüsten verfallen, missachtet Francesco jedwedes künstlerische Gebot, denn als Vorlage seiner Bilder dienen ihm marmorne Statuen und die Weiße derselben ersetzt er mittels menschlicher „Karnation“ (ET, 279), und zwar mit dem Resultat, dass „keiner als er [es] vermochte die buhlerische Üppigkeit der weiblichen Gestalten so wahrhaft darzustellen“ (ET, 279). Den künstlerischen Kodex verweigernd, dienen ihm nicht die inneren Bilder als Inspiration, sondern eine berühmte Venusdarstellung der Renaissance. Als er den Auftrag für ein Gemälde der heiligen Rosalia bekommt, gedenkt er, die Heilige nackt und in Form ebenjenes Venusbildes darzustellen, folglich „statt der christlichen Heiligen ein heidnisches Götzenbild in die Kirche zu stellen“ (ET, 279f).

Das Gesicht eines Engels aus dem hohen Himmelreiche fing an, aus düstern Nebeln hervorzudämmern; aber als wie von scheuer Angst, das Heilige zu verletzen und dann dem Strafgericht des Herrn zu erliegen, ergriffen, wagte Francesco nicht, das Gesicht zu vollenden, und um den nackt gezeichneten Körper legten in anmutigen Falten sich züchtige Gewänder, ein dunkelrotes Kleid und ein azurblauer Mantel. (ET, 279f)

Franceskos Frevel wird von einer himmlischen Macht abgewandt und zieht eine völlige Umkonzeptionierung des Bildes nach sich: Er hüllt die Heilige in Gewänder und malt – da er von seinen Auftraggebern keinerlei Angaben zur Vita der Heiligen erhalten hat – „vom Geiste getrieben, allerlei Figuren rings umher, die sich wunderbarlich zusammenfügten, um das Martyrium der Heiligen darzustellen“ (ET, 279). Sowohl die Art der Kleidung, die der Marienikonologie verschrieben ist, als auch die Mitporträtierten und vor allem die Darstellung des Martyriums sind der hagiografischen Norm entnommen, aber nicht der Legende der heiligen Rosalia.²⁰⁰ Dies ist ein Anzeichen dafür, dass es Hoffmann eher an musterhaften denn an spezifischen Merkmalen gelegen war. Das Antlitz der Venus, das ihn „mit üppigem Liebesblicke“ (ET, 279f) anlächelte, obsiegt letztendlich im Kampf der Bilder. Von übersteigerter Üppigkeit zur Triebhaftigkeit getrieben, ruft

²⁰⁰ Vgl. dazu: Egger 2006, S. 73, Fußnote 140.

Francesko den Vater aller Weiblichkeitskonstrukteure, den heidnischen Bildhauer Pygmalion, an, der nun – entgegen der populären Rezeption dieses Mythos – zu einem Feindbild geraten ist (vgl. dazu ET, 279f). Nicht nur anhand dieses Beispiels veranschaulicht sich die kehrseitige Rezeption der in der Klassik hochgehaltenen Antike. Das Italienbild hat sich in der Spätromantik in ein dubioses verwandelt, und die Antike verkehrt sich bei Hoffmann „zum dämonischen Widerpart der christlichen Kunst“²⁰¹. „[A]m dritten Tag, als er vor dem Bilde stand, ging die Türe seines Gemachs auf, und es rauschte hinter ihm wie mit weiblichen Gewändern.“ (ET, 279f) Während Francesko schon zur Plastik verkommen ist, erwacht seine nach einem Marmorbilde kreierte Venus in blasphemischer Weise am dritten Tag, an dem auch Jesus auferstanden sein soll, zum Leben. Das Rauschen ihres Gewandes kennzeichnet bereits die anstehende Gefahr.²⁰² Dieser Roman verkündet die „Auflösung der Bildnisgewissheit“²⁰³ und die Absage an eine Nachahmungskunst. Anstatt des analogischen Prinzips des 16. bis 18. Jahrhunderts sind die Bildebenen nun wechselbar und an die Stelle von Mimesis „treten als neue ästhetische Mittel [...] neben Polyvalenz und offener Form vor allem Intertextualität und ‚Zitate‘ aus anderen Künsten“²⁰⁴. Das wechselseitige Durchdringen der Ebenen liefert zudem eine Erklärung für die opponierten Frauengestalten von Euphemie und Aurelie, die sich als Spaltung der Urahnin erweisen. Diese bringt Francesko nicht nur von einer christlichen Trauung ab und lebt mit ihm in sündiger Verbindung, sondern sie hindert ihn zudem aufgrund ihrer üppigen finanziellen Versorgung an der Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit. Die Geburt eines Bastardes gibt den finalen Ausschlag für das rigorose Umschlagen der Bilder.

Die Wehmutter kam mit ihrer Dienerin, ihr folgte der Arzt; als sie nun aber dem Weibe Hülfe leisten wollten, schauderten sie entsetzt zurück, denn das Weib war zum Tode erstarrt, Hals und Brust durch

²⁰¹ Egger 2006, S. 73.

²⁰² Auch Aurelies Kleid rauscht bei der verhängnisvollen Begegnung mit Medardus im Beichtstuhl.

²⁰³ Bernd Laroche: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung der Bildnisbegegnung in der deutschen Literatur der 16.–19. Jahrhunderte. Frankfurt am Main et alii: Peter Lang 1995, S. 330.

²⁰⁴ Hartmut Steinecke: Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E.T.A. Hoffmann. In: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode. Hrsg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 299.

blaue, garstige Flecke verunstaltet, und statt des jungen schönen Gesichts erblickten sie ein gräßlich verzerrtes, runzliges Gesicht mit offenen, herausstarrenden Augen. (ET, 279f)

Wie bei der Figur der Euphemie kippt die übertriebene Üppigkeit in ebenso exzessive Hässlichkeit. „Ihre Schönheit war nur ein lügnerisches Trugbild verdammter Zauberei gewesen.“ (ET, 282f) Die Erklärung hier wie da ist das Stehen der frevelnden Frauen „im Bündnis mit dem Teufel“ (ET, 282). Die Problematik der profanisierten Heiligen und der vivisierten Muse bestimmt eine weitere, ebenfalls dem Topos der Italienreise folgende Erzählung: *Die Jesuiterkirche in G...* aus den *Nachstücken*.

4.2. Die Jesuiterkirche in G...

Der Maler Berthold gelangt in Italien zu der grundlegenden ästhetischen Einsicht, nicht mehr die Außenwelt zu kopieren, sondern seine inneren Bilder auf die Leinwand zu transportieren und positioniert sich dadurch im Hoffmann'schen Sinne als wahrer Künstler.²⁰⁵ Die Grundlage seines Schaffens, sein inneres Bild, ist dasjenige eines weiblichen Ideals.

[D]a rauschte es im Gebüsch, und die Gestalt eines hochherrlichen Weibes stand vor der Grotte. Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. — Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. — Die heilige Katharina — nein, mehr als sie — mein Ideal, mein Ideal war es!²⁰⁶

Die tatsächliche Vivisierung seiner inneren Schau soll jedoch nicht ohne Konsequenzen bleiben, was abermals mit dem unheilverkündenden Geräusch eines Seidenkleides akustisch in Szene gesetzt wird. Das Phantasma seines — selbst eine Heilige überbietenden — Ideals, das aufgrund seiner unantastbaren und unerreichbaren Positionierung in himmlische und unkörperliche Gefilde gerade seine Funktion als Muse erfüllt, soll eigentlich eine reale Frau — wenn auch eine Prinzessin — sein. Diese, Angiola, ist zwar „wunderschön“ (JG, 135), jedoch Italienerin und zudem mit einem „Feuerblick“ (JG, 135) ausgestattet und

205 *Die Jesuiterkirche in G...* widmet sich verstärkter als die *Elixire* einer programmatischen Künstlerphilosophie.

206 E.T.A. Hoffmann: *Die Jesuiterkirche in G...* In: *Nachstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1—8, Bd. 3*. Berlin/Weimar: Aufbau 1994, S. 134. [= JG]

präsentiert somit das Gegenteil eines vergeistigten und entkörperlichten Phantasmas.

Berthold war hoch erzürnt über das alberne Gewäsch der Leute, die das Himmlische in das Gemeinirdische herabziehen wollten. „Glaubt ihr denn“, sprach er, „dass solch ein Wesen wandeln könne hier auf Erden? In einer wunderbaren Vision wurde mir das Höchste erschlossen; es war der Moment der Künstlerweihe.“ (JG, 135)

Bertholds Erzürnung veranschaulicht nicht nur die Wichtigkeit der musenhaften Inthronisierung in himmlische Gefilde, sondern zeugt zugleich von seiner Angst vor der Profanisierung seiner Kunst. Die Vision würde sich von einem erhabenen Initiationserlebnis zu einem gewöhnlichen Treffen verkehren, und seine Kunst würde sich vom Zeugnis seiner inneren Schau zur schnöden, abbildhaften Verehrung pervertieren. Seine Gemälde, die „mehrents heitere Gegenstände christlicher Legenden“ (JG, 135), aber vor allem auch sein Ideal darstellten, wären Zeugnisse blasphemischen Handelns. Nach dem tatsächlichen Treffen mit Angiola und vor allem nach der unheilvollen, seine Triebhaftigkeit erweckenden Berührung ihres Körpers²⁰⁷ verwirft er jedoch diese Schlussfolgerungen, vollendet die Verirdlichung seiner Kunst und geht mit der Verbindung zu Angiola gleichzeitig eine Mesalliance von Leben und Kunst ein. Bezahlen muss Berthold diesen Bruch des ästhetischen Gesetzes mit dem Verlust seiner künstlerischen Gabe. Während die diesseitige Angiola von da an als „das himmlischschöne Weib“ (JG, 138) ins Überirdische gesteigert wird, vollzieht sich im Ausgleich die Profanisierung der übernatürlichen Bildergestalten. Ihm „verschwammen [...] die Gestalten, und nicht die himmlische Maria, nein, ein irdisches Weib, ach seine Angiola selbst stand, auf greuliche Weise verzerrt, vor seines Geistes Augen“ (JG, 138).

Starr und leblos blieb was er malte, und selbst Angiola — Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm saß und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsbilde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte. (JG, 138)

²⁰⁷ „Doch als das holde Weib ihn mit den vollen schneeweißen Armen umfing, als er sie ungestüm an seinen Busen drückte, da durchbebten ihn süße nie gekannte Schauer und im Wahnsinn des Entzückens höchster Erdenlust rief er aus: ‚Oh, kein Trugbild des Traumes — nein! es ist mein Weib, das ich umfange, es nie zu lassen — das meine glühende dürstende Sehnsucht stillt!‘“ (JG, 137)

Die vollzogene Missachtung in der Vermengung von ästhetischen und irdischen Ebenen sowie die Vivisierung des Leblosen bewirken schließlich eine Mortifizierung des zum Leben Erweckten. Die von der Leinwand ins Leben herabgestiegene und profanisierte Angiola erstarrt konsequenterweise bei der artifiziellen Rückführung auf die Leinwand zur Todesmaske. Als sie schließlich keinen Zweifel mehr an ihrer Diesseitigkeit lässt und einen Sohn gebärt, stilisiert Berthold sie abermals in übernatürliche, diesmal jedoch in dämonische Gefilde²⁰⁸ und vollendet die Mortifizierung, indem er Angiola und das Kind umbringt.

Diese beiden literarischen Texte verbindet die im 19. Jahrhundert populäre Anschauung, Frauen stünden — abgesehen von ihrer Unfähigkeit zu lieben und ihrem kreativen Ungenügen — der künstlerischen Produktivität des Mannes im Wege.²⁰⁹ In beiden Werken kommt es zur Etablierung eines zwiespältigen Frauenbildes, das sich auf die christlichen Heiligenfiguren einerseits und auf die italienischen Venusgestalten andererseits aufspaltet.²¹⁰ Beide Maler vergehen sich an ästhetischen und religiösen Geboten und zeugen mit der Materialisierung ihrer begangenen Schuld Nachkommen. Während Berthold in *Die Jesuiterkirche in G...* seinen Verstoß *und* seine Familie tilgt und das „entsühnte“²¹¹ heilige Bild von Maria und Elisabeth mit ihren Kindern Jesus und Johannes verbleibt, folgt dem Ahnherrn Francesco ein in groteske Länge gezogenes Geschlecht²¹², das bis zum Tode des letzten Sprosses von dem begangenen Bilderfluch verfolgt wird.²¹³ Am Ende des Romans steht die Entsühnung bevor, Medardus und Aurelie repräsentieren die letzten Überlebenden des Geschlechtes.

²⁰⁸ „Nein — sie war nicht das Ideal, das mir erschien, nur mir zum rettungslosen Verderben hatte sie trügerisch jenes Himmelsweibes Gestalt und Gesicht geborgt.“ (JG, 139)

²⁰⁹ Vgl. dazu: Schickedanz 1983, S. 35f.

²¹⁰ Vgl. dazu: Egger 2006, S. 74.

²¹¹ Egger 2006, S. 74.

²¹² Die seit der Aufklärung beliebte genealogische Darstellung erscheint hier pervertiert.

²¹³ Dieser Clan gemahnt an die antike Tragödie oder an das fatalistische Schauerdrama, da beinahe alle Personen miteinander verwandt sind und sterben. Vgl. dazu: Nehring 1997, S. 160.

4.3. „Sancta Rosalia, ora pro nobis!“ (ET, 73):

die theatralische Geburt einer Heiligen

Da regte es sich in den Büschen — eine Rose, von himmlischer Glut hoch gefärbt, streckte ihr Haupt empor und schaute den Medardus an mit englisch mildem Lächeln, und süßer Duft umfing ihn, und der Duft war das wunderbare Leuchten des reinsten Frühlingsäthers. „Nicht das Feuer hat gesiegt, kein Kampf zwischen Licht und Feuer. — Feuer ist das Wort, das den Sündigen erleuchte.“ — Es war, als hätte die Rose diese Worte gesprochen, aber die Rose war ein holdes Frauenbild. — In weißem Gewände, Rosen in das dunkle Haar geflochten, trat sie mir entgegen. — „Aurelie“, schrie ich auf, aus dem Traume erwachend; ein wunderbarer Rosengeruch erfüllte die Zelle, und für Täuschung meiner aufgeregten Sinne mußte ich es wohl halten, als ich deutlich Aureliens Gestalt wahrzunehmen glaubte, wie sie mich mit ernsten Blicken anschaute und dann in den Strahlen des Morgens, die in die Zelle fielen, zu verduften schien. (ET, 316f)

Medardus wird abermals von einer Vision heimgesucht, diesmal hat er sich jedoch endgültig ins Kloster zurückgezogen und sieht deshalb seine heilige Geliebte. Die beseelte Rose²¹⁴ transformiert sich zum Phantasma der mit den Insignien der heiligen Rosalia geschmückten Geliebten, bis schließlich von beiden nur der ätherische Rosenduft, der als Symbol der Heiligkeit in zahlreichen christlichen Legenden eine gewichtige Funktion besetzt²¹⁵, erhalten bleibt. Kündigte der schwüle Rosenduft in der Vergangenheit in Verbindung mit Aurelies Körper noch Erotik an, so ist er in Verbindung mit der fantastischen und immateriellen Wahrnehmung zum synästhetischen Vorboten ihrer Heiligkeit geworden. Die Frauengestalt verkündet die Niederlage des Feuers und betont die Macht des Lichtes, was emblematisch für die Frauenfiguren der Erzählung verstanden werden könnte. Nachdem die mit den Attributen aus dem Bereich des Feuers ausgestatteten diabolischen Venusgestalten endgültig aus dem erzählerischen Fokus verschwunden sind, rückt Aurelie, die Lichtgestalt, in den Mittelpunkt. Die in diesem Bild festgehaltene Verschmelzung von Aurelie und einer Rose²¹⁶ vollendet sich bei ihrer Einkleidung als Nonne (die hier bereits durch die Erwähnung ihres weißen Gewandes angedeutet wird), von wo

²¹⁴ Anhand des „englisch milde[n] Lächelns“ der Rose wird das bei Hoffmann oft vorzufindende Moment der parodistischen Kippung eines empfindsamen Bildes anschaulich.

²¹⁵ Vgl. dazu: Die Elixiere des Teufels. Gesammelte Werke in Einzelausgaben 1–8, Bd. 2. Berlin/Weimar: Aufbau 1994, Anmerkungen, S. 393.

²¹⁶ Der Name der hl. Rosalia ist schließlich eine Weiterbildung des Wortes Rose.

an sie nach der theatralischen Inszenierung als Heilige endgültig in ihre Bildrolle eingehen soll. Die „fromme Aurelie“ (ET, 326) wird zur Schwester Rosalia, mit allen nur erforderlichen Details: „[E]in Kirchendiener sprach viel von frisch aufgeblühten Rosen, die durchaus morgen in aller Frühe herbeigeschafft werden müssten [...]“ (ET, 322)

[D]er entscheidende Augenblick kam; aus dem Innern des Klosters, durch die Gittertüre hinter dem Altar führten die Zisterzienser-Nonnen Aurelien herbei. — Ein Geflüster rauschte durch die Menge, als sie sichtbar worden, die Orgel schwieg, und der einfache Hymnus der Nonnen erklang in wunderbaren, tief ins Innerste dringenden Akkorden. [...] Ich fasste mich mit aller Gewalt zusammen, ich schaute auf und erblickte Aurelien, vor dem Hochaltar kniend. O Herr des Himmels, in hoher Schönheit und Anmut strahlte sie mehr als je! Sie war bräutlich — ach! ebenso wie an jenem verhängnisvollen Tage, da sie mein werden sollte, gekleidet. Blühende Myrten und Rosen im künstlich geflochtenen Haar. Die Andacht, das Feierliche des Moments hatte ihre Wangen höher gefärbt, und in dem zum Himmel gerichteten Blick lag der volle Ausdruck himmlischer Lust. Was waren jene Augenblicke, als ich Aurelien zum ersten Mal, als ich sie am Hofe des Fürsten sah, gegen dieses Wiedersehen. (ET, 340f)

Aurelies Auftritt veranschaulicht den theatralischen Aspekt christlicher Riten. Aurelie betritt nicht mit den Nonnen die Bühne, sie erscheint vielmehr einer berühmten Schauspielerin gleich. Ihr Auftritt lässt die Orgel verstummen und das mit ihr in Resonanz gehende Publikum zum Leben erwachen. Aurelie, die nun nicht mehr die Braut des Medardus, sondern die Braut Christi wird, wirkt durch ihre tatsächliche Erhebung zum Himmlischen, also durch ihre körperliche Unerreichbarkeit für den Mönch Medardus reizvoller als in ihrer Rolle als unschuldige Landadelige und als Hofdame. Seine letzten irdischen Triebe in Bezug auf Aurelie verstummen demnach, während Aurelie ihr Gelübde spricht. Dieses endgültige Anerkennen Aurelies vonseiten Medardus' als „die fromme Himmelsbraut“ (ET, 342) ruft folglich seinen „halbnackten“ (ET, 342) Doppelgänger auf den Plan, der Medardus' externalisierte, tierische und damit der Treibnatur verschriebene Seite darstellt und der die in den Himmel entrückten Wünsche des Medardus ausführt.

Die Nonnen stäubten schreiend auseinander; die Äbtissin hatte Aurelien fest in ihre Arme eingeschlossen. — „Ha ha ha!“ — kreischte der Rasende mit gellender Stimme, „wollt ihr mir die Prinzessin rauben? — Ha ha ha! — Die Prinzessin ist mein Bräutchen, mein Bräutchen“ — und damit riss er Aurelien empor und stieß ihr das

Messer, das er hochgeschwungen in der Hand hielt, bis an das Heft
in die Brust, dass des Blutes Springquell hoch emporspritzte.
(ET, 342f)

In das friedliche, idyllische Bild der Weihung dringt der Doppelgänger ein, und mit ihm kommt Bewegung in die apotheotische Szenerie. Das Instrument des Messers, zugleich theatralisches Requisit des Schicksalsdramas²¹⁷ und Phallussymbol darstellend, bringt einen an schlechte Maske gemahnenden „Springquell“ hervor. Der dezidiert blutige Tod Aurelies verweist bereits auf ihre Verklärung als Märtyrerin, denn die ab dem 17. Jahrhundert gebräuchliche deutsche Version dieses Wortes lautet „Blutzeuge“²¹⁸. Der Zeitpunkt seiner blutigen Ekstase könnte perfekter nicht sein, denn Aurelie hat ihr Gelübde zwar schon gesprochen, sie ist aber noch nicht in der Nonnentracht gekleidet, ihre „herabwallenden Locken“ (ET, 342) sind noch nicht abgeschnitten, und so bleibt ihr dieses essenzielle ästhetische Attribut erhalten. Aus dem entstandenen „Getümmel“ (ET, 342) erhebt sich die Novizin Aurelie, deren Wunde mit weißen, an Jesus gemahnenden Tüchern verbunden wurde, zur Märtyrerin. „Ein Mirakel – ein Mirakel, ja, sie ist eine Märtyrin. – Sancta Rosalia, ora pro nobis.“ (ET, 343) Ein Mord aus Trieben wird im Hause Gottes vom Volk zu einem Zeugnis des christlichen Glaubens stilisiert. Das auf einer Bildlüge beruhende Schicksal Aurelies hat sich erfüllt; das nicht existente Martyrium der nicht gesichert existierenden heiligen Rosalia kulminiert in einem Martyrium, das eigentlich keines ist.

Man hatte eine mit Polstern und Decken belegte Bahre herbeigebracht. Als man Aurelien hinaufhob, seufzte sie tief und schlug die Augen auf. Der Maler stand hinter ihrem Haupte, auf das er seine Hand gelegt. Er war anzusehen wie ein mächtiger Heiliger [...]. – Ich kniete beinahe dicht an der Seite der Bahre. (ET, 343)

Erst im Angesicht des himmlischen Todes ist Aurelies großer Augenblick gekommen. Dem Volk schon ein Stück in Richtung Himmel enthoben, gesellt sich zu der theatralischen Inszenierung der Bildhaften der „aus dem Bilde des Hochaltars herabgestiegen[e]“ (ET, 343) Ahne, um mit

²¹⁷ Vgl. dazu: Köhn 1966, S. 57.

²¹⁸ Vgl. dazu: Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. vom Wiss. Rat der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig et alii: Dudenverlag 2000, S. 843.

den zwei Letzten seines Geschlechts zum Tableau zu erstarren. Zudem kennzeichnet die Positionierung der Figuren den Grad ihrer Abgewandtheit des Irdischen: Der heilige Maler steht, während der irdische Büsser Medardus seitwärts an der Bahre kniet. Nun ist auch endlich für Aurelie der Zeitpunkt gekommen, das Wort zu ergreifen: Schwer verwundet spricht sie „sanft und leise“ (ET, 346) monologisch mehr als den gesamten Roman über und mystifiziert selbst ihren gewalttätigen Tod, indem sie ihr Glück verkündet, dass sich ihre „unendliche Sehnsucht nach dem Reich der ewigen Freude und Seligkeit“ (ET, 344) bald erfüllen soll. Ihr Sterben zieht sich gemäß seinem inszenatorischen Charakter in die Länge. Sie schließt und öffnet ihre Augen mehrmals; verstummt und spricht doch abermals: „Aurelie, die das letzte schon mit geschlossenen Augen und hörbarer Anstrengung gesprochen, wurde ohnmächtig, doch der Tod konnte sie noch nicht erfassen.“ (ET, 345) In ihrer Sterbeszene verbinden sich nochmals alle auf diese Frauenfigur projizierten Kodierungen, wenn sie gleichzeitig als Aurelie, Rosalia und „heilige Jungfrau“ (ET, 345) wahrgenommen wird. In dieser dem Leben enthobenen Szenerie verlangt niemand nach einem Arzt, vielmehr nimmt der Maler, der Aurelie in kanonisch christlicher Art die Hände aufs Haupt gelegt hat, dessen Platz ein. Das Volk, in dessen Augen Aurelie zur Märtyrerin geworden ist, verlangt nach ihr als — konform der Wortbedeutung — Zeugnis, also als Zeichen.

Das Volk [...] verlangte nur, dass Aurelie nicht durch die Gänge, sondern über den Hof in feierlicher Prozession nach dem Kloster gebracht werden solle. Dies geschah. Die verschüchterten Nonnen hoben die Bahre auf, die man mit Rosen bekränzt hatte. Auch Aurelie war wie vorher mit Myrten und Rosen geschmückt. Dicht hinter der Bahre, über welche vier Nonnen den Baldachin trugen, schritt die Äbtissin, von zwei Nonnen unterstützt, die übrigen folgten mit den Klaren-Schwestern, dann die Brüder der verschiedenen Orden, ihnen schloss sich das Volk an, und so bewegte sich der Zug durch die Kirche. Die Schwester, welche die Orgel spielte, musste sich auf den Chor begeben haben, denn sowie der Zug in der Mitte der Kirche war, ertönten dumpf und schauerlich tiefe Orgeltöne vom Chor herab. Aber siehe, da richtete sich Aurelie langsam auf und erhob die Hände betend zum Himmel, und aufs Neue stürzte alles Volk auf die Knie nieder und rief: „Sancta Rosalia, ora pro nobis.“ (ET, 346)

Nicht nur Aurelie, sondern auch ihr tragbares Sterbebett wird mit den Insignien ihres Vorbildes verziert und ästhetisiert. Das Schauspiel steigert sich, findet mit dem Einsatz von Orgelmusik zu seinem feierlichen Takt und erreicht seinen Höhepunkt in einem an Auferstehung gemahnenden Aufrichten der noch immer nicht toten Aurelie. Erst nach diesem Glanzpunkt christlicher Darbietung und nachdem ihre Bahre auf den irdischen Boden gestellt wurde, ist es Aurelie möglich zu sterben. Die tatsächliche Auflösung des ihr zu Lebzeiten verwehrtten Körpers ermöglicht Medardus endlich eine reibungslose phantastische Wahrnehmung von Aurelie.

[B]ei dem „Voca me cum benedictis“ war es mir, als sähe ich in himmlischer Sonnenklarheit Aurelien, wie sie erst auf mich niederblickte und dann ihr von einem strahlenden Sternenringe umgebenes Haupt zum höchsten Wesen erhob, um für das ewige Heil meiner Seele zu bitten! (ET, 348)

Während des der „Braut des Himmels“ (ET, 437) zu Ehren abgehaltenen „Jubelfestes“ (ET, 437) hat Medardus die letzte Vision von Aurelie. Nach ihrem Ableben ist es ihm nun endlich möglich, seine bildhaft christliche Rezeption an ihr zu vollziehen. Aurelie wird zu den Gesängen des Dies Irae, der Totensequenz, mittels prototypischen christlich kanonischen Attributen zur Ikone. Durch die körperliche und geistige Unerreichbarkeit der Geliebten ist es dem Mönch letztlich möglich, die Liebe zu Aurelie zu zelebrieren. Am Ende des Romans steht die Wiederherstellung des Himmelreiches auf Erden, die sich jedoch als eine nur scheinbare entpuppt.

Die tatsächliche Intention Hoffmanns bei all diesen bis ins – zum Teil unerträglich – Stereotype gehenden Kodierungen wird erst mit der Eingliederung seiner Arbeit in den romantischen Diskurs augenscheinlich:

[D]er romantische Dichter [wird] durch die Sehnsucht nach Liebe erst inspiriert, die Frau aber zu einer Existenz im Totenreich verbannt. Für die Romantiker bedeutet der Tod der Geliebten die Voraussetzung seiner poetischen Existenz. Die in Erinnerung dem Dichter verfügbar gewordene Frau wird nicht imaginiert als eigenständig und lebendig, sondern sie wird zur Heiligen verklärt. Dadurch wird ihr Körper unantastbar, die Frau als Sinnenwesen ausgelöscht. Ihre Inthronisation als Idealbild negiert die Möglichkeit ihrer Existenz. Die Unverletztheit des jungfräulichen Körpers spiegelt die Unantastbarkeit der idealisierten Frau ebenso wie die Negation weiblicher Existenz. Mit dem romantischen Idealbild der

verlorenen Geliebten wird das Weibliche in doppelter Hinsicht verneint und solchermaßen in der Dichtung verfügbar gehalten. Dieser Mortifikationsprozess bleibt verdeckt durch eine das Weibliche aufwertende Vergeistigungsstrategie. Der Idealisierung der Jungfrau korrespondiert eine Überhöhung der Liebe zur himmlischen Macht. Die angestrebte ideale Liebe ist bezeichnenderweise keine sinnliche. Imaginiert wird die bergende Mutterliebe, auf sie richtet sich die Sehnsucht des Dichters. So wie sich die ewige Seligkeit und ewige Treue nur im Tod – einer Welt außerhalb der Zeit – finden lassen, bedeutet himmlische Liebe die selige Rückkehr ins Nichts. Die hier verfolgte Vergeistigungsstrategie führt zur völligen Entkörperlichung und zu einer ins Paradoxe umkippenden Verbindung von Eros und Thanatos.²¹⁹

Hoffmann folgt den romantischen Diskursen mehr als ergeben: Zum Schluss des Romans erfährt der Leser, dass das Verfassen dieses Romans seine letzte „Bußübung“ (ET, 340f) darstellt. Medardus wird erst durch den Tod der Geliebten zum Dichter. Auch die romantische Verklärung der Partnerin zur Heiligen wird am Beispiel der Aurelie wortwörtlich genommen und in ein nicht zu überbietendes Extrem überführt. Die Übernahme von Stereotypen ist jedoch im Falle Hoffmanns kein Merkmal unschöpferischer Trivialität²²⁰, sondern dient vielmehr einer ironisierenden Auffächerung derselben. Hoffmann, der Spätromantiker, zitiert und reizt die Kodierungen aus, bis sie in eine parodistische Widernatürlichkeit kippen. So wird etwa die zwischenmenschliche Liebe ins Extreme pervertiert, wenn dem Tod der Geliebten eine Stellvertreterfunktion für eine tatsächliche Hochzeit zukommt und dieser mit den Worten des Gefährten als „Weihfest“ (ET, 437) der jeglichem Irdischen enthobenen „himmlischen Liebe“ (ET, 437) bezeichnet wird. Die jenseitige Idylle ist auf der triebhaften Erde nicht durchführbar und bleibt einzig als Phantasma bestehen. Die Absicht einer solchen Praxis dieses bewussten Offenlegens von traditionellen Einschreibungen ist das Bewusstwerden und gleichzeitige Zerstören derselben.²²¹

Am Ende dieses Romans voller Bilderverwirrungen steht ein Bild. Nachdem Medardus ein Jahr nach Aurelie stirbt, und somit die letzten Abbilder der zum Leben erweckten heidnischen Göttin erloschen sind

²¹⁹ Hilmes 1990, S. 19.

²²⁰ Diesem Roman wurde zumeist mit dem Vorwurf der Trivialität begegnet.

²²¹ Vgl. dazu: Steinecke 1997, S. 307.

und damit der Bilderfrevel des Malers gesühnt ist, kann das von Sünde gereinigte Gemälde der Heiligen zum „reinen Sinnbild und wundertätigen Zeichen werden“²²².

Bei dem Requiem [für den verstorbenen Medardus] nämlich verbreitete sich ein sehr starker Rosenduft, und wir bemerkten, dass an dem schönen Bilde der heiligen Rosalia, das von einem sehr alten unbekannten italienischen Maler gefertigt sein soll [...] ein Strauß der schönsten, in dieser Jahreszeit seltenen Rosen befestigt war. (ET, 352f)

²²² Egger 2006, S. 73.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Quellen

- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt am Main: Fischer 1991.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther. Wahlverwandtschaften (1809). Text und Kommentar. Bd. 11. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Mit Aufzeichnungen des Autors. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Christoph Michel. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1976.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Wanderjahre (1821). In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 7. Berlin/Weimar: Aufbau 1974.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bde. 1–8. Berlin/Weimar: Aufbau 1994.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wulf Segebrecht u. Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker) 2004.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. Briefe (u.a.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1964.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen (1772). Historisch-kritische Ausgabe von Elke Monika Bauer. Tübingen: Max Niemeyer 2004.
- Schlegel, August Wilhelm: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Originalgetreue Wiedergabe der Ausgabe Berlin 1798–1800. Berlin: Frölich 1924.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler et alii. Bd. 2. Paderborn: Schöningh 1967.
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Stuttgart: Reclam 1995.
- Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. In: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Berlin: Walther de Gruyter & Co 1968.

Sekundärliteratur

- Allen, Virginia M.: *The Femme Fatale. Erotic Icon*. Troy, NY: Whitston 1983.
- Balk, Claudia: *Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit*; Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1994.
- Begemann, Christian: *Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Aurora* 59 (1999), S. 135–159.
- Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Christensen, Birgit: *Ironie und Skepsis. Das offene Wissenschafts- und Weltverständnis bei Julien Offray de la Mettrie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Deutsches Fremdwörterbuch. Begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler. Bd. 2. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1942.
- Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Begr. von Wilhelm Kosch. Fortgef. von Ingrid Bigler-Marschall. Bern: Saur 1953ff.
- Drux, Rudolf: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*. München: Fink 1986.
- Duden. *Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. vom Wiss. Rat der Dudenredaktion. Mannheim et alii: Dudenverlag 2000.
- Duden. *Das Fremdwörterbuch (= Duden Bd. 5)*. 7., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag 2001.
- Dürbeck, Gabriele: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen 1998.
- Egger, Irmgard: *Diätetik und Askese. Zur Dialektik der Aufklärung in Goethes Romanen*. München: Fink 2001.

- Egger, Irmgard: Eíkonos: zur Inszenierung der Bilder in Goethes Romanen. In: Goethe Jahrbuch, Bd. 118. Weimar: Böhlau 2001, S. 260–273.
- Egger, Irmgard: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Egger, Irmgard: „Nur über ihre Leiche.“ In: Sprachkunst XXXI/2000, 2. Halbband, S. 281–288.
- Ego, Anneliese: „Animalischer Magnetismus“ oder „Aufklärung“: eine mentalitätsgeschichtliche Studie um ein Heilkonzept im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.
- Freise, Matthias: Die Puppe als Geliebte in E.T.A. Hoffmanns Sandmann. In: L'homme machine? Anthropologie im Umbruch. Hrsg. v. Harald Schwaetzer und Henrieke Stahl-Schwaetzer. Hildesheim: Olms 1998, S. 135–147.
- Frenzel, Herbert A.: Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1890. München: dtv 1984.
- Gnam, Andrea: Die Rede über den Körper. In: Text und Kritik Sonderband Heinrich von Kleist. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Roland Reuss und Peter Staengle. München: Ed. Text und Kritik 1993, S. 170–176.
- Gnam, Andrea: Sei meine Geliebte, Bild! Die literarische Rezeption der Medien seit der Romantik. München: Iudicium Verlag 2004.
- Grossmann, Theo: Die heilige Otilie. Patronin der Augenkranken. Innsbruck/Wien: Tyrolia-Verlag 1999.
- Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Nachdr. d. Ausg. Leipzig: Gleditsch 1770. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996.
- Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.
- Hinderer, Walter: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Jooss, Birgit: Lebende Bilder: körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin: Reimer 1999
- Jürgens, Christian: Das Theater der Bilder. Ästhetische Modelle und literarische Konzepte in den Texten E.T.A. Hoffmanns. Heidelberg: Manutius-Verlag 2003.
- Kenner, Hedwig: Der Apoll vom Belvedere. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1972.

- Kittler, Friedrich A.: „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann — Freud — Lacan. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. v. F.A. Kittler u. Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 139–166.
- Kittler, Friedrich: Ottilie Hauptmann. In: Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hrsg. v. Norbert W. Bolz. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1981, S. 260–275.
- Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit (= Rowohlt's Enzyklopädie 485: Kulturen und Ideen). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Köhn, Lothar: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen: Niemeyer 1966.
- Kremer, Detlef: Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart: Metzler 1993.
- Langen, August: Attitüde und Tableau in der Goethezeit. In: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 194–258.
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main: Campus-Verlag 1992.
- Laroche, Bernd: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung der Bildnisbegegnung in der deutschen Literatur der 16.–19. Jahrhunderte. Frankfurt am Main et alii: Peter Lang 1995.
- Leppmann, Wolfgang: Winckelmann. Ein Leben für Apoll. Bern/München: Scherz 1971.
- Lexikon der deutschen Heiligen, Seligen, Ehrwürdigen und Gottseligen. Hrsg. v. Jakob Torsy. Köln: Verlag J. P. Bachem 1959.
- Lexikon des Mittelalters. Hrsg. v. Robert-Henri Bautier. Bd. IV. München/Zürich: Artemis 1989.
- Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns. Freiburg im Breisgau: Rombach 1996.
- Matt, Peter von: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1971.
- Maurer-Schmoock, Sybille: Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1982.

- Metzler-Lexikon Theatertheorie. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte. Stuttgart et alii: Metzler 2005, S. 358–364.
- Meyers Konversations-Lexikon: eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens; mit geographischen Karten, naturwissenschaftlichen und technologischen Abbildungen. 4., gänzlich umgearb. Aufl. Bd. 14. Königshofen/Luzon 1888.
- Miller, Norbert: Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und „tableau vivant“ als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main 1972, S. 194–258.
- Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert. München: Fink 1998.
- Nehring, Wolfgang: Spätromantiker: Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1997.
- Öhlschläger, Claudia: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des erfüllten Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften. In: Gabriele Brandstetter (Hrsg.): Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandtschaften“. Freiburg i. Br.: Rombach 2003, S. 187–203.
- Petrat, Gerhardt: Schulunterricht. Seine Sozialgeschichte in Deutschland 1750–1850. München: Ehrenwirth 1979.
- Preisendanz, Wolfgang: Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein. In: E.T.A. Hoffmann (= Wege der Forschung Bd. 486). Hrsg. v. Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 270–291.
- Rieger, Dietmar: Das französische Theater des 18. Jahrhunderts (Wege zur Forschung, Bd. 75). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Schickedanz, Hans-Joachim: Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert. Dortmund: Harenberg 1983.
- Schmidt, Jochen: Die Krise der romantischen Subjektivität. E.T.A. Hoffmanns Künstlernovelle 'Der Sandmann' in historischer Perspektive. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, ed. Jürgen Brummack et. alii. Tübingen 1981, S. 348–370.
- Schultz, Hartwig (Hrsg.): Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons. Berlin et alii: Walter de Gruyter 1997.
- Stackelberg, Jürgen von: Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriß. München: Wilhelm Fink Verlag 1992.

- Stein, Gerd: Kulturfikturen und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1985.
- Steinecke, Hartmut: Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E.T.A. Hoffmann. In: *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Hrsg. v. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 293–310.
- Steinecke, Hartmut: *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel Verlag 2004.
- Straumann, Barbara: Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie. In: *Die Diva: eine Geschichte der Bewunderung*. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen u. Barbara Straumann. München: Schirmer/Mosel 2002.
- Theater-Lexikon. Hrsg. v. Henning Rischbieter. Zürich: Orell Füssli 1983.
- Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München: Fink 1990.
- Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink 2001.
- Vietta, Silvio: Automatenmotiv und Motivschichtung im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns. In: *Mitteilung der Hoffmann-Ges.* 26 (1980), S. 25–33.
- Wetzel, Michael: *Mignon: die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*. München: Fink 1999.
- Wiens, Birgit: „Grammatik“ der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen: Max Niemeyer 2000.
- Wittig, Frank: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik* (= *Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft* 212). Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

Abstract

Das Hauptaugenmerk vorliegender Arbeit liegt auf einem Aufzeigen und gleichzeitigen Demontieren von Weiblichkeitskonstrukten. Die mannigfaltigen Kodierungen, die Frauen eingeschrieben wurden und werden, haben ihren Ursprung in künstlich erzeugten Frauenbildern, die dem Leser jedoch als natürlich erscheinen. So entpuppt sich Ottilie, die Frauengestalt aus Goethes *Wahlverwandtschaften*, etwa jenseits der idyllischen Oberfläche als leere Hülle, in die nach Belieben sowohl aufklärerische als auch romantische Diskurse geschüttet werden. Zu diesen Einschreibungen, die vor allem den Bereichen der Religion und der Medizin entnommen sind, ist eine Vermengung von Bildhaftigkeit und Theatralik in der Weiblichkeitsinszenierung zu konstatieren. Diejenigen der hier behandelten Frauenfiguren, die durch den männlichen Blick als bildhaft wahrgenommen werden, wie etwa Aurelie aus E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*, finden sich in den Werken selbst innerhalb einer theatralischen Inszenierung wieder. Diese exaltierten Fremddarstellungen verkünden zugleich aber auch stets den zumindest körperlichen Untergang dieser weiblichen Gestalten. Verfügt jedoch eine Frauenfigur über einen der bildhaften Wahrnehmung widerstrebenden Körper, wie die Figur der Euphémie, kommt der theatralische Diskurs bis in seine Bedeutungsebene des Präziösen zum Tragen. Einzig die Figur der Klara aus Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* vermag sich diesen signifikanten Wahrnehmungs- und Inszenierungsmustern zu entziehen. Zurück bleibt die Erkenntnis, dass solch scheinbar unterschiedliche Schriftsteller wie Goethe und Hoffmann nicht nur in ihrer Epoche verharrten, sondern sich nicht scheuten, Anleihen aus der Romantik respektive aus der Aufklärung und der Klassik zu nehmen, und welches Maß an Theatralik diese beiden Theaterleiter in Prosatexte verwebt haben.

Curriculum Vitae

Geboren	21.03.1983 in Linz
Vater	Dipl.-Ing. Helmut Brunner
Mutter	MMag. Eva Brunner
1993 bis 2001	Besuch des Linzer BG/BRG Khevenhüllerschule
Juni 2001	Matura mit gutem Erfolg
Oktober und November 2001	Aufenthalt in Florenz als Au-Pair und anschließende Sprachschule
Oktober 2002	Beginn des Studiums der Deutschen Philologie und der Theater-, Film- und Medien- wissenschaft in Wien
01. Februar bis 16. Juni 2006	Erasmusaufenthalt in Rouen/ Frankreich
15. März bis 26. März 2006	Mitglied der Jeune Jury Européen im Zuge des 19. Festivals du Cinéma Nordique in Rouen
19. Juni bis 14. Juli 2006	Praktikum im Filmdokumentations- zentrum des Filmarchiv Austria
7. August bis 1. September 2006	Praktikum im Landesarchiv Oberösterreich
Anfang Februar bis 13. März 2007	Regiehospitantz am Linzer Landestheater
Juli 2007	Praktikum bei der Linzer Tages- zeitung „Oberösterreichs Neue“