

Micha Huff

THAUMA(U)TOPOIESIS

Das Wunderbare und die narrative Refiguration
im Roman (Wieland, Tieck, Goethe)



POETIK UND ÄSTHETIK DES STAUNENS

BRILL | FINK

Thauma(u)topoiesis

Poetik und Ästhetik des Staunens

Herausgeberinnen

Nicola Gess
Mireille Schnyder

Wissenschaftlicher Beirat

Hugues Marchal, Christopher R. Miller, Anita Traninger,
Susanne Strätling, Kärin Nickelsen, Ulrich Bröckling

Micha Huff

Thauma(u)topoiesis

*Das Wunderbare und die narrative Refiguration im
Roman (Wieland, Tieck, Goethe)*



BRILL | FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Umschlagabbildung: Frontispiz, in: Johann Chr. Gottsched: Erste Gründe der gesamten Weltweisheit.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC-BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846768631>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.

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

Die vorliegende Monographie ist als Dissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel angenommen worden.

Tag des Promotionsexamens: 2. November 2022

Erstgutachterin: Prof. Dr. Nicola Gess | Zweitgutachter: Prof. Dr. Alexander Honold

© 2024 beim Autor. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

www.brill.com

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z. B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Korrekturat: Dr. Jessica Nitsche

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2629-7051

ISBN 978-3-7705-6863-5 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6863-1 (e-book)

Inhalt

Einleitung	VII
1. Der Diskurs des Wunderbaren und die Neubegründung des Romans im 18. Jahrhundert	1
1.1 Das Wunderbare und die Literaturgeschichte des Romans	1
1.2 Das Wunderbare und die Poetik des Romans	11
1.3 Das Wunderbare und die ‚narrative Identität‘ (Ricoeur)	24
Fazit	31
2. Das Wunderbare und die poetische Verwunderung	35
2.1 Methode und Monade: zwei Pfade zur Poetik der Aufklärung ...	38
2.2 Der Diskurs des Wunderbaren in Poetik und Ästhetik	44
2.3 Unterwegs zu thaumaturgischen Erzählungen	90
3. Die Aporie und Verzauberung des anthropologischen Erzählens (Wieland)	99
3.1 Wielands Märchendichtung: das <i>conte de fées</i> als Bildungsmärchen	100
3.2 <i>Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva</i> (1764)	135
Fazit	154
4. Das Wunderbare zwischen Pikareske und Pathographie (Tieck) ...	159
4.1 Franz Sternbalds Wanderung zum Wunderbaren	163
4.2 Die Ambivalenz des Wunderbaren in Tiecks Märchen novellen ..	172
4.3 Franz Sternbalds Ankunft	188
Fazit	193
5. Die Ethik des thaumaturgischen Erzählens (Goethe)	199
5.1 Die zweifache Poetik der <i>Wahlverwandschaften</i> : Novelle und Roman	204
5.2 Die Krise gestalten: künstliche Idylle statt geselliges Erzählen ..	208
5.3 Die Ethik des Erzählens in den <i>Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten</i>	213
5.4 <i>Die wunderlichen Nachbarskinder</i> : ein thaumaturgisches Prisma	227
5.5 Ottilies Ikonisierung und das Staunen der Menge	235
Fazit	240

Schluss	243
Literaturverzeichnis	253
Abbildungsverzeichnis	279
Dank	281

Einleitung

In jedem Menschen wohnen alle Formen der Menschheit, alle ihre Charaktere, und der eigne ist nur die unbegreifliche Schöpfung-Wahl *einer* Welt unter der Unendlichkeit von Welten.

Jean Paul, Vorschule der Ästhetik

„[M]iracles are ceas'd“, befindet der Erzbischof von Canterbury in William Shakespeares *Henry V*, „[a]nd therefore we must needs admit the means / How things are perfected“.¹ Die Beschäftigung mit der Poetik des Wunderbaren im 18. Jahrhundert – so zeigt das Shakespeare-Zitat aus dem Jahr 1600 – behandelt einen vergleichsweise kurzen Abschnitt einer langen Geschichte. Das Wunder und – wie Shakespeares Erzbischof von Canterbury hier hervorhebt – vor allem dessen Abwesenheit ist eine wesentliche Epochensignatur der säkularen Moderne, deren Entstehung sich lange vor dem 18. Jahrhundert bereits ankündigt. Die ‚moderne‘ Situationsbeschreibung in Shakespeares Königsdrama ist als Prolog zum Weltbild der Aufklärung nicht allein deshalb interessant, weil sie mit diesem das Ausbleiben der Wunder teilt. Auch in der Konsequenz, die daraus gezogen wird, ähneln sich die Auffassungen: Wo die Hoffnung auf die Verwandlung des irdischen Jammertales in ein himmlisches Paradies nicht mehr auf göttlichen Interventionen beruht, bricht sich die Idee der Perfektibilität Bahn.

Ebendiese Idee einer autonomen Selbstverbesserung verlegt der aufgeklärte, bürgerliche Roman des 18. Jahrhunderts in die Lebensgeschichte des Individuums: Über Berg und Tal verfolgt es schrittweise einen psychologisch lückenlos nachvollziehbaren Weg zur Erfüllung seiner Sehnsüchte und Ideale. Hierbei handelt es sich um eine völlig neue Erzählform: In Ausrichtung auf die Idee einer präsumtiven Ganzheit gestaltet der Roman das Zu-sich-Finden eines Individuums.² Die Lebenszeit des Einzelnen wird zum formalen Rahmen dieser Neufassung der Gattung – nicht mehr die Weltzeit epischer Herrschafts-Translationen (wie etwa die Reihe Homer-Vergil-Veldeke für den

1 Zit. nach Klaus Reichert: *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 36, Anm. 43.

2 „Der Roman ist die Form des Abenteuers des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen.“ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916/20], hrsg. v. Frank Benseler / Rüdiger Dannemann, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 69.

Aeneas-Roman), nicht mehr das räumlich geordnete Panoptikum einer zeitlosen Welt (wie im heliodorischen oder frühneuzeitlichen Roman).³

Die Diskriminierung des Wunderbaren in der Poetik des Romans geht mit dieser Neuausrichtung der Gattung im 18. Jahrhundert einher, der eine transparente, auf psychologische Kohärenz und diegetische Widerspruchsfreiheit festgelegte Darstellungsweise als poetologisches Ideal unterlegt wird. Zugleich lassen sich aber Binnenerzählungen beobachten, die intradiegetisch in diese moderne Spielart des Romans eingeschaltet werden, sich den neuen Normen der Gattung jedoch widersetzen und an die Poetik des Wunderbaren anknüpfen. Diese sollen im Folgenden mit Rückgriff auf Alexander Gottlieb Baumgartens Konzeption einer *thaumaturgia aesthetica* – einer Kunst der ästhetischen Verwunderung – als ‚thaumaturgische Erzählungen‘ bezeichnet werden. Wie ist diese spannungsvolle Konstellation von gegensätzlichen Registern des Erzählens innerhalb von Romanen zu verstehen? Auf welche kulturellen Veränderungen in der Beschreibung und literarischen Genese von individuellen Lebensläufen antwortet sie? Und wie schlägt sich der vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geführte poetologische Disput über das Wunderbare in dieser Geschichte der Diskriminierung und Re-Integration des Wunderbaren im Roman nieder?

Mit Paul Ricœurs Hermeneutik der ‚narrativen Identität‘ soll der Roman des 18. Jahrhunderts im Folgenden als kulturpoetischer Probestein eines historisch neuartigen und sich vor dem Hintergrund des Epochenbruchs der Neuzeit auf verschärfte Weise stellenden Anspruchs an Individualität verstanden werden. Als fiktionaler Erfahrungsraum narrativer Identitätsbildung vermag der Roman – so die theoretische Prämisse – einzig in Erscheinung treten, insofern ‚diskordante‘ Momente Dynamiken einer Refiguration der Handlung in Gang setzen, die die Romanform ihrerseits zum Medium eines genuin narrativen Sinnverstehens und einer ethischen Selbst-Auslegung werden lassen. Während der poetologische Diskurs über die Gattung Roman im 18. Jahrhundert das Wunderbare vermittels verschiedener Argumentationslinien als *negativen* Grenzwert der sich neu konstituierenden Gattung heranzieht, bildet es in den im Folgenden zu untersuchenden Romanen eine unverzichtbare Quelle narrativer Diskordanzen: Die kausale Ereignisverkettung wird erst dadurch zur eigentlichen Darstellung von ‚Handlung‘, indem die latenten Sinnpotentiale des Wunderbaren den analytischen Rahmen der Romandiegese überschreiten.

Anhand in den Roman eingeschalteter ‚thaumaturgischer Erzählungen‘ soll die Inszenierung von derartigen – in Bezug auf die poetologischen Maximen

3 Vgl. Michail M. Bachtin: Chronotopos [1975], übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

des extradiegetischen Rahmens – ‚transgressiven‘ Erzählakten untersucht werden. Durch die applikative Auslegung der thaumaturgischen Erzählungen auf der Ebene der Romanhandlung wird diese zugleich verwunderungsvollen Refigurationen unterzogen und damit zum Modell einer narrativen Aneignung von Welt sowie der ihr innewohnenden sinnträchtigen Handlungsvarianten. Auf diese Weise führen die hier behandelten Romane vor, wie sich der mehr und mehr humanwissenschaftlich fixierte ‚Charakter‘ unter Zuhilfenahme des Wunderbaren überhaupt erst auf eine ‚Figur‘ hin zu entwerfen vermag, die den Sinn der Erzählung zugleich verbürgt und riskiert. In ihrer Bedeutsamkeit und ihren Implikationen für Prozesse narrativer Autopoiesis des Selbst und für eine narrative Ethik der Selbst-Auslegung im Rahmen des Romans sind die Semantiken und das konzeptuelle Wissen, welche das 18. Jahrhundert über das Wunderbare ausgebildet hat, bisher nicht erschlossen worden.

In einer Rückschau auf das 18. Jahrhundert fasst Gottfried August Bürger in seinem *Lehrbuch der Ästhetik* (1825) das semantische Feld des Wunderbaren zusammen. Er zieht damit die Summe aus der poetologischen Begriffsarbeit seiner Vorgänger, ohne die Inkonsistenzen und das Inkommensurable auszublenden, das für ästhetische Konzeptualisierungen – nicht nur im Bereich des Wunderbaren – charakteristisch ist. Das ‚Wunderbare‘ macht Bürger dabei treffend als Oberbegriff aus, der Verwunderung und Erstaunen über das Neue und Außerordentliche umfasst, die Bewunderung neuartiger Gegenstände, die sich als ‚groß‘ und vollkommen erweisen, sowie den dichterischen Einsatz von übernatürlichen Aktanten.⁴ Das (fiktive) Übernatürliche ebenso wie die Bewunderung und Achtung erhabener, metaphysisch vollkommener und außerordentlicher Güter fallen in ihrer inhaltlichen Bestimmung unter den Sammelbegriff des ‚Wunderbaren‘. Mit ‚Verwunderung‘ wird in diesem Zusammenhang die rezeptionsästhetische Dimension in der subjektiven Erfahrung des Wunderbaren bezeichnet. Deren *phänomenologische* Bestimmung als Erfahrung des Neuen und ‚Verwundersamen‘ bildet im 18. Jahrhundert – im Vergleich mit den neuplatonisch-metaphysischen *meraviglia*-Poetiken der Renaissance – ein neues theoretisches Fundament in der ästhetisch-poetologischen Behandlung des Wunderbaren.

Das Problem des Wunderbaren verlagert sich im 18. Jahrhundert allmählich von einer ontologischen Debatte und theologisch-metaphysischen Kritik des

4 Vgl. Gottfried August Bürger: *Lehrbuch der Ästhetik*, Bd. 1, hrsg. v. Karl von Reinhard, Berlin: Schüppel'sche Buchhandlung 1825, S. 308–324, hier S. 321f.

Wunders hin zu einer Phänomenologie der Verwunderung.⁵ Unter Rückgriff auf Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* beschreibt Bürger die Verwunderung als einen „Anstoß des Gemüths an der Unvereinbarkeit einer Vorstellung und der durch sie gegebenen Regel mit den schon in ihm zum Grunde liegenden Prinzipien, welche also einen Zweifel hervorbringen, ob man auch recht gesehen und geurtheilt habe“.⁶ Metaphysische oder transzendente Kategorien werden auf diese Weise allerdings nicht aus dem poetologischen Diskurs verdrängt – sie verlagern sich und werden als Problem und Dimension *subjektiver Erfahrung* recodiert. Die poetologische Fundierung des Wunderbaren durch die Verwunderung nimmt somit die ‚kopernikanischen Wende‘ in der Ästhetik vorweg, das Schöne und Erhabene als ein Spiel der psychischen Vermögen und der Vernunftideen des Subjekts zu begreifen. Im Unterschied zur formalen Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts entkoppelt sich die ästhetische Verwunderung aber – wie Bürger noch 1825 feststellt – nicht von den Verweishorizonten des übernatürlichen oder metaphysischen Wunderbaren, sondern impliziert sie⁷ – allerdings in einer subjektivierten Frageform nach einer sinnhaften Welt.

Bereits in der Antike ist der Affekt der Verwunderung mit Momenten verbunden, in denen sich jemandes Sichtweise auf die Welt und auf sich selbst einem Wandel unterzieht und neu ausrichtet. In Platons Dialog *Theaitetos* ist der berühmte Ausspruch des Sokrates überliefert, wonach die Verwunderung der Anfang der Philosophie sei: „[D]ein Zustand, die Verwunderung“, so lobt Sokrates den Unterwiesenen, „ist recht typisch für einen Philosophen. Es gibt nämlich keinen andern Anfang der Philosophie als die Verwunderung, und wer die Iris Tochter des Thaumatas genannt hat, ist offensichtlich kein schlechter

5 Im Hinblick auf den Wechsel ‚vom Wunder zum Wunderbaren‘ in der Literatur des Mittelalters vgl. Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*, Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 1999, hier S. 13.

6 Bürger (1825): Lehrbuch der Ästhetik, Bd. 1, S. 322. Siehe auch Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2009, S. 726.

7 Die Unterscheidung des Transzendenzwunders von dem immanenten oder ‚bloß‘ subjektiv Verwunderlichen schlägt sich besonders in der Mediävistik im Sprachgebrauch von *miracula* und *mirabilia* nieder. Ähnlich wie in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts das Verwunderliche auf die imaginative Entfaltung eines kosmologischen Wunderbaren ausgelegt ist, wird auch im Hinblick auf die mittelalterliche Literatur die Durchlässigkeit der *mirabilia* auf *miracula* diskutiert. Siehe Eming (1999): Funktionswandel des Wunderbaren, S. 28 sowie Jacques Le Goff: *Das Wunderbare im mittelalterlichen Abendland* [frz. 1978], in: Ders.: *Phantasie und Realität des Mittelalters*, übers. v. Rita Hörner, Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 47f.; für den Vorschlag, einen engen und weiten Wunder-Begriff zu unterscheiden siehe Alexander C. Geppert T. / Till Kössler: *Einleitung: Wunder der Zeitgeschichte*, in: Dies. (Hrsg.): *Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 9–68, hier S. 33f.

Genealogie“.⁸ Auch Aristoteles gilt das Sich-Verwundern (griech. *thaumazein*) als Anfang der Philosophie und schon die ersten Menschen, wie es in der *Metaphysik* heißt, seien durch die Verwunderung zur Erforschung der Ursachen der Dinge geleitet worden und so zu allgemeingültigem Wissen gelangt.⁹ Gleichzeitig sieht Aristoteles eine Verwandtschaft zwischen dem Philomythos und dem Philosophen, weil jener als Liebhaber der mythischen Erzählungen dem gleichen Hang zur Verwunderung nachgehe wie derjenige, der die Wissenschaft betreibe.¹⁰ Beide *loci classici* der ‚philosophischen Verwunderung‘ legen einen hintergründigen Sinn des derart in Szene gesetzten ‚Anfangs der Philosophie‘ frei: Dass ein autonomer Erkenntnistrieb, ein selbstursprüngliches und spontanes Aufmerken, die Menschen dazu bringt, den Dingen auf den Grund zu gehen und sich Aufklärung über die Welt zu verschaffen, ist selbst in der antiken Philosophie keine ausgemachte Sache. Vielmehr komplementieren sowohl Platon als auch Aristoteles die Idee einer philosophischen Verwunderung mit der Möglichkeit, diese aktiv und künstlich zu erzeugen.

Im sokratischen Dialog ist es tatsächlich kein rätselhafter Sachverhalt oder eine ungewöhnliche Naturerscheinung, die Theaitetos zur Verwunderung brächten – es sind die geschickten Worte und faszinierenden Darlegungen des Sokrates selbst, die mit *thaumazein* und dessen Ableitungen bezeichnet werden: „Sage mir doch zunächst einmal, Theätet, hast du dich nicht eben bei dem, was wir durchgesprochen haben, *gewundert*, daß du plötzlich *auf diese Weise* an Weisheit offensichtlich keinem Menschen oder sogar Gott nachstehst?“ Wundern soll sich der Schüler also über die Art und Weise, wie er zur Erkenntnis gelangt ist. Eine Wirkung, die durch die Frage des Lehrers gleich noch einmal bewirkt wird: „Deine *Frage*“, antwortet Theaitetos, „*wundert* mich sehr.“¹¹ Der Dialogpartner verwundert sich über Sokrates. Und zwar nicht, weil Theaitetos bereits ein zur Verwunderung neigender philosophischer Geist ist, sondern weil Sokrates ihn durch eine meisterhaft erzeugte Verwunderung zu einem solchen macht.

In diesem Lichte betrachtet unterscheidet sich der vorbildliche Sokrates wenig von den geächteten *Sophistes*, die im gleichnamigen Dialog dafür

8 Platon: Theätet. Griechisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. Ekkehard Martens, Stuttgart: Reclam 1986, S. 47, 155d.

9 Vgl. Aristoteles: *Metaphysik*, Philosophische Schriften, Bd. 4, hrsg. v. Horst Seidl, Hamburg: Meiner 1995, 1. Buch, S. 15, 983a.

10 Vgl. Mireille Schnyder / Nicola Gess: *Poetiken des Staunens. Eine Einführung*, in: Dies. et al. (Hrsg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven* Paderborn: Fink 2019, S. 1–31, hier S. 1.

11 Platon: Theätet, S. 69, 162c (Kursivierungen MH).

gescholten werden, *thaumatopoiós* zu sein.¹² Die Sophisten gelten als Blender, deren Kunst der *Thaumatopoesis* darin besteht, durch Trugbilder und falschen Schein Verwunderung zu erzeugen und ihre Zuhörer dadurch in den Bann zu schlagen. Die sokratische Tugend und das sophistische Laster der *Thaumatopoesis* liegen somit überraschend nahe beieinander. Sowohl der aufrichtige Dialektiker als auch die käuflichen Sophisten verstehen sich darauf, in Verwunderung zu versetzen. Der Unterschied hängt ganz von der Zielsetzung und von dem Rahmen ab, innerhalb dessen die Verwunderung einen Verstehensprozess in Gang setzen soll. Will man am philosophischen Sonderstatus des *thaumazein* festhalten, muss man im Vergleich der beiden Dialoge zugestehen, dass auch diejenige Verwunderung, mit der die geistige Eigentätigkeit anhebt, nichts Gegebenes ist, sondern auf kunstfertige und – im Falle von Sokrates – ingeniiöse Weise *hergestellt* wird.

Unter dem Aspekt der mimetischen Darstellung von Handlung und des Herstellungswissens von Sinnkonfigurationen stellt Aristoteles die Verwunderung ins Zentrum seiner *Poetik* der Tragödie.¹³ Als etwas Verwunderliches (griech. *thaumaston*) wird die zugleich unerwartete und doch einleuchtende Refiguration der Ereignisverkettung bezeichnet, die auf diese Weise den affektiven Höhepunkt der Handlung bildet. Die Wirkungstheorie der Tragödie basiert auf der Erfüllung zweier Forderungen: Zum einen ist für die Peripetie bzw. die Wiedererkennung das *rationale* Begreifen einer kausalen Handlungsverknüpfung erforderlich; zum anderen soll dieser erzählerische Umschlagpunkt mit dem *Affekt* der Verwunderung verknüpft sein, der aus dem unerwarteten Wechsel von Handlungsvarianten entspringt. Das *thaumaston* ist in der aristotelischen *Poetik* alles andere als ein kühles Zur-Kennntnis-Nehmen einer allenfalls ‚interessanten‘ Abweichung vom Gewohnten. Vielmehr handelt es sich um ein für die Wirkung der *mimesis* unverzichtbares Moment von Alterität, das deshalb affektiv stark besetzt ist, weil es „die Gültigkeit unserer vorherigen Vermutungen auf[hebt], wodurch das Sicherheitsgefühl der Menschen erschüttert

12 Platon: *Sophistes*. Griechisch / Deutsch, hrsg. v. Ursula Wolf mit einem Kommentar v. Christian Iber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 70f., 235b. Zur Prägung des Begriffs *thaumatopoesis* in Platons *Sophistes* als „verführerische Redephantasmen“ siehe Norbert Bolz: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München: Fink 1991, S. 16. Zum Begriff der *Thaumatopoeitik* im Hinblick auf Renaissance und Barock siehe Karlheinz Barck: *Wunderbar*, in: Ders. et. al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 730–773, hier S. 737–747.

13 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1987, 9. Kapitel, S. 32f., 1452a.

und solcherweise in ihnen Furcht und Mitleid erweckt werden“.¹⁴ Dass die derart ‚erschütternde‘ Verwunderung gleichwohl angenehm ist, erklärt sich aus der aristotelischen Seelenlehre, gemäß derer die Verwunderung ein Verstehen anregt, das der Wissbegierde der Menschen entgegenkommt. Hieraus erklärt sich der ästhetische Genuss einer dargestellten Handlung – selbst in ihren verstörenden Momenten.

Doch wie weit reichen die Parallelen des *thaumaston* in der *Poetik* mit dem *thaumazein* in der *Metaphysik*, das Aristoteles als ‚Anfang der Philosophie‘ verstanden wissen möchte? Geht die emotionale Komponente der Verwunderung – das leidenschaftliche Verstehen-Wollen, das mit einem erschütternden Umschlagen der Handlung einhergeht – in der kognitiven Dimension der kausalen Analyse der Handlungsverknüpfung auf? Die *philosophische* Verwunderung ist transitiv: Nur insofern sie dem Wissenserwerb dient und in Erkenntnis aufgeht, taugt sie als Anfang für das theoretische Erfassen allgemeiner Prinzipien und für die spekulative Einsicht in die höchsten metaphysischen Ideen. Haben die Weisen dieses Ziel erreicht, so werden sie aufhören, sich zu wundern. „Staunen kann“, wie Stefan Matuschek in seiner grundlegenden Studie herausgearbeitet hat, „nur dann Anfang der Philosophie sein, wenn es durch Erkenntnis gelöst wird“.¹⁵ Anders verhält es sich aber mit dem Verstehen, das auf das *thaumaston* der *Poetik* folgt: Dieses teilt zwar mit der philosophischen Verwunderung die anthropologische Prämisse, dass eine unerwartete, neue Perspektive auf die Handlung auf lustvolle Weise dem menschlichen Erkenntnistrieb Genüge leistet; die zu erlangende Erkenntnis richtet sich in der *Poetik* aber nicht auf philosophische Gehalte, sondern – da sie die Mimesis von *Handlungen* thematisiert – auf die Praxis. Dass es sich bei noetischer (*sophia*) und praktischer Vernunft (*phronesis*) um einander komplettierende, aber verschiedene Tugenden handelt, hat Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* ausführlich dargelegt. Dementsprechend steht die ‚praktische‘ Verwunderung in der *Poetik* auch nicht am Anfang einer analytischen Erkenntnis, sondern am Anfang eines Handlungsverstehens.

Die Einsicht, die durch die Darstellung von Handlungen ins Werk gesetzt wird, zielt nicht darauf ab, Einzelphänomene oder einzelne Handlungen allgemeinen Begriffen zu subsumieren. Stattdessen werden in der Tragödie

14 Attila Simon: Das Wunderbare und das Verwundern. Die anthropologische Beziehung des Begriffs *thaumaston* in der aristotelischen *Poetik*, in: *Acta antiqua Academiae scientiarum Hungaricae* 42 (2002), S. 77–92, hier S. 78.

15 Stefan Matuschek: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1991, S. 11.

zwei Varianten derselben Handlung narrativ aufeinander bezogen: Ödipus *ist* der fahrende Fremde, dem ein Königreich zufällt; Ödipus *ist* der Mörder seines Vaters, der seine Mutter zur Frau genommen hat.¹⁶ Der Begriff des *thaumaston* ist in der *Poetik* für dasjenige emotive Momentum in der Rezeption reserviert, in dem zwei verschiedene Erzählungen aufeinander projizierbar werden und damit eine Erschütterung des sicher geglaubten Wissens und – vor allem – eine ethische Revision des Handlungsträgers bewirkt wird.¹⁷ Die Verwunderung löst sich somit nicht in Theorie auf, sondern sie bezeichnet die Fertigkeit, einem durchkreuzten Handlungsknoten mit einem neu gestifteten Handlungssinn zu begegnen. Hierbei handelt es sich um ein Können, das sich in je konkreten, situativen Handlungsszenarien immer wieder neu bewähren muss, wodurch es sich grundlegend von der *athaumasia* als Zielsetzung der ‚philosophischen Verwunderung‘ unterscheidet. Statt um Höhenflüge der *sophia* geht es in der aristotelischen *Poetik* um Amplituden der *phronesis*.

Für Bernard Waldenfels bezeichnet die Verwunderung einen Hiatus des Bewusstseins zwischen „Pathos und Response“.¹⁸ Dabei kommt es zu einem Auseinandertreten, einer Verdopplung des Subjekts: Zwischen dem Nichtmehr eines durch schockartige Überraschung entzogenen Ich und dem Noch-nicht eines sich neu findenden Selbst erstreckt sich der prägnante Moment der Verwunderung: „Wir könnten gar nicht von Verwunderlichem sprechen und gar nicht über Derartiges nachdenken, würde nicht das Wovon des Getroffenseins in das Worauf einer Antwort verwandelt.“¹⁹ Derart charakterisiert sich die Verwunderung nicht – oder jedenfalls nur in erster Instanz – als das Phänomen einer negativen Ästhetik, denn die Erfahrung eines Sinn-Entzuges und einer affektiven Erschütterung haben im Falle der Verwunderung keineswegs das letzte Wort. Sie sind vielmehr Teil einer Dynamik, in der Privation und Transformation eines subjektiven Sinns untrennbar miteinander verbunden sind. Im Augenblick der Verwunderung wird das ‚Getroffensein‘ durch das Unverständliche immer schon durch die Ahnung eines neuen Sinns begleitet.

16 Fritz Breithaupt hat diese Dynamik sich durchkreuzender Narrative als „Schere des Aristoteles“ bezeichnet. Siehe Fritz Breithaupt: *Kulturen der Empathie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 139–151.

17 Vgl. Simon (2002): *Das Wunderbare und das Verwundern*, S. 91: „Der Zuschauer der Tragödie erfährt etwas über das menschliche Betragen, seine eigene Tätigkeit, Handeln und Leiden, denn die Tragödie ist eine Nachbildung von Handeln.“

18 Bernhard Waldenfels: *Verfremdung und Verwunderung*, in: Karl-Josef Pazzini / Andrea Sabisch / Daniel Tyradellis (Hrsg.): *Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung*, Zürich: diaphanes 2013, S. 37–49, hier S. 46.

19 Ebd.

In der Dynamik der Verwunderung korrespondiert der Entzug sicher geglaubten Weltwissens für das betreffende Subjekt mit einer Fülle von neuen Sinn-Potentialen. Ernst Cassirer hat dieses Wechselspiel in eine Theorie der Bildung ‚symbolischer Zentren‘ einfließen lassen, die qua phänomenaler Besonderheit als Sammelpunkte latenten Sinns in Erscheinung treten. ‚Symbolische Zentren‘ sind mit Cassirer als Voraussetzung elaborierter symbolischer Formen zu verstehen, deren Funktion dem Muster der Verwunderung folgt: Im Zuge seiner Analyse der mythischen Denkform kommt Cassirer auf das *thaumazein* zu sprechen, das die anthropologische Demarkation zwischen „tierische[m] Schrecken“ und menschlicher Poiesis bezeichnen soll: „[J]enes *thaumazein*, mit dem ebensowohl der Mythos wie die wissenschaftliche Erkenntnis und die ‚Philosophie‘ anhebt“, gilt Cassirer als primordialer Impetus der Form. Denn entscheidend ist auch hierbei nicht das ‚nackte‘ Faktum des unverstandenen Phänomens – Korrelat des ‚tierischen Schreckens‘ –, sondern die „doppelt[e] Richtung“ der Verwunderung, die „aus entgegengesetzten Zügen, aus Furcht und Hoffnung, aus Scheu und Bewunderung gemischt ist“. ²⁰ In seiner *Philosophie der symbolischen Formen* greift Cassirer somit die aristotelische Doppelprägung des *thaumazein*-Begriffs auf als philosophische und philomythische Verwunderung, als deren *tertium comparationis* er die geistige Durchdringung und Gestaltung des *factum brutum* angibt: „[I]ndem auf diese Weise die sinnliche Erregung zum erstenmal einen Ausweg und einen Ausdruck sucht, steht der Mensch damit an der Schwelle zu einer neuen Geistigkeit.“ ²¹

Im Hinblick auf die Salienz des Erzählens für das ‚episodische und semantische Gedächtnis‘ betont auch Robert Vellusig die Bedeutung, die „das Neuartige, Folgenreiche, Erlebnisintensive, das symbolhaft Prägnante“ hat: „Aus diesem Zentrum organisiert sich im Erzählen eine gestalthafte Imaginationssequenz.“ ²² Das Verwunderliche wird in dieser Perspektive als narrative Schwellenfigur verständlich, die an eine poetische Rezeption appelliert, ²³

20 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: *Das mythische Denken* [1925]. Text und Anmerkungen bearbeitet v. Claus Rosenkranz (= *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Birgit Recki, Bd. 12), Hamburg: Meiner 2002, S. 93.

21 Ebd.

22 Robert Vellusig: *Zeitgestalten. Über das Erleben, Erinnern und Erzählen*, in: *Journal of Literary Theory* 2,2 (2008), S. 287–304, hier S. 292.

23 Vgl. die Passage „Staunen als Poiesis des Rezipienten“ in Nicola Gess: *Staunen. Eine Poetik*, Göttingen: Wallstein 2019, S. 70ff. Mit dem Begriff der ‚poietischen Verwunderung‘ möchte ich über die hier beschriebenen imaginations- und illusionspoetologischen Beobachtungen hinausgehen, indem ich die Verwunderung auf die Implikation einer welthaften Rahmung hin befrage, die – vermittelt durch thaumaturgische Erzähllakte – das Ergebnis einer narrativen Selbst-Auslegung darstellt.

im Rahmen derer sich „das produzierende Bewußtsein im Hervorbringen von Welt als seinem eigenen Werk“²⁴ als zugleich erfahrend *und* schöpferisch erlebt. Als Momentum zwischen dem ‚Willentlichen und dem Unwillentlichen‘²⁵ soll mit dem Begriff der ‚poietischen Verwunderung‘ ein ästhetisch vermitteltes Initial für die imaginative Hervorbringung von welthaften Handlungshorizonten bezeichnet werden, die – wie Hans Robert Jauß formuliert hat – „als ‚poietisches Können‘“ der „ästhetische[n] Grunderfahrung“ Rechnung trägt, „daß der Mensch sein allgemeines Bedürfnis, in der Welt heimisch und zu Hause zu sein, durch das Hervorbringen von Kunst befriedigen kann“.²⁶

Um dem Wechselspiel zwischen dem ekstatischen Charakter der Verwunderung und dem welthaften Referenzrahmen des Romans Rechnung zu tragen, soll das Kunstwort ‚thaumaturgische Erzählung‘ sich im Folgenden nicht auf ‚wunderbare‘ Erzählungen im Allgemeinen beziehen (wie Fabeln, Märchen, Legenden, Novellen etc.), sondern auf eine formale Besonderheit im Roman des 18. Jahrhunderts: Als ‚thaumaturgische Erzählungen‘ bezeichne ich intradiegetische Erzählungen, die im Register des Wunderbaren erzählt werden, während sie in eine Romandiegese eingebettet sind, die wiederum der entgegenstehenden protorealistischen Poetik einer kausal gebundenen, psychologisch-kohärenten Erzählwelt verpflichtet ist. Die Begrifflichkeit geht auf A. G. Baumgartens Konzept der ästhetischen Verwunderung (*thaumaturgia aesthetica*) zurück. Baumgarten denkt die ästhetische Verwunderung nicht als etwas substantiell Neuartiges oder Wundervolles, sondern als eine künstlerisch herstellbare verwunderliche Perspektive auf einen Gegenstand. Die Effekte der Thaumaturgie sind dabei aber – gleichsam als ‚*analogon metaphysicae*‘ – auf eine imaginative Entfaltung der Fülle der Welt und damit auf ein ultimatives ‚Gutes‘ ausgerichtet. Diese Aspekte von Baumgartens Begriffsbildung lassen sich narratologisch fruchtbar machen:

24 Hans Robert Jauß: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1972, S. 13.

25 Vgl. Paul Ricœur: Das Willentliche und das Unwillentliche [1950], übers. v. Daniel Creutz, Paderborn: Fink 2016, S. 299: „Die rudimentärste Funktion der Emotion ist die *Übersaschung* oder die *Ergriffenheit* (die cartesische ‚Verwunderung‘), sodann verkompliziert sie sich durch die emotiven Formen der *affektiven Imagination*, mit der wir etwaige Güter oder Übel antizipieren.“

26 Jauß (1972): Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, S. 14. Zur ästhetischen Wirkungsweise der ‚poietischen Verwunderung‘ vgl. den von Jauß beschriebenen Wechsel von Passivität und Aktivität im Rezeptionsakt. Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 117f.

Im Hinblick auf die Funktion thaumaturgischer Erzählungen im Roman trägt die intentionale Bestimmung der ästhetischen Thaumaturgie als Perspektive auf etwas dem relationalen Verhältnis zwischen intra- und extradiegetischer Ebene Rechnung. Denn auch die thaumaturgische Erzählung ist in ihrer Funktion, eine verwunderliche Perspektive zu stiften, konzeptuell auf ihren narrativen Rahmen bezogen.²⁷ Eine derartig relationale Konzeptualisierung der thaumaturgischen Erzählung, die sich durch narrative Perspektivierung, also durch eine Text-Kontext-Beziehung, definiert, erlaubt es, das ‚Wunderbare‘ nicht als fest gefügten Stoffbereich oder – wie im Falle des Fantastischen – als Erzähltechnik auf den Begriff zu bringen. Stattdessen lässt es sich als Differenzwert der Narrativität des Romans auffassen, der nicht gattungstypologisch fixiert ist, sondern im Rahmen der jeweiligen Romane selbst als das poetologische ‚Andere‘, als Bruch mit den eigentlichen Emplotment-Regeln²⁸ der Rahmendiegese inszeniert wird.

Thaumaturgische Erzählungen spiegeln die Romanhandlung wider, ohne dabei den Regularien der aufgeklärten Romanform verpflichtet zu sein. Innerhalb von Romanen bilden sie narrative Horte des Wunderbaren. Wesentlich ist dabei aber nicht das Wunderbare an sich, sondern dessen Einbettung in die Handlung des Romans als Erzählakte. Die in den Roman eingeschalteten thaumaturgischen Erzählungen erschöpfen sich nicht in einer formalen Funktion der Hervorbringung von perspektivischen Effekten der Neuartigkeit. Die beiden Charakteristika der Intentionalität der Perspektive und des poetologischen Gegensatzes zur Rahmendiegese bilden kein bloßes Reflexionspiel, das ethisch neutral wäre, sondern sie bedeuten eine Infragestellung der Romanhandlung, die nicht als ästhetischer Selbstzweck abzutun ist.

Im Roman werden auf diese Weise vielmehr Erzählakte inszeniert, die einen produktiven, hermeneutischen Einsatzpunkt für die Refiguration der Rahmendiegese bilden.²⁹ Der diegetische Regelbruch des Wunderbaren erlaubt es den erzählenden und deutenden Romanfiguren, zu einer narrativen Selbst-Auslegung in Bezug auf die ‚Welt‘ des Romans zu gelangen, die auf

27 Ähnlich wie W. Iser's Interpretation des bukolischen Maskenspiels soll es beim ‚thaumaturgischen Erzählen‘ um das „Ausspielen der Differenz zwei ineinandergeblendeter Welten“ gehen. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 130.

28 Vgl. Karen S. Feldman: *Arts of Connection. Poetry, History, Epochality*, Berlin / Boston: de Gruyter 2019.

29 „Das narrative Werk ist eine Aufforderung, unsere Praxis so zu *sehen, wie ...* sie von dieser oder jener Fabel, die in unserer Literatur zu Darstellung kommt, angeordnet wird.“ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung*, übers. v. Rainer Rochlitz, München: Fink 1988, S. 130.

diese Weise überhaupt erst als ein Raum des Handelns interpretierbar wird. Thaumaturgische Erzählungen sind narrative Instanzen poetischer Verwunderung, die das kausale Ereignisgefüge einer Romandiegese für die Sinnhypothesen sich selbst entwerfender, handelnder – und in diesem Sinne ethisch verantwortlicher – Akteure öffnen.

Die Studie ist in fünf Kapitel gegliedert. Zunächst sollen zwei Kapitel in poetologischer und literaturgeschichtlicher Perspektive das Problemfeld der sich im 18. Jahrhundert neu konstituierenden Gattung des Romans sowie einer sich gleichermaßen neu ausrichtenden Poetik des Wunderbaren behandeln. Sodann werden in drei Kapiteln Romane Christoph Martin Wielands, Ludwig Tiecks und Johann Wolfgang Goethes im Hinblick auf die Bedeutung des Wunderbaren und der narrativen Funktion thaumaturgischer Erzählungen interpretiert.

Kapitel 1 ist der Literaturgeschichte des Romans im Lichte seiner poetologischen Gegenstellung zum Wunderbaren gewidmet. Die poetologische Neuausrichtung des Romans im 18. Jahrhundert hin zu einem auf Zeitgenossenschaft und Wiedererkennbarkeit ausgerichteten Protorealismus trägt einem gesteigerten Bedürfnis nach subjektiver Erfahrung und autonomer Lebensführung Rechnung. Zugleich ist der Roman aber als Ausdrucksform sich verkomplizierender, problematischer Individuationsprozesse zu lesen, die sich nicht zuletzt in einer Diskursordnung der Gattungstheorie niederschlagen, die das Wunderbare zum Anathema des Romans erklärt, um durch eine Poetik der lückenlosen kausalen Verknüpfung das Leben des Individuums als ‚regelgerecht‘ und kontrollierbar erscheinen zu lassen.

Im Rückgriff auf Paul Ricœurs Theorie der ‚narrativen Identität‘³⁰ lässt sich die aporetische Struktur dieses poetologischen Transparenzideals einer Kritik unterziehen und das Wunderbare als ‚diskordantes‘ Moment exponieren, das für eine applikative Hermeneutik der Selbst-Auslegung im Roman des 18. Jahrhunderts herangezogen wird. Denn die Identität der handelnden Person ist keine, die qua kausaler Analyse ‚gegeben‘ sein kann; vielmehr ist sie eine durch *Handlung* erst herzustellende, wobei der pragmatische und der narrative

30 Die Anwendung von Paul Ricœurs vor allem in den drei Bänden von *Zeit und Erzählung* sowie in *Das Selbst als ein Anderer* entworfene Konzeption der ‚narrativen Identität‘ (siehe das folgende Kapitel dieser Arbeit) auf die Analyse literarischer Texte stellt bisher ein Desiderat der Forschung dar. Siehe Vera Podskalsky: Lesen mit Ricœur. Das Konzept der ‚narrativen Identität‘ am Beispiel von Sten Nadolnys Weitlings Sommerfrische, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 61 (2017), S. 295–323, hier S. 296.

Begriff von ‚Handlung‘ – dies ist eine der theoretischen Pointen Ricœurs – ineinander übergehen. Die Poetik des aufgeklärten Romans im 18. Jahrhundert fixiert sich auf die kausale Analytik und auf die psychologische Transparenz der Charaktere. Diese Tendenz der Romantheorie zieht eine Vereinseitigung im Begriff der ‚Handlung‘ nach sich, die als zeichenhafte Taten der epistemischen Verdinglichung des Charakters dienen. Das Wunderbare, das in der Romanpoetik als negativer Grenzwert und als Gefährdung der ‚Ganzheit‘ des Romans herangezogen wird, wird in den zu analysierenden Romanen dagegen der Wiedergewinnung eines spezifisch *narrativen* Handlungsbegriffes dienen.

Der eingangs beschriebene Gegensatz zwischen der Hoffnung auf heilbringende, transzendente Interventionen auf der einen und dem Glauben an eine Perfektibilität der immanenten und kulturell gestaltbaren Erfahrungswelt der Menschen auf der anderen Seite bildet den Hintergrund der poetologischen und ästhetischen Debatten um das Wunderbare im 18. Jahrhundert, die in *Kapitel 2* thematisiert werden. Das – den Wunsch des neuzeitlichen Menschen nach Selbstbehauptung³¹ herausfordernde – Problem des Transzendenten bleibt zwar auch im aufklärerischen ‚Literaturstreit‘ um das Wunderbare wirksam (J. Chr. Gottsched), doch zugleich bilden sich eine Philosophie des Ästhetischen, poetologisches Wissen und narrative Verfahren heraus, angesichts derer das ontologische Wunder-Problem in den Hintergrund rückt und sich der Akzent auf rezeptionsästhetische Fragestellungen verlagert. In Gestalt des – wie Johann Jakob Breitinger beispielhaft formuliert – ‚Verwundersame[n]‘ oder der ‚angenehme[n] Verwunderung‘³² tritt mehr und mehr das Korrelat subjektiv-ästhetischen Erfahrens an die Stelle eines gegenständlichen Wunderbaren.

Ebendiese Erfahrung des Wunderbaren verbindet sich mit einer dynamischen Doppelstruktur von Privation *und* Akkumulation latenter Sinnpotentiale, wobei die Kategorien dichterischer Imagination (Bodmer), der Artifizialität und Herstellbarkeit des Wunderbaren (Breitinger) sowie einer genuin ästhetischen Aneignung von Welt bei der gleichzeitigen ethischen Frage nach ihrem ‚Gut-Sein‘ (A. G. Baumgarten und R. Descartes) in Verbindung treten. Mit Rekurs auf Ernst Cassirers Konzept der ‚symbolischen Prägnanz‘ sollen verschiedene Aspekte dieser diskursiven Entwicklung im Bereich von Erkenntnisphilosophie, Ästhetik und Poetik auf den Begriff der ‚poietischen

31 Vgl. Hans Blumenberg: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erw. u. überarb. Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, erster u. zweiter Teil, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, hier bes. S. 159ff.

32 Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, Zürich: Orell und Comp. 1740, S. 61 u. 27.

Verwunderung' gebracht und auf eine Konzeption thaumaturgischer Erzählungen hin perspektiviert werden.

In den *Kapiteln* 3–5 werden unter Zuhilfenahme der erarbeiteten Begriffe drei Romane einer genauen Analyse unterzogen: Christoph Martin Wielands Roman *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalba* (1764), Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) und Johann Wolfgang Goethes ‚wissenschaftlicher‘ Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Die Auswahl begründet sich daraus, einen möglichst weiten Untersuchungszeitraum zu umspannen, bei dem zugleich aber von einem Fortbestehen der in der Aufklärung formulierten Formprobleme in Bezug auf den Roman und das Wunderbare ausgegangen werden kann. Dies wäre bei Romanen, die (wie im Falle von Friedrich Schlegel und Novalis) enger an die spekulative Poetik der Frühromantik gebunden oder (wie im Falle von E. T. A. Hoffmann) dem Fantastischen zuzurechnen sind, kaum mehr vorauszusetzen. Darüber hinaus wird in den drei Kapiteln jeweils eine spezifische Autorenpoetik wunderbarer Erzählungen skizziert, die sich sodann in den thaumaturgischen Romaninserten wiederfinden wird. Auch hierfür verspricht die Auswahl einen möglichst großen Distinktionsgewinn.

Der Diskurs des Wunderbaren und die Neubegründung des Romans im 18. Jahrhundert

1.1 Das Wunderbare und die Literaturgeschichte des Romans

1.1.1 *Der ‚realistische‘ Roman als Medium von Zeitgenossenschaft und Erfahrung*

Bereits der frühneuzeitliche Pikaro-Roman leitet die Eichung der Gattung Roman auf das ‚problematische Individuum‘¹ der Moderne ein, erzählt er doch die Geschichte eines *Einzelnen*, der – dem Zufall anheim gegeben und ohne höhere Orientierung – die Welt durchmisst, und der sich seines Daseins als Einzelner gegenüber den Bedrohungen und Versuchungen dieser Welt gewahr wird.² Im Unterschied zu den (auch für den Roman maßgeblichen) Idealen des 18. Jahrhunderts von Entwicklung, Bildung und *perfectibilité* des Einzelnen wird der Pikaro aber gerade nicht ‚gebildet‘: Bei ihm geht es um elementare Selbstbehauptung statt um Selbstbildung.³ Die von Jürgen Jacobs rekonstruierte Vorgeschichte des Bildungsromans im pikaresken Erzählen ist für den Roman des 18. Jahrhunderts dennoch aufschlussreich, denn in der Figur des Pikaro wird die Zumutung, aber auch die Fähigkeit des Individuums akzentuiert, sich in der Welt eigenständig zurechtfinden. Der pikareske Held verkörpert das ‚gefährdete Leben‘ dessen, der der Welt schutzlos preisgegeben ist. Dem subjektiven Ethos, den Mut nie zu verlieren, korrespondiert auf der Ebene der Erzählinstanz die Fortuna: Die Zufallsgöttin belohnt die Courage des unverdrossen weiter irrenden Helden; sie ist es, die am Ende immer die Rettung bringt, sodass der Pikaro aus den schlimmsten Katastrophen auf wundersame Weise unverändert hervorgeht. Die Poetik der Bildungs- und Entwicklungsgeschichten des 18. Jahrhunderts stellt der kühnen Unterwerfung unter die Macht der Fortuna⁴ einen Anspruch an methodische Lebensführung,

1 Lukács [1916/20]: Theorie des Romans, S. 62: „Der Prozeß, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst, [...]“

2 Vgl. Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman, München: Fink 1972, S. 24ff.

3 Vgl. zur weiteren Abgrenzung des Pikaro-Romans vom Bildungsroman Jürgen Jacobs: Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman, Trier: Wissenschaftl. Verl. Trier 1998, S. 25–40.

4 Siehe hierzu Reichert (1985): Fortuna, S. 13–35.

Gestaltbarkeit und Selbstkontrolle des Individuums entgegen. Dass die abenteuerlichsten Zufälle und Entdeckungen den Handlungsknoten lösen, ist für den Roman des 18. Jahrhunderts poetologisch inakzeptabel – wenn auch nicht immer vermeidbar.⁵

Das Entstehen der bis in unsere Gegenwart gültigen, ‚realistischen‘ Neuausrichtung des Romans lässt sich an Ian Watt im England der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts festmachen. Watts Reklamation des Begriffs ‚Realismus‘ für den Roman dieser Epoche ist so verdienstvoll wie problematisch: Instruktiv ist Watts Einsicht, dass der „individual investigator“⁶ im 18. Jahrhundert zu der zentralen Fokalisationsinstanz des Erzählens im Roman avanciert. Die Herleitung dieser literarischen Innovation aus dem philosophischen Realismus setzt aber einen für die Geschichte des Romans nicht ganz treffenden Akzent. Denn der philosophische Realienbegriff legt nahe, dass die Veränderungen in der Romanpoetik vor allem ontologisch begründet seien – eine These, die Watt behandelt, indem er das scholastische Universalienproblem als prägenden diskursiven Hintergrund für die Darstellung von Individualität heranzieht.⁷ Viktor Žmegač bemerkt aber zu Recht, dass der ‚literarische Empirismus‘, mit dem Watt die ‚realistische‘ Neuausrichtung des Romans begründet, den philosophischen Vorläufern der empiristischen Erkenntnisphilosophie und Wissenschaftslehre nur wenig verpflichtet ist: Der Roman zeigt sich nämlich nicht in der zu erwartenden Konsequenz als auf die Dingwelt und auf äußere Tatbestände fokussiert, sondern auf die inneren Empfindungen der Erfahrungssubjekte selbst.⁸

Trotz der philosophischen Vormachtstellung der englischen Empiristen zu Beginn des Jahrhunderts richtet sich der Roman nicht primär an der Objektivität empirischer Gegenstände aus, sondern vielmehr an den *Geschichten des subjektiven Erfahrungsnehmens*. Nicht etwa die Methodologie des Empirismus an sich gibt der ‚Novellierung‘ des englischen Romans das Gepräge; stattdessen wird die empathische Thematisierung derjenigen, die Erfahrungen machen, zum poetologischen Auftrag des Romans. Die ‚realistische‘ Tendenz

5 Hiervon legt nicht zuletzt Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als der paradigmatische Bildungsroman beredtes Zeugnis ab. Siehe Micha Huff: *Meisters Maschinen. Zur Poetik des „Wunderbaren“* in J. W. Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in: Nicola Gess et al. (Hrsg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, Paderborn: Fink 2019, S. 85–102.

6 Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Harmondsworth: Penguin 1972, S. 13.

7 Vgl. Watt (1972): *The Rise of the Novel*, Kap. „Realism and the Novel Form“, S. 9–37 sowie Kap. „*Robinson Crusoe*, Individualism, and the Novel“, S. 66–103.

8 Vgl. Viktor Žmegač: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen: Niemeyer 1991, S. 46.

des Erzählens im Roman des 18. Jahrhunderts liegt klar zutage. Es gilt aber, sie richtig einzuordnen. Dieser Protorealismus begründet sich weniger aus einem Bezug auf die dingliche Wirklichkeit oder die ‚Welt an sich‘, als vielmehr aus einem neuartigen Interesse daran, *wie* und durch *wen* Erfahrungen gemacht werden. Dies ist der Bereich, in dem der Roman wahrlich innovativ ist, ja das Dichtungssystem insgesamt revolutioniert. Der Roman findet hier eine neue Sprache, eine narrative Darstellungsleistung eigener Art – nicht zuvorderst für ein objektives Interesse an der empirischen Wirklichkeit, sondern für ein subjektives Orientierungsproblem in ihr.⁹

Mit dieser Umstellung von ereignisbetontem auf erfahrungsbetontes Erzählen geht ein höheres Maß an Wiedererkennbarkeit der Erzählwelt einher: In England knüpft sich an diesen poetologischen Wandel im Erzählen auch ein Wechsel in der Bezeichnung des Romans: Statt von *Romance* wird zunehmend von *Novel* gesprochen. Lennard J. Davis betont für diesen Wandel „the idea of recentness as a signifier of genre“¹⁰: *Novels* sind ‚Neuigkeiten‘, und zwar in dem Sinne, dass sie das Alltagsleben, niedrige Belange (wie Ehebruch, Verbrechen und Hinrichtungen) sowie Privatangelegenheiten zum Inhalt haben können.¹¹ Die *Novel* hat ihr Herkommen aus den *News*, womit „a decreasing of the perceptual distance between reader and text“¹² einhergeht. Zum einen hält in die Erwartungen an den Roman damit ein geschichtliches Bewusstsein Einzug: Der verklärten Welt der ritterlichen *Romance* wird die Signatur einer unbestimmten Vorzeitigkeit zuteil, während die *Novel* sich über

9 „Das Unzulängliche von Begriffen wie ‚Lebenstreue‘ oder ‚Wirklichkeitsnähe‘ ist doch dies, daß mit ihnen die Vorstellung verbunden ist, die Dichtkunst binde sich an eine von vornherein verfügbare Gewißheit, was Wirklichkeit sei, während ja auch die realistische Dichtung erst dann zu wahrhafter Dichtung wird, wenn sie in originärer Erfahrung und Darstellung erschließt und offenbart, was wirklich ist, wenn sie der Wirklichkeit eine Sprache schafft.“ Wolfgang Preisendanz: Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts, in: Hans Steffen (Hrsg.): Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, 2., durchgesehene Aufl., 1967, S. 187–210, hier S. 187.

10 Lennard J. Davis: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York: Columbia University Press 1983, S. 50.

11 Zu den wechselnden Vorzeichen, unter denen das Alltägliche für die Literatur thematisch wird, vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 2., verb. u. erw. Aufl., Bern: Francke 1959. Die besondere Leistung des modernen Realismus im 19. Jh. (Stendhal, Balzac) sieht Auerbach darin, dass im hohen, epischen Ton des *genus sublime* das Leben und der Alltag einfacher Personen ohne hohen Stand oder Titel thematisiert werden. Im Rahmen dieser charakteristischen „Stilmischung“ werden Personen und ihre Geschichten in ihrer „Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen“ dargestellt (ebd., S. 515).

12 Davis (1983): *Factual Fictions*, S. 67.

Gegenwärtigkeit und Zeitgenossenschaft definiert. Zum anderen – und dies ist zunächst das gewichtigere Motiv für die ‚Novellierung‘ des Romans – geht mit der ‚Neuigkeit‘ der *Novel* eine veränderte Rezeptionserwartung einher. Die Anknüpfung des Romans an das frühneuzeitliche ‚News‘-System „schafft erfolgreich eine auf Abwechslung und Unterhaltung zielende Rezeptionshaltung“. ¹³ Die Anziehungskraft dieser Neuigkeit ist untrennbar mit der Wiedererkennbarkeit der erzählten Welt verknüpft. Neuigkeiten dieser Art geben der Beschäftigung und literarischen Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrungswelt einen spezifischen Reiz.

Richtet man im Hinblick auf die Gattungsgeschichte des neuzeitlichen Romans das Augenmerk weniger auf die ontologischen Bruchlinien des Realismusbegriffs und vermehrt auf die Frage, wie die Erfahrungswelt und die in ihr agierenden Individuen eine neue Relevanz erlangen, bleibt dies auch für das Problem des Wunderbaren nicht ohne Konsequenzen. So hat Sarah Tindal Kareem herausgearbeitet, dass an ‚wonder‘ auch innerhalb der beschriebenen Neuausrichtung des Romans immer gedacht ist. ¹⁴ Die Realismusthese – soweit sie auch ihre Berechtigung hat – verstellt den Blick darauf, wie viel ‚wonder‘ im Roman des 18. Jahrhunderts vorkommt. Das literaturgeschichtliche Narrativ einer wunderfeindlichen Poetologie des Romans im Zeitalter der Aufklärung bedarf fraglos einer Korrektur. Kareem bemerkt, dass die Wunderskepsis sich in erster Linie auf die ontologischen Herausforderungen durch das Übernatürliche bezieht, sich infolgedessen aber eine Gegenstandsverschiebung in der Semantik beobachten lässt: Eine neue Wertschätzung der Poetik von ‚wonder‘ geht mit der Öffnung des Begriffsfeldes auf die Erfahrungs- und Alltagswelt einher. ¹⁵

Unter dem Einfluss von David Humes skeptischer Philosophie und Wunderkritik lässt sich laut Kareem eine charakteristische Pendelbewegung in der Inszenierung von ‚wonder‘ zwischen Zweifel und Glauben beobachten. Kareems Befund einer „Reinvention of Wonder“ im Roman des 18. Jahrhunderts setzt einen fruchtbaren Impuls – auch für die Literaturgeschichte des Romans in den deutschsprachigen Gebieten. Der begriffliche Gegensatz von Zweifel

13 Niels Werber: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München: Fink 2003, S. 184.

14 Sarah Tindal Kareem: *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*, Oxford: Oxford University Press 2014.

15 Kareem (2014): *Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder*, S. 2: „While supernatural objects of wonder are certainly viewed more skeptically during this period, the result is not that wonder loses its hold on people, but rather that wonder’s objects shift.“

und ‚wonder‘ verliert allerdings – verlässt man einmal den durch Hume vorgegebenen Rahmen – an Aussagekraft. Kareem macht sich die Doppeldeutigkeit des Begriffs *wonder* zunutze, indem sie es zugleich als *marvel* (mit Bezug auf das Übernatürliche) semantisiert und als *wonder* (mit Bezug auf das Ungewöhnliche). Das Wunderbare (*marvel*) bezeichnet für Kareem letztlich nichts anderes als die fiktionale Komponente einer Verwunderung (*wonder*), die gänzlich in der wissenschaftstheoretischen Linie ihrer Argumentation aufgeht: Verwunderung erzeugt Neugierde, die schließlich in die Anerkennung einer wissenschaftlichen – d. h. einer wunder- und (in letzter Konsequenz auch) verwunderungslosen – Auffassung der Realität mündet.

So wichtig und zutreffend die Feststellung ist, dass sich die Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren allmählich – und im Kontext der deutschen Frühaufklärung nur recht zäh – von ihrer ontologischen Problemstellung löst und den Fokus auf Fragen der Wahrnehmung und des subjektiven Verstehens richtet, so unzureichend wäre es, das Wunderbare im 18. Jahrhundert einzig in seiner Funktionalität innerhalb des so wirkmächtigen kulturellen Prozesses einer fortschreitenden Objektivierung der Welt in Betracht zu ziehen. In den deutschsprachigen poetologischen Traktaten über das Wunderbare wird sich zeigen lassen, dass die wissenschaftliche Erkenntnisfunktion der Verwunderung nur *eine* Facette der Auseinandersetzung bildet, während die Funktionen eines imaginativen und poetischen Weltverstehens für die Neubegründung der Gattung Roman von weitaus größerer Bedeutung sind. In den im Folgenden zu untersuchenden Romanen wird dem Wunderbaren und der mit ihm verbundenen Verwunderung statt einer analytischen vielmehr die *ethische* Funktion einer poetischen Selbst-Auslegung zugesprochen.

1.1.2 *Individualitätskompetenz und bürgerliches Ethos*

Im 18. Jahrhundert wird der Roman zum kulturpoetischen Probiestein einer neuen Individualitätskompetenz. Individualität auszubilden, ist keine einfache Aufgabe. Noch weniger handelt es sich um eine historische Selbstverständlichkeit, dass Menschen sich dazu aufgerufen sehen, auf eigenes Risiko ein Selbst zu entwerfen, dass sich seine Welt in mühsamen, aufwendigen und komplexen Prozessen aneignen muss, um als wirksamer Akteur in Erscheinung treten zu können. Die Neuausrichtung des Romans im 18. Jahrhundert trägt dem gestiegenen Bedürfnis nach und der gewachsenen Notwendigkeit von Individualisierung Rechnung. Wie Norbert Elias dargelegt hat, ist Individualität – und die mit ihr verbundenen narrativen Weisen des Selbst-Entwurfs – als Aspekt einer gesellschaftlichen Transformation zu verstehen, die dem Einzelnen nicht nur mehr Freiheit, Selbstbestimmung und eine eigenverantwortliche Auswahl

der Lebensweise ermöglicht, sondern dies alles auch vehement einfordert.¹⁶ Bevölkerungswachstum, Verstädterung, Spezialisierung und Industrialisierung, professionalisierte Verwaltung und Wissenschaft lösen die traditionellen Bande der Ständegesellschaft, sodass sich die Epochenwende zur Neuzeit mit Norbert Elias als Umstellung von weitgehend gruppengesteuertem Verhalten auf Selbstregulierung und Selbststeuerung verstehen lässt.¹⁷ Die Übergabe gesellschaftlicher Macht in den Bereich der Selbstkontrolle verlangt von den Menschen in höherem Maße Individualitätskompetenz. Die Konjunktur des Romans im 18. Jahrhundert antwortet auf dieses Bedürfnis. Die Vielzahl der publizierten Romane sowie die Mannigfaltigkeit und stetig steigende Komplexität der Gattung lassen erahnen, dass der Roman zum Aushandlungs-ort und zur symbolischen Form einer anspruchsvollen und keineswegs trivialen Problematik des Selbst wird.

Um die Wandlungen in der Poetik des Romans zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu verstehen, ist es erforderlich, wissenschaftsgeschichtliche Umbrüche (in Metaphysik und Naturphilosophie) mit sozialgeschichtlichen Transformationsprozessen zu überblenden. Denn der Roman verkörpert nicht allein ein engeres Verhältnis zur Erfahrungswirklichkeit, sondern auch ein neues Ethos der dargestellten Charaktere. Die wissenschaftliche Schwerpunktverlagerung hin zu Immanenz und Empirie verbindet sich mit dem sozialen Aufstieg des Bürgertums und dessen charakteristischem Ethos der Selbstkontrolle. Die Individualität der Romanfigur manifestiert sich zunehmend anhand von spezifisch bürgerlichen Normen, die die ökonomische (*Robinson Crusoe*) oder moralische Selbstbehauptung (*Pamela, or Virtue Rewarded*) der Figur betreffen. War der Pikaro noch auf Gedeih und Verderb dem Walten der Fortuna ausgesetzt, so hat die bürgerliche Romanfigur durch moralische Beharrlichkeit – die Tugend der *constantia* –, durch methodische Lebensführung und vor allem durch Fleiß und Arbeit ihr Schicksal selbst in der Hand.¹⁸

Derart amalgamieren sich im Roman die Haupttendenzen der wissenschaftlichen und der sozialen Modernisierungsschübe des neuen Jahrhunderts auf eine Weise, die die Gattung auch in Frankreich und Deutschland zu einer „bis

16 Die Menschen „haben einen größeren Spielraum der Wahl. Sie können in weit höherem Maße für sich selbst entscheiden. Aber sie müssen auch in weit höherem Maße für sich selbst entscheiden. Sie können nicht nur, sie müssen auch in höherem Maße selbstständig werden. In dieser Hinsicht haben sie keine Wahl.“ Norbert Elias: *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 167.

17 Vgl. Elias (1987): *Die Gesellschaft der Individuen*, S. 176.

18 Siehe Franco Morettis Kapitel zu Daniel Defoes *Robinson Crusoe* „Der arbeitsame Herr“, in: *Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne*, übers. v. Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 44–101.

dahin ungeahnten Konjunktur¹⁹ gelangen lässt. Dass im Zuge dieser ‚Verbürgerlichung‘ des Romans adlige Figuren für die Entwicklung der Gattung im 18. Jahrhundert bedeutungslos würden, kann indessen nicht behauptet werden. Im Gegenteil, auf dem Kontinent sind solche Pioniertexte der Gattung wie Mme de La Fayette's *Princesse de Clèves* in Frankreich oder die *Schwedische Gräfin von G**** und das *Fräulein von Sternheim* in Deutschland sehr wohl im adeligen Stand verortet.²⁰ Entscheidend ist aber, mit welchem Ethos die Figuren ihren Geschichten begegnen, auch wenn die Handlung vieler Romane weiterhin im Adelsstand angesiedelt ist. So wird bereits in der *Princesse de Clèves* die Handlung in die inneren Erfahrungen der Figur, in den Bereich ihrer moralischen Selbstbefragungen, Sorgen und Gefühle verlegt,²¹ sie wird – mit einem Wort – ‚Privatgeschichte‘. Tatsächlich sind alle drei Texte exemplarisch für den Anspruch einer moralischen Autonomie des Individuums, für emotionale Selbstkontrolle und – nicht zuletzt – für ökonomische Selbständigkeit durch einen bescheidenen und suffizienten Lebenswandel.

Die beispiellose Konjunktur des Romans im 18. Jahrhundert ist mit dem Aufstieg des bürgerlichen Ethos aufs engste verbunden. Der Roman dient zur Selbstvergewisserung und Selbstbespiegelung von bürgerlicher Moralität und Tugenden – zuvorderst dem Ideal einer autonomen Lebensführung. „Der bürgerliche Mensch als Idealtyp gibt der Literatur eine völlig neue Bedeutungsrichtung. Die Erzählhaltung sympathisiert nicht nur mit ihm, er ist vielmehr einziger Garant der neuentdeckten Humanität.“²² Damit der Roman als Aushandlungsort dieses neuen Ideals an Humanität zu dienen vermag, werden die Ansprüche an Wiedererkennbarkeit der bürgerlichen Lebenssphäre im Laufe des 18. Jahrhunderts immer strenger. Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit definieren den poetologischen Rahmen des Erzählens im Roman.²³ „Der Roman wird auf die praktische Vernunft der Aufklärung verpflichtet“ und der

19 Žmegač (1991): Der europäische Roman, S. 41.

20 Dass es sich bei den herangezogenen Beispielen durchweg um Romane mit Protagonistinnen handelt, ist kein Zufall. An der Schwelle von der Frühen Neuzeit zur Aufklärung ist die männliche Codierung des Heroischen noch zu stark, als dass männliche Helden sich *innerhalb* der poetologischen Ständeklausel besonders gut als Transformationsfiguren gestalten ließen. Die weiblichen Heldinnen des neuen Romans müssen gerade innerhalb ihres Standes Gewalt, Verführung und Intrigen der männlichen Höflinge widerstehen und dabei Tugenden ausbilden, die auch – und geradezu programmatisch – außerhalb ihres Standes tonangebend sind.

21 Siehe auch Guido Mazzoni: *Theory of the Novel*, translated by Zakiya Hanafi, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2017, S. 164.

22 Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, 3., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler 1993, S. 92.

23 Vgl. Hillebrand (1993): *Theorie des Romans*, S. 97ff.

„erzählte Stoff soll ‚klar‘ und ‚deutlich‘, kausal-genetisch verknüpft und nach dem Grad seiner moralischen Zulässigkeit beurteilt werden“.²⁴

Für die Romanpoetik des 18. Jahrhunderts liegt es deshalb auf der Hand, dass das Wunderbare zu dieser Eintragung der aufgeklärten, bürgerlichen Lebensform in den Roman nicht passt. Weiter unten sollen die poetologischen Argumentationen Pierre Daniel Huets und Christian Friedrich von Blanckenburgs genauer betrachtet werden, mit denen das Wunderbare im Bereich des Romans zurückgewiesen wird. An dieser Stelle sei bereits vorweggenommen, dass das Wunderbare in der theoretischen Reflexion des Romans zum einen dem Bedürfnis nach Wiedererkennbarkeit der erzählten Welt entgegensteht; zum anderen steht es – auf der formalen Ebene – im Widerspruch zu dem Anspruch, Individuationsprozesse möglichst transparent darstellen und verstehen zu können, damit der Roman auf diese Weise als Organon der bürgerlichen Selbstkontrolle dienen kann. Damit verkennt die zeitgenössische Romantheorie allerdings die Möglichkeiten des Wunderbaren, die in den Romanen des 18. Jahrhunderts sehr wohl ausgeschöpft werden, und die für die narrative Gestaltung ‚problematischer‘ Individuationsprozesse von erheblicher Bedeutung sind.

1.1.3 *Die ‚problematische‘ Romanfigur*

Der Roman wird zum Verbreitungsmedium moderner Ideale subjektiver Autonomie; zugleich wird er zur Ausdrucksform sich verkomplizierender und prekärer werdender Individuationsprozesse. Es handelt sich dabei, wie Norbert Elias überzeugend dargelegt hat, um zwei Facetten derselben kulturellen Transformation: Die neuen Privilegien der Selbstbestimmung zeigen sich zugleich auch als Zumutung und Zwang. Darüber hinaus macht sich fehlendes kulturelles Wissen im Fertigwerden mit dieser neuen Auftragslage für die Einzelnen bemerkbar. Das 18. Jahrhundert charakterisiert sich durch revolutionäre Umwälzungen in sämtlichen Bereichen der Gesellschaft und dabei auch durch ein stärker werdendes Bewusstsein der eigenen Gegenwart als Bruch mit der Vergangenheit. Die Zeit selbst erlangt eine veränderte Bedeutsamkeit, wird *Neuzeit* in dem Sinne, dass der vormoderne, zyklische Zeitbegriff an Geltung einbüßt und die Menschen sich – wie Reinhart Koselleck es wiederholt beschrieben hat – einer „offenen Zukunft“²⁵ gegenübersehen.

24 Rolf Grimminger: Roman, in: Ders. (Hrsg.): Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 (Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3), München / Wien: Hanser 1980, S. 635–715, S. 639f.

25 Reinhart Koselleck: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Ders. / Reinhart Herzog (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewusstsein (Poetik und Hermeneutik XII), München: Fink 1987, S. 269–282, hier S. 278.

Dieser Epocheneinschnitt umfasst nicht allein ein bis dahin ungekanntes Maß an sozialer Desintegration der Individuen aus ständischen, zünftigen und familialen Strukturen; in ihm manifestiert sich überdies ein fortschreitender Geltungsverlust metaphysischen Wissens sowie eine zunehmende Rationalisierung, Relativierung und schließlich auch Abkehr von religiösen Weltdeutungen. „A culture of subjective nonbelonging, to tradition as well as to ideas, was beginning to take form.“²⁶

Diese Krisenerfahrung zunehmend gefährdeter und zerrütteter Sinnhorizonte findet Eingang in den Roman. Er wird zum poetischen Reflexionsmedium der Konstitution des Selbst, nachdem metaphysisch garantierte Sinnhorizonte an Geltung eingebüßt haben.²⁷ Insbesondere wird der *Bildungsroman* diejenige narrative Form, die sich wie keine andere aus dem beschriebenen Spannungsverhältnis zwischen dem Ideal eines autonomen Selbst-Entwurfs und der Krise eines freigesetzten Individuums herschreibt, das ins Offene hinein handeln und sich gänzlich aus eigener Kraft im Leben orientieren muss. Der Begriff ‚Bildungsroman‘ ist – angefangen von dessen Prägung durch den Dorparter Professor Karl Morgenstern im Jahr 1819 und vertieft durch Hegels ästhetische Überlegungen – von der Idee des Gelingens geprägt. Insbesondere in der Perspektive Hegels ist die Form des Bildungsromans als ein Narrativ gedacht worden, das die Erfahrungen der Romanfigur (vor allem im Bereich der Liebe und der gesellschaftlichen Integration) als einen schlüssigen Handlungsablauf zur Darstellung bringt, der von einer anfänglichen Begeisterung und ‚Poesie des Herzens‘ zur reifen Entsagung und zur Einsicht in die ‚Prosa der Wirklichkeit‘ führt.²⁸

Doch eine solche vergesellschaftende Zielsetzung des Romans, den individuellen Lebensweg sowohl formal als auch moralisch als resignative und

26 Mazzoni (2017): *Theory of the Novel*, S. 199.

27 Vgl. Wolfgang Riedel: *Roman*, in: Dieter Borchmeyer / Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1994, S. 373–379.

28 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, hrsg. v. Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (= *Theorie-Werkausgabe*, Bd. 14), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 219f. Über die Protagonisten der „neueren Romane[e]“ schreibt Hegel dort: „Sie stehen als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe [...] oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. [...] Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts Weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner ablauft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.“

begeisterungslose ‚Hineinbildung‘ in die „Verkettung der Welt“ darzustellen,²⁹ wird durch keinen der im Folgenden zu untersuchenden Romane bestätigt. Es lohnt sich daher, die Perspektive auf den Roman des 18. Jahrhunderts so zu justieren, dass die poetologischen Ansprüche an ‚Realismus‘ und bürgerliches Ethos nicht als etwas Gegebenes angesehen werden, sondern die in der Übergangsperiode zur Moderne *offene* Problematik des Selbst-Entwurfs ins Zentrum zu rücken. In diesem Sinne bezeichnet Franco Moretti den Bildungsroman als symbolische Form der Moderne schlechthin. Moretti rekurriert auf das Zerschneiden der traditionellen Gesellschaft und der damit verbundenen Dysfunktionalität der intergenerationellen Reproduktion von Werten, Wissen und Lebensweisen, wodurch einstige Verlässlichkeiten von sozialer Platzierung und personaler Identität in die Krise gestürzt werden.³⁰ Die symbolische Form des Bildungsromans sieht Moretti weniger durch sein disziplinierendes und resignatives Telos geprägt, als vielmehr durch eine symbolisch-anschauliche Charakteristik der Romanfigur selbst: durch ihre Jugendlichkeit. Denn die schwindende Verbindlichkeit traditionaler Ordnungen zieht eine Freisetzung der *Jugend* nach sich, die sich nicht allein an den Verhaltensmustern und Normen vorangehender Generationen orientieren kann, sondern einen eigenen Lebensentwurf wagen muss.³¹

Sozialisation an sich wird problematisch; mehr und mehr ist sie – zumindest in ihren Literarisierungen – einzig als krisenhafte darzustellen. In Gestalt des Bildungsromans werden diese spezifisch jugendlichen Krisenerfahrungen zur symbolischen Form generalisiert. Die jugendliche Romanfigur verkörpert im 18. Jahrhundert das auf sich gestellte Individuum. Der neu entstandenen Diskrepanz von gesellschaftlichem ‚Erfahrungsraum‘ und ‚Erwartungshorizont‘³² entspricht die jugendliche Romanfigur dergestalt, dass sie mit der Orientierung im Erfahrungsraum aufs Neue beginnen und aus eigener Kraft zu Zielen und Maximen der Lebensführung gelangen muss. Vor diesem Hintergrund soll das Wunderbare im Folgenden als Agens zur eigenen Hervorbringung eines Selbst-Entwurfs für die jugendlichen Heldinnen und Helden in Romanen

29 Ebd.

30 Vgl. Franco Moretti: *The Way of the World. The „Bildungsroman“ in European Culture*, London: Verso 1987, S. 5.

31 Vgl. Moretti (1987): *The Way of the World*, S. 4: „But when status society collapse, the countryside is abandoned for the city, and the world of work changes at an incredible and incessant pace, the colourless and uneventful socialization of ‚old‘ youth becomes increasingly implausible: it becomes a problem, one that makes youth itself problematic.“

32 Vgl. Reinhart Koselleck: „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ – zwei historische Kategorien, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 349–375, bes. S. 359ff.

des 18. Jahrhunderts und somit als ein Schlüssel für die neu zu erlernende Individualitätskompetenz verstanden werden.

1.2 Das Wunderbare und die Poetik des Romans

1.2.1 *Die Zurückweisung des Wunderbaren als poetologischer Topos*

Die zaghaften Bemühungen und disparaten Ansätze, die Neuerungen im Bereich des Romans theoretisch einzuholen, weisen die auffällige Gemeinsamkeit auf, sich immer wieder auf das Wunderbare als einen negativen Distinktionswert zu beziehen. Die Dichtungstheorie wird durch den Roman, den Henry Fielding als „New Species of Writing“³³ bezeichnet, derart in Verlegenheit gebracht, dass eine polemische Zurückweisung des Wunderbaren die theoretische Unterbestimmtheit der Gattung zu kompensieren scheint. Es handelt sich hierbei um eine geradezu topische Argumentation. Auf diese Weise wird dem Roman wenigstens *ex negativo* ein gewisser theoretischer Umriss zuteil. Ein Indiz für die mangelnde Theoriefähigkeit des Romans bildet Johann Georg Sulzers *Theorie der Schönen Künste*. Noch im Jahr 1779 enthielt dieses weit verbreitete und populäre enzyklopädische Werk kein eigenes Lemma für den Roman. Stattdessen ermahnte ein Eintrag zum *Romanhaften* dazu, „das Abentheuerliche, Verstiegene in Handlungen, in Begebenheiten und in den Empfindungen“ stets zu vermeiden.³⁴ Und das Wunderbare, so liest man im betreffenden Eintrag, müsse sich dem Wahrscheinlichen subordinieren; andernfalls handle es sich um nichts als „Aufschneidereien“, von denen man sogleich bemerke, „daß sie völlig willkürlich und gar nicht im Ernste gemeynt sind“. Auch bedürfe es hierzu keiner besonderen dichterischen Begabung, denn „[e]s kostet die Einbildungskraft nichts, dergleichen außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung mit der wirklichen Welt haben“.³⁵

Die topische Zurückweisung des Wunderbaren folgt zwei verschiedenen Begründungsmustern, die meist gemeinsam aufgerufen werden, wenn sie auch auf unterschiedlichen Ebenen argumentieren: Zum einen wird das

33 Henry Fielding: *An Essay on the New Species of Writing founded by Mr. Fielding. With a Word or Two upon the Modern State of Criticism*, London: printed for W. Owen, near Temple-Bar 1751.

34 Johann Georg Sulzer: *Romanhaft*, in: Ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Vierter Theil*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, zweyte verbesserte Aufl. 1779, S. 66.

35 Johann Georg Sulzer: *Wunderbar*, in: Ders. (1779): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, S. 459.

Wunderbare als *geschichtliche* Signatur einer unmodernen Erzählweise kritisiert, zum anderen entwickelt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine *spekulative* Gattungstheorie des Romans, für die das Wunderbare im Widerspruch zur intendierten ‚Ganzheit‘ des dichterischen Werks steht.³⁶ Was Ersteres betrifft, so kanonisiert Sulzer in dem von ihm verfassten Artikel zum *Romanhaften* Charakteristika des Wunderbaren, die mit dem ‚veralteten‘ Epos in Verbindung gebracht werden. Die Anklänge an Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* sind dabei unüberhörbar. Opitz hatte das „Heroisch getichte“³⁷ als eine Dichtungsart charakterisiert, die „es nicht so genawe wie die Historien / die sich an die zeit vnd alle vmbstende nothwendig binden müssen“ nimmt. Das Epos „setzet viel das [...] newe und unverhoffet ist / vntermengt allerley fabeln [...] und was sonsten zue erweckung der verwunderung in den gemütern nöthen ist“.³⁸ Vermittelt über die Abgrenzung vom Epos und vom ‚Heroisch getichte‘ findet ein Import der antithetischen Epochenkonstruktion der *Querelle des Anciens et des Modernes* in den poetologischen Diskurs des Romans statt. Mit dem Roman verbinden sich im 18. Jahrhundert ein neues Geschichtsbewusstsein sowie die spezifische neuzeitliche Vorstellung eines kulturellen Fortschritts.

Darüber hinaus lässt sich beobachten, dass sich die Argumente zur Zurückweisung des Wunderbaren von der Geschichtsauffassung der *Querelle* und dem stofflichen Bezug auf das Epos ablösen und verselbständigen. Die Romantheorie ist auf der Suche nach einem fundierenden Prinzip: Fielding etwa versucht in einem Essay eine zeitgemäße Romanform lose in einen Zusammenhang mit Biographie und Geschichtsschreibung zu rücken. Auch er kommt hierbei nicht ohne Polemik gegen antiquierte „Romances, or Novels, Tales, &c.“ aus, „fill'd with any thing which the wildest Imagination could suggest“. Aber in seinen Auslassungen gegen „marvellous Dullness“ und „Prose run mad“³⁹ klingt bereits an, dass er auf der Suche nach einem neuen, positiven *Stilideal* ist, das sich nicht allein qua Negation bestimmen soll. Am deutlichsten zeigt sich in Blanckenburgs *Versuch über den Roman*, wie die Abgrenzung vom Wunderbaren ihre diskursive Funktion verändert und weiterentwickelt. Zusätzlich zur geschichtlichen Abgrenzung vom Epos wird die Darstellung

36 Vgl. Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, Schellings Gattungspoetik (= Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Ietkau), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 7–183, hier bes. S. 98ff.

37 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet / und mit exempeln außgeführt wird [1624], hrsg. v. Herbert Jaumann, Stuttgart: Reclam 2002, S. 26.

38 Opitz [1624]: Buch von der Deutschen Poeterey, S. 29.

39 Fielding (1751): *New Species of Writing*, S. 13f.

der ‚inneren Geschichte‘ eines Individuums als Formhypothese der Gattung Roman ins Spiel gebracht. Das Wunderbare gilt vor diesem Hintergrund nicht nur als obsoleter oder unaufgeklärter Stoffbereich, sondern als *formaler Grenzwert* für das Erzählen kausal bündiger und stringenter ‚innerer Geschichten‘: Nicht nur ist die ‚Einheit‘ der Erzählung durch das Wunderbare bedroht, sondern auch die ‚Einheit‘ des Charakters, der im aufgeklärt-anthropologischen Roman zur Darstellung gelangen soll.

1.2.2 Die Romantheorie im Schatten der Querelle (Huet)

Mit Pierre Daniel Huets *Traité de l'Origine des Romans*⁴⁰ erschien 1670 die erste Poetik des modernen Romans. In Huets Traktat wird die Zurückweisung des *faux merveilleux*, wie es im Heldenepos und seinen barocken Nachahmungen vorkommt, als Diskurselement zur Legitimation des modernen Liebesromans herangezogen. Zu verstehen ist Huets Traktat vor dem Hintergrund der *Querelle du merveilleux* – einer durch Torquato Tassos christliche Epen ausgelösten Kontroverse, die in der *Querelle des Anciens et des Modernes* ihre Fortsetzung fand.⁴¹ Während die Partei der *Anciens* die normative Vorrangstellung der antiken Kunst- und Dichtungsformen vertrat, verfochten die *Modernes* ein Modell historischen Fortschrittes, das sie vor allem mit der philosophisch-wissenschaftlichen Überwindung der aristotelischen Scholastik durch Descartes begründeten. Innerhalb dieses wissenschaftlichen Fortschrittsdenkens erschien ihnen auch der antike Mythenschatz als rückständig, unglaubwürdig und überdies als ‚unchristlich‘. So war das *merveilleux* des antiken Epos bereits für die französische Tasso-Rezeption in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Stein des Anstoßes: *Merveilleux* waren die ‚falschen‘ Wunder der heidnischen Antike; im Unterschied zu diesen galten die kanonisierten Wunder der Märtyrer- und Heiligenviten als wahr, sodass das *merveilleux chrétien* in poetologischer Hinsicht als *vraisemblable* angesehen wurde.⁴²

Huet läutet die poetologische Reflexion der modernen Neuausrichtung des Romans ein: Als Parteigänger der Mme de La Fayette gibt Huet, „de[r] französisch[e] Originaltheoretiker des galanten Romans“⁴³, mit seinem Traktat

40 Zitiert wird die Edition des Traktats in Camille Esmein: *Poétiques du roman*. Scudéry, Huet. *Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris: Honoré Champion 2004, S. 441–535.

41 Vgl. Barck (2005): *Wunderbar*, S. 738ff.

42 Siehe zu diesem Zusammenhang auch Hans Robert Jauß: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“*, in: Charles Perroult: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, München: Eidos 1964, S. 8–64; hier bes. S. 34–41.

43 Grimminger (1980): *Roman*, S. 656.

eine Apologie des Erzählens von Liebeshandlung im Privatbereich, ganz ohne abenteuerliche Verwicklungen, Schiffbruch, Versklavung und Königsmord. Romane möchte er als die in eleganter Prosa vorgetragene Erzählung erfundener Liebesgeschichten verstanden wissen, sodass die Bezeichnung Roman fortan nicht mehr für das repräsentative, höfische *Poème héroïque* Verwendung finden sollte:

Autrefois sous le nom de Romans on comprenait, non seulement ceux qui étaient écrits en Prose, mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en Vers. [...] Mais aujourd'hui l'usage contraire a prévalu, et ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrits en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs.⁴⁴

Huet bemerkt auf innovative Weise, dass die formale (*prose*) und inhaltliche (*fictions d'aventures amoureuses*) Neuausrichtung des Romans im 17. Jahrhundert Hand in Hand gehen.⁴⁵ Die literarisch neuartig gefasste Liebessemantik versetzt dem Roman einen Schub in Richtung Interiorisierung und Psychologisierung – Tendenzen, die erst im 18. Jahrhundert zu voller Entfaltung gelangen werden, auch weil die sozialgeschichtlichen Transformationsprozesse mit dem mentalitätsgeschichtlichen Wandel, der sich in Huets Traktat abzeichnet, noch lange nicht Schritt halten werden. Alexander Kluge bemerkt in seinem Nachwort zu Mme de La Fayette's *Princesse de Clèves* treffend, dass die im Roman beschriebenen „Adligen [...] die Anfänge bürgerlicher Emanzipation vorführen“.⁴⁶ So wie in den Bereichen der Staatsphilosophie, der Wirtschaft, der Moral und der Religion trachten die *homines novi* der Neuzeit auch in der Liebe danach, „nicht Zuschauer ihres Lebens, sondern Produzenten ihrer Schicksale“⁴⁷ zu sein.

Für den Roman werden die Rahmenbedingungen der Fiktion von Huet neu gesetzt: Die Liebe wird zum „*sujet principal*“ und die heroischen Stoffe des Haupt- und Staatsromans treten allenfalls in Vermittlung durch die Liebeshandlung und „*par incident*“ in Erscheinung.⁴⁸ Gänzlich ausgeschlossen von

44 Huet [1670]: *Traité de l'origine des Romans*, S. 441f.

45 Vgl. Werber (2003): *Liebe als Roman*, S. 53–64, hierzu bes. S. 61.

46 Alexander Kluge: Nachwort, in: Mme de La Fayette: *Die Prinzessin von Clèves*, aus dem Französischen übers. v. Ferdinand Hardekopf, Zürich: Manesse 2009, S. 347–364, hier S. 348.

47 Ebd.

48 Huet [1670]: *Traité de l'origine des Romans*, S. 444.

der neuen Romandefinition sind die Stoffe der antiken Mythologie.⁴⁹ Als gemeinsames Merkmal dieser für den Roman obsoleten Stoffkreise macht Huet das *merveilleux* aus. Dessen Einsatz soll nunmehr den Unterschied zwischen *Poème héroïque* und Roman ausmachen.⁵⁰ Die Umstellung der Romanhandlung auf die Liebe und deren Thematisierung innerhalb der Lebenswelt (proto)bürgerlicher Figuren geht mit der poetologischen Forderung nach größerer Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) einher und verträgt sich schlecht mit dem Wunderbaren.

Diese neuen stofflichen Normen sollen nun mit einer verinnerlichten Lektüreerfahrung korrespondieren, die ganz auf Imagination und Leidenschaft ausgerichtet ist. Hieraus ergibt sich in Huets Argumentation ein aussagekräftiger Konflikt: Die Hauptattraktivität der Imagination soll in ihrem ruhigen, anstrengungslosen Selbstgenuss bestehen; die übrigen Verstandeskräfte sollen in den Rezeptionsakt nicht einbezogen werden.⁵¹ Dafür eignen sich leicht verständliche und vertraute Stoffe. Zugleich sollen aber doch die Leidenschaften aktiviert werden.⁵² Während Huet die Imagination als primäres Vermögen der Romanlektüre positiv gegen die diskursiven Fähigkeiten des Verstandes abhebt, engt er die Imagination zugleich auf das Wahrscheinliche ein. Mit dem Wunderbaren des antiken Mythos verbindet er die Rezeptionshaltung einer überspannten Imagination: Sind die seelischen Vermögen „d'une trop grande étendue“, können sie nur noch durch Lügen, Einbildungen und gar das Unmögliche angefüllt werden.⁵³ Die imaginative Rezeption des Romans soll somit zugleich in den gemächlichen Bahnen des Wahrscheinlichen verlaufen *und* die Leidenschaften aufrühren. Der Stoffbereich des Wunderbaren ist zur Erlangung dieser Wirkung allerdings tabu.

49 Vgl. Huet [1670]: *Traité de l'origine des Romans*, S. 446: „Enfin je mets aussi les Fables hors de mon sujet: car les Romans sont des fictions de choses qui ont pu être, et qui n'ont point été: et les Fables sont des fictions de choses que n'ont point été, et n'ont pu être.“

50 Vgl. Huet [1670]: *Traité de l'origine des Romans*, S. 443: „Les Poèmes ont plus du merveilleux, quoi que toujours vraisemblable: les Romans ont plus de vraisemblable, quoiqu'ils aient quelquefois du merveilleux.“

51 Vgl. Huet [1670]: *Traité de l'origine des Romans*, S. 523: „C'est ce que font les Romans: il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre, il n'y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire, il ne faut qu'imaginer.“

52 Vgl. ebd.: „[L]es connaissances qui l'attirent et la flattent davantage, sont celles qu'elle acquiert sans peine, et où l'imagination agit presque seule, et sur des matières semblables à celles qui tombent d'ordinaire sous nos sens; et particulièrement si ces connaissances excitent nos passions, qui sont les grands mobiles de toutes les actions de notre vie.“

53 Huet [1670]: *Traité de l'origine des Romans*, S. 521.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wird die Gattung Roman auf Liebe und Leidenschaft ausgerichtet – die Handlung ist im Privatbereich angesiedelt. Sozialgeschichtlich betrachtet verschiebt sich der Roman von der Funktion höfischer Repräsentation hin zu einem Medium (proto)bürgerlicher Selbstreflexion, in der es vor allem um Selbstverantwortung für die individuelle Moral angesichts stürmischer Leidenschaften geht. Damit gehen – negativ – poetologische Abgrenzungssemantiken einher,⁵⁴ die nicht immer mit den positiven Legitimationsargumenten passgenau übereinstimmen: So wertet Huet die Imagination als primäres Organon der Romanrezeption auf, stützt dieser aber die Flügel zurecht, sodass sie den Bereich der vertrauten Erfahrungswelt nicht mehr überschreiten möge. Laut Camille Esmein betrifft die Neuausrichtung der Poetik des Romans als eine „contre-poétique de l'épopée“ auch den narrativen *ordo*. Vor dem Hintergrund einer „querelle de *La Princesse de Clèves*“ wird als Gegenentwurf zum Epos der Anspruch erhoben, nicht nur auf den im Epos geläufigen Einstieg in *medias res* zu verzichten, sondern auch auf ein „enchâssement d'histoires secondaires“.⁵⁵ Es mag eine Ironie der Literaturgeschichte sein, dass gerade solche eingeschalteten Erzählungen gut einhundert Jahre nach Huets Traktat dem *merveilleux* doch wieder Raum bieten werden.

1.2.3 Die Spekulative Synthesis der Romanfigur (*Blanckenburg und Lessing*)

Christian Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* erscheint 1774 – im selben Jahr wie Goethes *Leiden des jungen Werther*. Im deutschen Sprachgebiet hatte es zuvor zum Roman lediglich verstreute Kommentare – zumeist apologetischer Natur – gegeben, die im Rahmen von Vorworten und Rezensionen veröffentlicht worden waren.⁵⁶ Blanckenburgs Abhandlung gilt deshalb als erster Entwurf einer eigentlichen Theorie des Romans: Dabei wird der Roman als neue, spezifisch moderne Gattung anerkannt; gleichzeitig geht

54 Vgl. Camille Esmein: *Poétiques du roman*. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque, Paris: Honoré Champion 2004, S. 18: „Le consensus d'une radicale différence entre le roman baroque ou héroïque et la nouvelle ou ‚petit roman‘ se forme à partir des années 1670 dans le discours théorique, [...]. En effet c'est dans le contexte d'une réflexion polémique sur le genre romanesque, et toujours à l'intérieur d'une stratégie de légitimation, qu'est instituée ce qu'on pourrait appeler un ‚théorie du tourmant‘.“

55 Esmein (2004): *Poétiques du roman*, S. 29.

56 Diese sind dokumentiert in Eberhard Lämmert: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971. Zum Paratext als diskursivem Verhandlungsraum des sich wandelnden Literaturbegriffs siehe zuletzt auch Torsten Voß: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800, Hannover: Wehrhahn 2019.

es Blanckenburg aber auch darum, den Roman als gleichrangige poetische Form dem bestehenden, klassizistischen Gattungssystem normativ anzunähern.⁵⁷ Blanckenburgs theoretische Pionierleistung ist darin zu sehen, an den Roman philosophische Grundannahmen des Rationalismus, zeitgenössisches Wissen der Anthropologie und poetologische Elemente des bürgerlichen Trauerspiels herangetragen zu haben, wobei das Wunderbare als poetologischer Grenzwert für diesen neuen Anspruch an den Roman markiert wird. Die Problematik eines solchen Unterfangens wird vor allem durch das von Hans-Jürgen Schings herausgestellte Teleologieproblem deutlich: Wie sind der optimistische Weltbegriff der Leibnizschule und die anthropologische Empirie des ‚nackten Lebens‘, das chaotischen Umwelteinflüssen auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist, zu versöhnen?⁵⁸

Obwohl Blanckenburgs *Versuch* von Huets *Traité* mehr als hundert Jahre trennen, nimmt Blanckenburg den Faden seines Vorgängers wieder auf. Auch er möchte – genau wie Huet – den Roman nicht als verlängerten Arm der heroischen Epik der Antike, des Mittelalters und des Barock verstanden wissen. Ein „gewisses Wunderbares“ gesteht Blanckenburg deshalb einzig der „Epopée“ zu, „der Roman dürfte es vielleicht nicht vertragen“.⁵⁹ Damit rückt er seinen *Versuch über den Roman* in den Schatten der *Querelle* und der aus ihr übernommenen „Konstruktionsbedingungen der Ant[ike]-Moderne-Antithese“.⁶⁰ Der „Reiz des Wunderbaren“ würde den Roman in Blanckenburgs Auffassung „größere[r] Vortheile“⁶¹ berauben. Diese Vorteile – die eigentliche Spezifität des modernen Romans – liegen in der Darstellung der ‚inneren Geschichte‘ des Charakters. Dieses poetologische Argument einer genuinen Darstellungsleistung wird auch bei Blanckenburg durch eine historische Abgrenzung der Gattung vom „Heldengedicht“ flankiert, das „öffentliche Thaten und

57 Vgl. Žmegač (1990): Der europäische Roman, S. 67.

58 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung, in: Bernhard Fabian / Wilhelm Schmidt-Biggemann / Rudolf Vierhaus (Hrsg.): Die Neubestimmung des Menschen. Wandlungen des anthropologischen Konzepts im 18. Jahrhundert, Bd. 2, München: Kraus International Publications 1980, S. 247–275.

59 Christian Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort v. Eberhard Lämmert, Stuttgart: Metzler 1965, S. 22.

60 Arbogast Schmitt: Querelle des Anciens et des Modernes, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 15,2: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, Sp. 607–622, hier Sp. 608.

61 Blanckenburg [1774]: Versuch über den Roman, S. 23.

Begebenheiten [...], Handlungen des Bürgers“⁶² zeige; das „Hauptwerk“ des Romans hingegen sind „Handlungen und Empfindungen des Menschen“, „das Seyn des Menschen“ und „sein innerer Zustand“.⁶³ Für die Poetik des Romans folgt aus diesem neuartigen Zuschnitt seines Gegenstandsbereiches, dass die Romanfigur – unabhängig von Stand und Funktion – als *Mensch* dargestellt werden soll. Für seine individuellen „Privatbegebenheiten“⁶⁴ ist der Mensch disponiert qua Herkunft, Temperament, Körper; er ist geprägt durch Wissen, Meinungen, Intentionen und Vermögen, was in der Summe schließlich und endlich seine persönliche *innere Geschichte* ergibt.

In seiner 1775 erschienenen Kritik zu Goethes *Werther* rät Blanckenburg angehenden Schriftstellern vehement davon ab, „ihre kleine Welt, um uns dafür zu interessieren, aus ganz andern Dingen, als die wirkliche, größere, aus Abentheuern und ausserordentlichen, wundersamen Begebenheiten zusammen zu setzen“.⁶⁵ Nur wenn darauf Verzicht geleistet werde, könne die Welt des Romans den „Erfahrungsraum eines Individuums“⁶⁶ nachbilden. Vorbildlich sei Goethes Roman darin, „[d]ie Entwicklung der Leiden des jungen Werthers“⁶⁷ zur Darstellung zu bringen. Blanckenburg geht es hierbei um eine spezifische Übereinstimmung von Inhalt und Form: Die ‚Entwicklung‘ zielt als narratives Formprinzip nicht nur auf anthropologisch-psychologische Prämissen, sondern auch auf das Ideal der *Charakterdarstellung*. Dessen Attribute sind das Ergebnis einer psychologischen Entwicklung; diese als Roman darzustellen, appelliert an die „Kunst [der] Verbindung, Anordnung und

62 Die Bezeichnung ‚Bürger‘ ist an dieser Stelle zu verstehen als „die öffentliche, in einem politischen Zusammenhang agierende oder zumindest staatspolitisch bestimmbare Person – im Gegensatz zum privaten, durch seine Intimität gekennzeichneten Subjekt, d. h. zum ‚Menschen‘.“ Žmegač (1990): *Der europäische Roman*, S. 68.

63 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 68.

64 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 21.

65 Christian Friedrich von Blanckenburg: „Die Leiden des jungen Werthers“ [1775], in: Matthias Wehrhahn (Hrsg.): *Über Romane, Fundstücke*, Hannover: Wehrhahn 2009, S. 30–68, hier S. 51.

66 Wölfel Kurt: Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman*, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, Frankfurt a. M., Bonn: Athenäum 1968, S. 29–60, hier S. 36.

67 Blanckenburg (1775): *Leiden des jungen Werthers*, S. 31. In Blanckenburgs poetologischer Fokussierung auf die psychologische Folgerichtigkeit der Handlung bestünde Goethes epochemachender Roman einzig aus ‚Privatbegebenheiten‘. Angesichts der gesellschaftskritischen Passagen und seiner Wirkung als ‚Generationenroman‘, handelt es sich offenkundig um eine einseitige Lektüre des *Werther*. Im Sinne Blanckenburgs bilden die ‚Privatbegebenheiten‘ aber die poetologische Voraussetzung für alles, was von allgemeinerem Belang ist.

Ausbildung dichterischer Charaktere und Werke“.⁶⁸ Deshalb macht Blanckenburg klar, dass er „dem jungen Romandichter nichts über den Reiz des Neuen, des Unerwarteten, des Wunderbaren [...] sagen“⁶⁹ wird. Das Wunderbare bildet bei Blanckenburg einen poetologischen Grenzwert: Es steht dem gleichfalls als „Entwicklung“⁷⁰ bezeichneten Formideal des Romans entgegen; allein diesseits des Wunderbaren kann das Darstellungsparadigma der ‚inneren Geschichte‘ des Charakters intakt bleiben.⁷¹

Mit dieser Akkommodation der Romanform an das Menschenbild, das er repräsentiert, verbindet sich als weitere Argumentationslinie in Blanckenburgs *Versuch* das Ideal der anschauenden Erkenntnis.⁷² „Ein vollkommenes dichterisches Ganzes“ bildet sich durch „eine Kette von Ursache und Wirkung“⁷³, die in der Rezeption als „anschauende Verbindung“⁷⁴ in Erscheinung tritt. „Wir werden“, so formuliert Blanckenburg, „alle die innern Ursachen, alle die geistigen Zustände, verbunden mit ihren äußern Veranlassungen, vermöge derer die äußern Begebenheiten so, und nicht anders erfolgt sind, anschauend erkennen“.⁷⁵ Die Legitimität des Romans versucht Blanckenburg auch dadurch zu steigern, dass er die Rezeption von Romanen der klassizistischen Kunstauffassung Winckelmanns annähert. Dessen einflussreiche Denkanstöße im Bereich der Rezeptionstheorie von Kunstwerken zielen auf die ideelle Synthese der partiellen Sinneseindrücke zugunsten einer gedanklichen Auffassung des Kunstwerkes als Einheit. Diese von Barbara Maria Stafford als „doctrine of simplicity“⁷⁶ bezeichnete ideelle Einheit, auf die hin alle Besonderheiten und Teileindrücke ausgerichtet sein sollen, ist das Fundament von Blanckenburgs

68 Ebd.

69 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 241.

70 Zur zweifach codierten Semantik von ‚Entwicklung‘ als psychologischem und rhetorischem Begriff vgl. Huff (2019): *Meisters Maschinen*, S. 91ff.

71 Vgl. Rüdiger Campe: *Form und Leben in der Theorie des Romans*, in: Armen Avanesian / Winfried Menninghaus / Jan Völker (Hrsg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich: diaphanes 2009, S. 193–211, hier S. 200: „Die Geschichte des Romans (die Erfindung seiner res) ist ‚innere Geschichte‘, weil nicht die Handlungsweisen des Helden und die Geschehnisse um ihn der eigentliche Gegenstand des Romans sind, sondern die Wahrnehmungen, Empfindungen und Dispositionen der Personen, als deren Ausdruck die Geschehnisse erscheinen.“

72 Siehe zu Blanckenburgs Argumentationsmustern Nikolas Immer: *Friedrich von Blanckenburg und der Roman der Spätaufklärung*, in: Michael Hofmann (Hrsg.): *Aufklärung: Epoche-Autoren-Werke*, Darmstadt: WBG 2013, S. 169–190.

73 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 10.

74 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 312.

75 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 315.

76 Barbara Maria Stafford: *Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43,1 (1980), S. 65–78, hier S. 68.

Ideal der Romanrezeption. Die Proklamation einer derartigen ideellen Einheit bildet in seinem *Versuch* überhaupt erst die Voraussetzung für die Darstellung der Mannigfaltigkeit eines Charakters.⁷⁷ Sämtliche Teileindrücke der Ereignisverkettung sind Anlass für eine spekulative Synthesis, deren Ergebnis ein einheitlicher Charakter sein soll. Dieser Anspruch wertet den Romanschreiber letztlich zum „Dichter“ auf, denn man müsse „bey dem Wirklichwerden irgend einer Begebenheit, das ganze innre Seyn der handelnden Personen, mit all' den sie in Bewegung setzenden Ursachen in dem Werk des Dichters sehen [...], wenn der Dichter sich nicht in den bloßen Erzähler verwandeln soll“.⁷⁸

Der entscheidende Vorläufer für Blanckenburgs Ideal von Einheit und Ganzheit in der fiktionalen Darstellung von Charakteren ist Lessing, der vor allem in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* und im *Laokoon* neuartige, zeichentheoretisch begründete, literarische Normen entwickelt. Das von Lessing im *Laokoon* vertretene Ideal ist das ‚bequeme Verhältnis‘ von Zeichen und Bezeichnetem. Für poetische Spracheffekte leitet Lessing daraus ein Modell semiotischer Kongruenz von Signifikat und Signifikant ab. Hinsichtlich der Erfindung von Handlungen in Erzählung und Drama erfordert das ‚bequeme Verhältnis‘, dass Handlungen stets zeichenhaft auf die Ganzheit desjenigen Charakters verweisen, von dem sie ausgehen. Der Charakter ist das transzendente Signifikat allen erzählerischen Darstellens: „Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben.“⁷⁹

Das für Lessing entscheidende poetologische Ideal einer anschaulichen Ganzheit befindet sich dabei allerdings in Konflikt mit der ‚Lebhaftigkeit‘ einer Vorstellung. Denn „[l]ebhaftere Idee[n]“⁸⁰ bergen stets die Gefahr, die synthetische Gesamtvorstellung eines Gegenstandes als Ganzes zu sprengen. Wenn der „Begriff des Ganzen [...] lebhafter sein soll, so müssen keine einzelnen Teile darin hervorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können“.⁸¹ Geschwinde Anschaulichkeit und nicht die Bannung der Aufmerk-

77 Vgl. in diesem Zusammenhang zur semiologischen Transparenz ‚natürlicher Zeichen‘ Florentine Biere: *Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 30–33.

78 Blanckenburg [1774]: *Versuch über den Roman*, S. 265.

79 Gotthold Ephraim Lessing [1767–69]: *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders.: *Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767–1769*, hrsg. von Klaus Bohnen, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010, S. 181–694, hier 34. Stück, S. 349.

80 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007, S. 125.

81 Lessing [1766]: *Laokoon*, S. 126.

samkeit durch etwas Hervorstechendes bildet für Lessing die Voraussetzung für die Totalität einer Anschauung. Alles in diesem Sinne ‚Prägnante‘ ist spekulativ auf ein Ganzes bezogen; Kohärenz und Kausalität des Ganzen sind Voraussetzungen dafür, dass das Einzelne überhaupt als Prägnantes aufgefasst und seine besondere rezeptive Fülle entfalten kann.⁸²

Im 14. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* diskutiert Lessing, ob das Wunderbare für die Tragödie unerlässlich sei. „Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung; [...]?“⁸³ Lessing setzt in dieser Argumentation zwei Varianten des Wunderbaren voraus, die schon in der aristotelischen *Poetik* unterschieden wurden: ein diegetisches Wunderbares – der Einbezug von Göttern und anderen mythischen Figuren in die erzählte Welt – und ein narratives Wunderbares, wobei es um das Schürzen und Lösen von Handlungsknoten geht. Ohne es explizit zu machen, wird an dieser Stelle ein Wechsel vollzogen von jenem inhaltlichen Wunderbaren zu diesem formalen: Die poetologische Lizenz spricht Lessing einzig dem formalen Begriff des Wunderbaren zu, das in den als „Glücksänderung“ bezeichneten Momenten eines unerwarteten Handlungsumschlages liegt.⁸⁴ Auch wenn Lessing im Zusammenhang mit überraschenden Handlungsverläufen und „Glücksänderungen“ vom Wunderbaren spricht, ist mit diesem Wunderbaren keine besondere affektive oder ästhetische Qualität verbunden. Lessing ordnet das Wunderbare in der Handlungsführung ebenfalls seiner Suche nach poetologischen Prinzipien der ‚Ganzheit‘ unter. Dies erhellt ein Brief Lessings an Mendelssohn, worin im Hinblick auf die Peripetie in der aristotelischen *Poetik* bezeichnenderweise nicht vom *thaumaston* – dem Verwunderlichen – die Rede ist, sondern von der *hamartia*: dem schicksalhaften Fehltritt des Tragödienhelden, ohne den „sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden“.⁸⁵ Nicht die Erregung leidenschaftlicher Aufmerksamkeit durch das Wunderbare steht im Zentrum,

82 Siehe auch Wolfgang Düsing: Wandlungen des Literaturbegriffs in der Laokoon-Debatte zwischen Lessing und Herder, in: Peter-André Alt et al. (Hrsg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 63–78.

83 Lessing [1767–69]: *Hamburgische Dramaturgie*, 14. Stück, S. 252. Lessing zitiert an dieser Stelle seinerseits Marmontel.

84 Bei dem Wort „Glücksänderung“ handelt es sich um die von M. C. Curtius vorgeschlagene Übersetzung von „Peripetie“. Siehe Lessing [1767–69]: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 896.

85 Brief Lessings an Mendelssohn (18.12.1756), zit. nach Düsing (2002): *Wandlung des Literaturbegriffs*, S. 67.

sondern die Integration des Handlungsumschlags in ein möglichst transparentes Verstehen des Charakters.⁸⁶

Lessings poetologische Norm einer anschaulichen Ganzheit ist das wirkmächtigste – für das Wunderbare aber auch abträglichste – Element seiner literatur- und darstellungstheoretischen Überlegungen, das sich in der zeitgenössischen Romantheorie wiederfindet. Der Begriff des Ganzen bezieht sich dabei nicht allein auf dramaturgische und narrative Darstellungsregeln, sondern auch auf die Rolle der dichterischen Einbildungskraft. Begeisterungsfähigkeit und schöpferische Kraft sollen jedoch in den Hintergrund treten zugunsten eines synthetisierenden Anschauungsvermögens, das ‚bequem‘ arrangierte Partialeindrücke möglichst rasch zur Ganzheit zu legieren vermag. Aus diesen poetologischen Maximen leitet Lessing – hierbei greift er Argumente aus Moses Mendelssohns Abhandlung *Von der Herrschaft über die Neigungen* auf – überdies ethische Konsequenzen ab. Denn nur die in rascher Anschaulichkeit dargebotene Moral vermag als Beweggrund die schädlichen Neigungen des Rezipienten ‚quantitativ‘ zu überbieten.⁸⁷ „Damit wird nicht nur das Kunstwerk als Ganzes und als geschlossene Form begriffen, auch das Subjekt vergegenständlicht sich in seiner Einheitlichkeit und Ganzheit in Produktion

86 Vgl. Erich Schön: Die Rhetorik der Affekte. Zur historischen Relativität des hermeneutischen Menschenbildes, in: Helmut Bachmaier / Ernst Peter Fischer (Hrsg.): Glanz und Elend der zwei Kulturen. Über die Verträglichkeit der Natur- und Geisteswissenschaften, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1991, S. 209–236. Wie sehr sich die Darstellungspraktiken im 18. Jahrhundert zu Ungunsten des Wunderbaren verändern, zeigt sich auch an der Rezeption Shakespeares. Mit Erich Schön lässt sich an der dramaturgischen Entscheidung, ob der Geist des Vaters in einer *Hamlet*-Aufführung auf der Bühne erscheinen soll oder nicht, der Wechsel von einer affektiven zu einer empathischen Rezeptionsästhetik festmachen. Das auf Affekte ausgerichtete Bühnenregime, das Schön mit dem frühneuzeitlichen und barocken Theater verbindet, würde den Geist auftreten lassen, um mit ihm verbundene Affekte (Staunen, Furcht und Entsetzen) zu beschwören. Der Affekt gilt als „selbständige Größe“ (vgl. ebd., S. 220): Schauspieler und Zuschauer werden gleichermaßen ihrer Subjektivität entledigt und durch den Affekt überwältigt. Nicht so bei Lessing. Hier ist es einzig Hamlet, dem sich das Gespenst in Shakespeares Stück zeigt: „Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält.“ (Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 11. Stück, S. 240 Kursivierung MH) Die Wirkung des wunderbaren Gespenstes vermittelt sich den Zuschauern nur indirekt und unter der Voraussetzung einer synthetischen Vorstellung von Hamlets Charakter als ganzem: „Das Gespenst wirket auf uns mehr durch ihn selbst.“ (Ebd.)

87 Siehe Thomas Martinec: Lessings ästhetischer Sensualismus, in: Alexander Košenina / Stefanie Stockhorst (Hrsg.): Lessing und die Sinne, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 141–160, hier S. 146.

und Rezeption der Kunst.“⁸⁸ „Der schöpferische Geist“ und die „wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft“ erweisen sich laut Lessing einzig anhand einer „zweckmäßigen Erdichtung“.⁸⁹ Weder verbindet sich mit dem Wunderbaren ein herausragendes imaginatives Vermögen auf Seiten des Dichters, noch bewirkt es besondere Teilhabe in der Rezeption. Lessing betrachtet das Wunderbare als unproduktive Störung, die die schnelle und bequeme literarische Apprehension verhindert: Denn „[w]as ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre *innere Wahrscheinlichkeit*?“⁹⁰

Unter dem Einbezug wirkmächtiger poetologischer Vorläufer kommt Blanckenburg das Verdienst zu, dass „zum erstenmal ein Kritiker die von der Dichtungstheorie zur Verfügung gestellten Erkenntnismittel umfassend auf den Roman“⁹¹ anwendet. Es ist Blanckenburgs Pionierleistung, der Gattung ein Theoriegerüst anzumessen; zugleich handelt es sich aber auch um ein Theoriekorsett, das einer Idee des psychologisch-anthropologischen Romans verpflichtet ist und sich weder für die erzählerischen Feinessen noch für die formalen Aporien bei der Darstellung ‚innerer Geschichten‘ interessiert, obwohl diese bereits bei dem als Vorbild herangezogenen *Agathon*-Roman Wielands offen zu Tage treten. Zum einen stellt Blanckenburg die Romanpoetik in die Tradition der rationalistischen Philosophie der Widerspruchsfreiheit und kohärenten Ursache-Wirkung-Beziehung; zum anderen beruft er sich auf ästhetische Darstellungsparadigmen von Einheit und Ganzheit, deren formale Ansprüche den Roman zugleich auf das Menschenbild der Anthropologie festlegen: Denn die Einheit der Handlung verlangt, dass sämtliche Instanzen des Geschehens auf das spekulative Signifikat der *einen* Psyche verweisen, deren Ausdruck sie sind.

Die Diskontinuität des Wunderbaren steht dabei in eklatantem Widerspruch zu demjenigen, worum es Blanckenburg vor allem anderen geht: der lückenlosen und vollständigen ‚Entwicklung‘ des Charakters.⁹² Doch je mehr der Roman im Sinne Blanckenburgs ästhetisch aufgewertet wird, desto enger wird der Korridor dessen, was als Handlung im Roman erzählbar ist. Die Ganzheit des Romans wird durch die Einheitlichkeit und Berechenbarkeit des Charakters erkaufte. Dem rationalistischen Optimismus, dass das Verständliche

88 Düsing (2002): Wandlungen des Literaturbegriffs, S. 71.

89 Lessing [1767–69]: Hamburgische Dramaturgie, 32. Stück, S. 338.

90 Lessing [1767–69]: Hamburgische Dramaturgie, 19. Stück, S. 276.

91 Wölfel (1968): Blanckenburgs *Versuch über den Roman*, S. 38.

92 Vgl. Manfred Engel: Der Roman der Goethezeit, Stuttgart: Metzler 1993, S. 97. Engel sieht hierin die Absicht wirken, den Roman im Hinblick Leibniz‘ These von der besten aller möglichen Welten philosophisch zu nobilitieren. Die Plausibilität aller Begebenheiten im Roman entspreche einer „kognitiven Theodizee“ (ebd.).

zugleich das Gute sei, steht der anthropologische Empirismus gegenüber, dessen Kausalanalyse als methodologisches Fundament der Einheitlichkeit zwar ästhetisch bestechend, ethisch aber neutral – ja amoralisch ist: „Zwar glaubt Blanckenburg noch an eine theoretische Vermittlung, praktisch aber tun sich zwischen der teleologischen und der kausalen Reihe Lücken und Defizite auf, ein empirisches Defizit der Anthropologie, dessen Folgelasten die Geschichte des spätaufklärerisch-anthropologischen Romans prägen werden.“⁹³ Für das Problem eines sich öffnenden Erfahrungsraumes, in dem das Individuum seiner teleologischen Ausrichtung nicht gewiss sein kann, vermag eine anthropologische Poetik des Romans keine Lösung zu bieten. Durch den Ausschluss des Wunderbaren aus der Poetik des Romans sollen die ‚Einheitlichkeit‘ und ‚Ganzheit‘ des Charakters ästhetisch garantiert werden. Doch die ‚innere Geschichte‘ wird dadurch zum Protokoll eines Charakters, der immer schon als vollständig bestimmt und kausal determiniert vorausgesetzt werden muss.

1.3 Das Wunderbare und die ‚narrative Identität‘ (Ricoeur)

1.3.1 *Praxis und personale Identität*

Damit der Roman als fiktionaler Spiel- und Erfahrungsraum narrativer Identitätsbildung fungieren kann – ein zentrales Bedürfnis, das der bürgerlichen Neubegründung der Gattung Roman eingeschrieben ist –, darf das Erzählen sich nicht in der Poetik einer rein explikativen ‚Entwicklung‘ der Handlung und in einer anthropologisch-naturalistischen Reduktion des Charakters erschöpfen. Mit Paul Ricoeur soll das Erzählen im Roman des 18. Jahrhunderts im Folgenden stattdessen als Konfliktodynamik von Diskordanz und Konkordanz theoretisch erfasst und als Modus *narrativer Identität* reflektiert werden. Erst auf diese Weise wird das Erzählen im Roman als Quelle und symbolische Form personalen Handlungssinns verständlich. Mit dem Wunderbaren verbinden sich dabei unverzichtbare „Alteritätsbrennpunkte“⁹⁴, die das Individuum überhaupt erst dazu veranlassen und befähigen, das eigene Leben als Geschichte zu imaginieren und es sich narrativ anzueignen. In der Perspektive einer Ethik des Selbst⁹⁵ muss zur Analytik der Ursachen und Determinationen des Charakters ein Moment selbstverantworteter Finalität hinzukommen, um

93 Schings (1980): Der anthropologische Roman, S. 257.

94 Greisch (1993): Hermeneutik und Metaphysik, S. 222.

95 In diesem moralphilosophischen Fluchtpunkt der Theorie narrativer Identität verbindet Ricoeur das Problem der Identität ‚außerliterarischer‘ Personen mit der Identität fiktiver Figuren. Siehe Podskalsky (2017): Lesen mit Ricoeur, S. 304.

im ethisch-personalen Sinne von ‚Handlungen‘ sprechen zu können. Durch das aufklärerische Ideal einer vollständigen kausalen Durchkopplung der Ereignisstruktur wird die narrative Kohärenz im Sinne Ricœurs gerade nicht hinreichend erfasst: Durch kausale Analysis und eine vollkommen kohärente semiotische Beziehung von Aktion und Aktant ist allein die ‚Selbigkeit‘ des Charakters garantiert. Die ‚Selbstheit‘ der Person erfordert demgegenüber ein Sich-Entwerfen, das der kausalen Bestimmtheit der Identität des Charakters gegenübersteht.

„Was konstituiert das, was man den Zusammenhang eines Lebens nennen kann?“⁹⁶ Ricœur geht dieser Frage nach, indem er zwei Perspektiven auf den Begriff personaler Identität unterscheidet, die nicht aufeinander reduzierbar sind. Zum einen kann Identität als Dauerhaftigkeit einer unveränderlichen Substanz gedacht werden; Ricœur spricht in diesem Zusammenhang von ‚Selbigkeit‘ (*mêmeté*) und von *idem*-Identität. Zum anderen kann Identität als ethischer Entwurf und Aufrechterhaltung des Selbst in der Veränderlichkeit begriffen werden; diesbezüglich spricht Ricœur von ‚Selbstheit‘ (*ipséité*) und von *ipse*-Identität.⁹⁷ Diese zwei Seiten des Begriffs personaler Identität sind dialektisch aufeinander bezogen: Die kausal-analytische Perspektive, die auf die definiten und sich gleich bleibenden Eigenschaften eines Menschen eingenommen wird, ist in vielen Kontexten nutzbringend und legitim – auch handelt es sich schlechterdings um eine transzendental unhintergehbare Grundform des Denkens. Aber für sich genommen ist sie unvollständig, da sie die Handlungsfähigkeit einer Person in der Welt nicht zu erklären vermag.⁹⁸ Wird die Denkform eines universalen Ursache-Wirkungs-Kontinuums absolut gesetzt, wie etwa durch Wielands Hippias, büßt der Begriff der Handlung jedweden Sinn ein, durch den er von bloßen Auswirkungen zu unterscheiden wäre.

Das Problem des Individuum-Seins stellt sich im 18. Jahrhundert, wie beschrieben, auf verschärfte Weise und findet seine Resonanz in der sich neuformierenden Gattung des Romans. In der Poetik des Romans wird diese neue Problemstellung indessen theoretisch verfehlt, solange Identität als etwas Gegebenes verstanden wird, das Rationalität und wissenschaftlicher Analyse

96 Paul Ricœur: Annäherungen an die Person, in: Ders.: Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999), übers. u. hrsg. v. Peter Welsen, Hamburg: Meiner 2005, S. 227–249, hier S. 245.

97 Vgl. Ricœur (2005): Annäherungen an die Person, S. 245ff. Vgl. Jean Greisch: Hermeneutik und Metaphysik. Eine Problemgeschichte, München: Fink 1993, S. 213.

98 Es handelt sich hierbei um Gegensätze des Denkens, des ‚Reichs der Freiheit‘ und des ‚Reichs der Notwendigkeit‘, wie Kant sie in der *Kritik der praktischen Vernunft*, aber auch in seiner Ästhetik zu versöhnen versuchte.

in Gänze zugänglich wäre. Die beschriebenen Tendenzen in Geschichte und Theorie des Romans – und mit diesen die Diskriminierung des Wunderbaren – weisen in ebenjene Richtung. Ricœurs Theorie des Selbst-Entwurfs umfasst dagegen ethisch-konative Elemente, die untrennbar mit dem Selbstverständnis der Person als engagiertem, involviertem und ursächlichem Akteur sinnvollen Handelns verbunden sind. „[Dieses] ethische Element dieses Wunsches oder Verlangens kann durch den Begriff der Selbstschätzung ausgedrückt werden.“⁹⁹ Selbstschätzung ist als ethischer Begriff nicht zu verwechseln mit Eigenliebe. Im Gegenteil: Zu schätzen vermag sich das Selbst nur als exzentrisches. Das Selbst kann sich nur durch Sinnhypothesen entwerfen, die das Ego transzendieren,¹⁰⁰ denn die Initiative, sich als Selbst zu bestimmen, wird von außen an das Ich herangetragen. Die Ansprache durch das Andere – ein ‚konstitutives Gutes‘¹⁰¹, die Fürsorge für ein Du, die Pflicht zur Gerechtigkeit – liegt der Möglichkeit zur Selbstschätzung zugrunde, sodass sich der Weg zur personalen Identität stets als etwas Vermitteltes und Interaktives darstellt.

Die Kategorie der ‚handelnden Person‘, d. h. die Zuschreibung von die Welt verändernden Taten an einen sie verursachenden Akteur, muss dem analytischen Denken stets dunkel bleiben. Es handelt sich hierbei um eine Kategorie, deren Verstehen einen Übergang in den Bereich der Ethik erfordert.¹⁰² Eine solche ethische Betrachtungsweise liegt dem Begriff der *ipse*-Identität, der Selbstheit, zugrunde. Denn die Aufrechterhaltung des Selbst ist an die Vorstellung von Finalität und Verantwortlichkeit für etwas, für jemanden, für eine Sache gebunden. In diesem Sinne *ist* das Selbst nichts Identisches, sondern es *wird* (allenfalls) mit sich identisch. Die Identität des Selbst muss als prozesshaft und vermittlungsbedürftig gedacht werden, da das Selbst erst im Bewusstsein seiner eigenen Unerfülltheit danach zu trachten beginnt, personale Integrität zu erlangen – und dabei stets der Gefahr des Scheiterns und des Sinnverlustes ausgesetzt ist.¹⁰³ Die Person entwirft sich auf Zielsetzungen und Werte hin,

99 Ricœur (2005): Annäherungen an die Person, S. 229.

100 Sprachpragmatisch lässt sich dies als Sprachhandeln zwischen Ich und Du verstehen. Erst durch den Bezug auf ein Du erlangt das Ich eine höhere Form der Verbindlichkeit und formiert sich zum Selbst: „Eigentlich erfordert der Ausdruck ‚sich an den Anderen wenden‘ die Umkehrung: Jemand anderer wendet sich an mich, und ich antworte. [...] Man kann gewissermaßen sagen, daß es der Andere ist, der die Initiative ergreift, und ich mich insofern als Person erkenne, als ich [...] angesprochen werde.“ Ricœur (2005): Annäherungen an die Person, S. 238.

101 Zur Exzentrizität ‚konstitutiver Güter‘ siehe Taylor (1996): Quellen des Selbst, S. 124ff.

102 Vgl. Ricœur (2005): Annäherungen an die Person, S. 240f.

103 Siehe auch Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer, übers. v. Jean Greisch, München: Fink 1996, S. 218: „Diese Öffnung, die die Praktiken, von denen man gesagt hätte, sie seien in sich selbst verschlossen, aufbricht, wenn der Zweifel über die Orientierung unseres

aus deren *imaginärer* Erfüllung eine Vorstellung des Selbst entspringt. Die Erfüllung dieser Vorstellung ist von einem nicht stillzustellenden Konflikt zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit gekennzeichnet, durch den sich die Person entwickelt und transformiert; zugleich aber durchläuft auch der Sinn, auf den hin die Person sich ausrichtet, unentwegt Reinterpretationen.

Aufgrund dieser imaginativen und hermeneutischen Dynamiken der Selbstwerdung entwickelt Ricœur das Konzept der *narrativen Identität* als ein poietisches Wechselspiel von exzentrischer Ansprache, schöpferischem Entwurf und wiederholter Neuauslegung der eigenen Lebensgeschichte. Die Strukturhomologie von Selbstentwurf und Erzählung liegt dabei in der Erzeugung und in der vermittelnden Funktion von „imaginativen Variationen“¹⁰⁴:

In Wirklichkeit duldet die Erzählung nicht allein diese Variationen, sie erzeugt sie und sucht sie immer wieder auf. In diesem Sinne erweist sich die Literatur als ein weiträumiges Laboratorium für Gedankenexperimente, in denen die Variationsmöglichkeiten narrativer Identität auf den Prüfstand der Erzählung gestellt werden.¹⁰⁵

Die Vermittlung von *idem-* und *ipse-*Identität vollzieht sich in Gestalt von Lebens-Erzählungen, die die Tatbestände des eigenen Daseins im Rahmen narrativer Sinnstrukturen interpretierbar machen: „Den Text einer Handlung zu interpretieren bedeutet für den Handelnden, sich selbst zu interpretieren.“¹⁰⁶ Die Imagination von Handlungsvarianten und die Poiesis narrativer Sinnstrukturen bilden die Matrix einer schöpferischen und dynamischen Selbst-Auslegung. Diese narrative *Praxis* dient der Hervorbringung von sinnträchtigen erzählerischen Rahmen, innerhalb derer die Person ihr Handeln als schätzenswert imaginieren kann und das eigene Leben auf diese Weise einer ethischen Interpretation zugänglich macht.¹⁰⁷

Lebens uns befällt, hält eine [...] Spannung zwischen Offenheit und Verslossenheit in der umfassenden Struktur der Praxis aufrecht.“

104 Ricœur (1996): Das Selbst als ein Anderer, S. 182.

105 Ebd.

106 Ricœur (1996): Das Selbst als ein Anderer, S. 219.

107 Siehe auch Charles Taylor: Das sprachbegabte Tier. Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens, übers. v. Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 551–605, hier S. 600: „Hier möchte ich also dafür plädieren, das Erzählen von faktenbezogenen und fiktionalen Geschichten als schöpferisches beziehungsweise konstitutives Merkmal der Sprache anzusehen. [...] Diese konstitutive Kraft ist von größter Bedeutung, denn es sind Geschichten, die Deutungen unseres Lebens ermöglichen.“

1.3.2 Die narrative Vermittlung von Diskordanz und Konkordanz

Mit der Unterscheidung der *idem*- und *ipse*-Dimension sowie der Anerkennung konativer und exzentrischer Elemente im Bereich der Selbstschätzung sind die Voraussetzungen für das Problem des handelnden Selbst benannt. Das Selbst ist als solches immer ein *handelndes* Selbst und hierbei in einem schöpferischen und zugleich gefährvollen, stets dem Scheitern anheimgegebenen Prozess der Selbst-Auslegung befindlich. In Ricœurs Begriff der ‚Handlung‘ überkreuzen sich ethische und narrative Praxis: Von einer „Aufhebung der Ethik in der Poetik“¹⁰⁸ lässt sich insofern sprechen, als Narration die Vermittlung zwischen der beharrlichen Substanz des Charakters und dem veränderlichen, poetischen Entwurf des Selbst leistet.¹⁰⁹ Denn die Poiesis der Handlungskomposition hat die Aufhebung des faktisch Gegebenen in narrativen Sinn zu erbringen. Dasjenige, was sich als Alterität, als Ansprache durch den oder das Andere dem Verstehen entzieht und zugleich aufdrängt, tritt dabei als Diskordanz in Erscheinung, die durch die Narration in Konkordanz zu überführen ist.¹¹⁰ Hierbei handelt es nicht um eine Reduktion von Diskordanz in Konkordanz, sondern um eine Dynamik des Sinns, in der beide Kategorien wechselseitig aufeinander angewiesen sind: Diskordante Konkordanz bildet das Spannungsgefüge der narrativen Poiesis, die sich immer aufs Neue Anlässen zur Refiguration ausgesetzt sieht; in ebendiesem Sinne bildet das Wunderbare einen der paradigmatischen „Extremfall[e] dissonanter Konsonanz [...], sobald das Para-doxale in die Kausalverkettung [...] eingefügt werden soll“.¹¹¹

Ricœur erläutert diese Dialektik des Sinns ausgehend von der aristotelischen *Poetik* und der in ihr als ethische Praxis zu reflektierenden ‚Handlungsmimesis‘.¹¹² Anhand von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* konnte bereits gezeigt werden, wie in der *Poetik* des 18. Jahrhunderts das aristotelische *thaumaston* (das, was Verwunderung erregt) als zentrales Element der

108 Ricœur (1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, S. 80.

109 Vgl. Ricœur (2005): *Narrative Identität*, S. 211.

110 Vgl. Ricœur (1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, S. 54. Ricœur benutzt hier noch die Begriffe „Dissonanz“ und „Konsonanz“. Ich halte mich im Folgenden an die Begriffsprägung jüngeren Datums, wonach er von „Diskordanz“ und „Konkordanz“ spricht. Siehe Ricœur (2005): *Narrative Identität*.

111 Ricœur (1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, S. 83.

112 Dass in der *Poetik* „der Begriff Logik nicht vorkommt, beruht darauf, daß es sich um eine intelligible Ordnung handelt, die der *praxis* und nicht der *theoria* eigentümlich ist; sie kommt daher der *phronesis* nahe, die der Geist des Handelns ist.“ Ricœur (1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, S. 68. Zum Zusammenhang von Erzählung und Tugendethik siehe auch Alexander Honold: *Die Tugenden und die Laster*. Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla*, Muttenz: Schwabe 2018, bes. S. 13–19.

Handlungsmimesis gegenüber der *hamartia* (dem Fehltritt des Helden) zurücktritt. Bei Aristoteles sind beides Facetten ein- und desselben Strukturelementes der Tragödie, nämlich der Peripetie. Umso aussagekräftiger ist die Entscheidung Lessings, die Peripetie als etwas zu verstehen, das einzig aus den notwendigen Determinationen des Charakters folgt. Mit Ricœur lässt sich die aporetische Struktur dieser Argumentation herausstellen, indem man nach dem Zusammenhang von Handlungsmimesis und Zeit fragt. Denn *wann* beginnt die Kette der Ursachen, die die Taten eines Charakters determiniert, *wann* endet sie?¹¹³ Dem kausal-analytischen Zugriff ist eine Antwort nicht möglich, die Frage führt ins Infinite. Insbesondere für die poetologische Norm der ‚Ganzheit‘, wie sie von Lessing und – für den Roman – auch von Blanckenburg erhoben wurde, tut sich an dieser Stelle eine nicht auszuräumende Aporie auf.

Der Begriff des Ganzen ist auch bei Aristoteles maßgeblich für die Handlungskomposition; er ist aber nicht kausal, sondern hermeneutisch bestimmt.¹¹⁴ Die Elemente von Anfang, Mitte und Ende einer Handlung sind nicht dadurch definiert, dass ihnen zeitlich nichts vorangehe oder nachfolge, sondern durch die Konkordanz, in die die Handlung narrativ zu bringen ist.¹¹⁵ Anfang und Ende stehen in einer Sinnbeziehung zu einem herausgehobenen, verwunderungsvollen Ereignis. Die Leistung der narrativen Handlungsmimesis besteht darin, zwischen mannigfaltigen Ereignissen eine konkordante Beziehung zu stiften. Diskordante Elemente sind hierfür unverzichtbar; sie bilden die *raison d'être* der Narration, und zwar nicht als Elemente, die es auszuräumen oder zu tilgen gilt, sondern als wesentlicher Anstoß, um den die Tätigkeit des Erzählens eigentlich kreist. Ohne Momente von Alterität und Diskordanz ist die narrative Poiesis des Sinns nicht ins Werk zu setzen. Dieses notwendige Moment der

113 In diesem Zusammenhang beschreibt Ricœur die „Dialektik der Fabel“ als symbolischen Vorgang zur Lösung der Antinomie von Kausalität und Freiheit: „Konfrontiert man sie mit Kants dritter Antinomie, so scheint die Zuschreibung zwischen der These, die die Idee des Anfangs einer kausalen Reihe setzt, und der Antithese, die dieser einen anfangslosen und ununterbrochenen Fortgang entgegensetzt, hin und hergerissen zu sein. Auf ihre Weise löst die Erzählung die Antinomie auf: einerseits dadurch, daß sie der Figur eine Initiative verleiht, das heißt die Macht, eine Ereignisreihe anzufangen, ohne daß dieser Anfang einen absoluten Anfang, einen Anfang der Zeit bilden würde; andererseits indem sie dem Erzähler als solchem die Macht gibt, den Anfang, die Mitte und das Ende einer Handlung zu bestimmen.“ Ricœur (1996): *Das Selbst als ein Anderer*, S. 181.

114 Vgl. Ricœur (1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, S. 66.

115 „Unter Konkordanz verstehe ich ein Ordnungsprinzip, welches das regelt, was Aristoteles die ‚Anordnung der Fakten‘ nennt. Sie ist durch drei Merkmale gekennzeichnet: Abgeschlossenheit, Totalität bzw. Ganzheit, angemessener Umfang.“ Ricœur (2005): *Narrative Identität*, S. 212.

Diskordanz verkörpert sich in der aristotelischen *Poetik* in der verwunderungsvollen Wendung der Handlung (*to thaumaston*), die gegen die Erwartung und gegen die allgemeine Meinung und das ‚Weltwissen‘ des Publikums (*para ten doxan*) verstößt.¹¹⁶

Im Zentrum einer sich zur Einheit verbindenden Handlungsmimesis steht eine Diskordanz, die in der aristotelischen *Poetik* Verwunderung (*to thaumaston*) mit sich führt. Dementsprechend ist die narrative Kohärenz einer Handlung im Sinne Ricœurs nie eine positiv gegebene, sondern eine zu erringende. Die symbolische Leistung und die *praxis* der Erzählung zeigen sich in der Konfrontation mit einer die Plausibilität der Handlungsmimesis gefährdenden Alterität und in der imaginativen Vervielfältigung von narrativen Variationen, die aus dieser Konfrontation entstehen. Auch im Entwurf des Selbst treten die Anlässe und Quellen schöpferischer Energien als Diskordanzen in Erscheinung. Insbesondere gilt dies für die Vision eines schätzenswerten Selbst. Denn diese ist nichts Gegenständliches, sie ist nicht positiv gegeben, sondern macht sich als Verfehlung, als Abstand¹¹⁷ oder – bezogen auf das Problem des Romans im 18. Jahrhundert – in der Alterität des Wunderbaren geltend. Mit Hilfe der Erzähltheorie Ricœurs lässt sich diese repulsive Qualität des Sinns als Diskordanz begreifen, die durch Narration in Konkordanz überführt werden muss. Zum Muster des poetischen Selbst-Entwurfs wird die Tragödie, indem sie die diskordante Wendung des *thaumaston* in die Handlungsmimesis integriert. Diese Reintegration trägt die Gestalt einer ethischen Kehrtwende der Figur und des Ergreifens eines neuen Sinnhorizonts. Ricœur spricht mit gutem Grund von der „Refiguration“¹¹⁸ der Handlung – denn die erzählte Handlung ist in der Tat nicht von der *Figur* und ihrer Neubestimmung durch das Diskordante zu abstrahieren. Erst die Diskordanz transformiert den Charakter zur Figur und es sind „Alteritätsbrennpunkte“¹¹⁹, aus denen heraus das Selbst sich entwirft.

¹¹⁶ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 9, 1452a1–11.

¹¹⁷ Vgl. Taylor: *Quellen des Selbst*, S. 89f.: Charles Taylor betont, dass die *Bestrebungen* auf ein Gutes für das Handeln einer Person die Voraussetzung bilden, selbst da, wo dies nicht explizit gemacht wird. Die negative Kehrseite dieser konativen Ausrichtung auf das Gute verkörpert sich in einem Verlangen, ihr höchstes Gut zu erreichen, von dem die Person zerrissen werden kann. Taylor beschreibt die Erfahrung dieses „Verlangen[s] nach Berührung mit dem Guten“ als ein Gefühl des Ausgeschlossenenseins, der Zurückweisung durch das Gute und der Sorge, an seiner Erfüllung zu scheitern.

¹¹⁸ Siehe Ricœur (1988): *Zeit und Erzählung*, Bd. 1, S. 120ff. sowie das Kapitel „Metamorphosen der Fabel“ in ders.: *Zeit und Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung* [1984], übers. v. Rainer Rochlitz, München: Fink 1989, S. 14–51.

¹¹⁹ Greisch (1993): *Hermeneutik und Metaphysik*, S. 222.

Fazit

Bereits vor dem 18. Jahrhundert setzt eine Neuausrichtung der Gattung Roman ein, die auf Alltagsnähe, Wiedererkennbarkeit und den Modus eines subjektiv-individuellen Machens von Erfahrungen ausgerichtet ist. Vor diesem Hintergrund verschiebt sich allmählich die Semantik des Wunderbaren: Während im englischen Roman sowohl der ontologische Realien-Begriff als auch die Wunderkritik der Empiristen das Terrain des Wunders einengen, nähert sich das Begriffsfeld des Wunderbaren der ‚realistischen‘ Poetik des Romans an, indem die subjektive Erfahrung der Verwunderung in den Vordergrund rückt.¹²⁰ Damit ist eine Tendenz beschrieben, die sich im deutschsprachigen Disput um das Wunderbare in der Frühaufklärung wiederfinden wird: Facetten der Verwunderung gewinnen in poetologischen Belangen an Bedeutung und werden in rezeptionsästhetischer Hinsicht diskursbestimmend. Die Verwunderung über das Wunderbare wird dabei aber – wie im folgenden Kapitel nachvollzogen werden soll – keineswegs als rein funktionales (wissenschaftliches) Erkenntnismittel verstanden, sondern ist auf einer Schwellenposition zu metaphysischen und ethischen Gehalten zu verorten.

Im Bereich der Romantheorie und -poetik wird das Wunderbare als geschichtlicher und formaler Abgrenzungsbegriff herangezogen, um die beliebte Gattung moralisch und ästhetisch zu legitimieren. Die Zurückweisung des Wunderbaren erweist sich für dieses Unterfangen als ein geradezu topischer diskursiver Operator. Insbesondere bei Blanckenburg werden auf diese Weise Normen bekräftigt, die den Roman für die klassizistische und semiologische Literaturästhetik der Aufklärung anschlussfähig machen sollen. Das Teleologie-Problem eines nicht nur verständlichen, sondern auch sinnträchtigen Handlungsverlaufes verlagert sich von der Metaphysik in die Poetik – die Finalisierung der Ereignisstruktur obliegt nunmehr dem Erzählen. Zugleich verfestigt sich aber durch die Tilgung des Wunderbaren aus der Romantheorie eine anthropologische Perspektive auf die Ereignisstruktur, die die aufgeklärte Poetik des Romans in die Aporie führt: Unter den Ansprüchen des anthropologischen Erzählens verdinglicht sich die handelnde Figur des Romans zum Charakter,¹²¹ der epistemisches Objekt und Zeichen einer Sozio- und Pathogenese ist. Die hiermit verbundene formal-ästhetische

¹²⁰ Vgl. Kareem (2014): *Reinvention of Wonder*.

¹²¹ Zur begrifflichen Unterscheidung von ‚Charakter‘ und ‚Figur‘ ließe sich ersterer in der Tradition Theophrasts als Gegenstand einer verallgemeinerbaren Typenlehre verstehen; die Figur hingegen wäre mit E. Auerbach als diejenige personale Entität aufzufassen, die erst durch die Auslegung auf einen Figuralsinn hin zu ihrer Bestimmung gelangt.

Aufwertung des Romans steht einer Dysfunktionalität des ‚analytischen‘ Erzählens als Medium für einen narrativen Entwurf der Person gegenüber. Denn den entzogenen Sinnhorizont der ‚problematischen‘, neuzeitlichen Romanfigur vermag der Verweis auf die vermeintliche ‚Ganzheit‘ ihrer kausalen Bestimmtheit keineswegs neu zu stiften. Es sind nicht die Ursachen, die Sinn ergeben, sondern die Handlungen, auf die hin Ursachen überhaupt erst als solche verstehbar werden.

Für die Romane des 18. Jahrhunderts wird die theoretische Einschränkung auf die kohärente und transparente Darstellung einer ‚inneren Geschichte‘ nicht bindend sein. Stattdessen wird sich das Wunderbare als erzählerisch funktional und ausgesprochen sinnträchtig für die ‚problematischen‘ Individuationsprozesse zeigen, die im neuzeitlichen Roman verhandelt werden. In Paul Ricœurs Konzeptualisierung narrativer Identität erweisen sich diskordante Elemente in der Handlungsmimesis als Voraussetzung für eine narrative Poiesis des Selbst. Diskordante Momente in der Erzählung dienen als Sinnbildungspotentiale, unter deren Zuhilfenahme es die Erzählung vermag, den Charakter dem ‚Reich der Notwendigkeit‘ und der Verdinglichung als epistemisches Objekt der Anthropologie zu entreißen. In Ansprache durch ‚das Andere‘ treten derartige Diskordanzen als exzentrische Veranlassungen zur Hervorbringung imaginativer Handlungsvarianten in Erscheinung, durch die sich das Ego auf ein ethisch reflektiertes Selbst hin transzendiert – ‚verantwortlich‘ wird das Selbst, indem es auf ebendiese Ansprache ‚antwortet‘. Im Hinblick auf die Poetik des Romans im 18. Jahrhundert bedeutet dies, dass das Erzählen den Kreuzungspunkt zwischen einem kausalen, aufgeklärten Weltbegriff und einer imaginativ-poietischen Vervielfältigung von Handlungsvarianten bildet. Diese folgen aus Momenten der Abweichung, der Alterität und des Sinnentzuges, deren imaginative Produktivität im frühaufklärerischen Diskurs um das Wunderbare auf facettenreiche Weise thematisiert worden ist und im folgenden Kapitel untersucht wird.



Abb. 1 Frontispice de l'Encyclopédie (Charles-Nicolas Cochin), in: Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Oeuvre de Benoit-Louis Prevost Paris 1772.



*La Fable exerce ici son humble autorité
Elle ose, même aux Rois, montrer la Vérité.*

Abb. 2 Allegorie der Fabel, in: Antoine Houdar de la Motte: Fables nouvelles dédiées au Roy avec un discours sur la fable, Paris: Gregoire Dupuis 1719, ohne Paginierung. Die *subscriptio* lautet „La Fable exerce ici son humble autorité. Elle ose, même aux Rois, montrer la Vérité“.

Das Wunderbare und die poetische Verwunderung

Imaginationem solam [...] ut novas fingat [...] ingenium appellatur.

Descartes, *Regulae*

Die beiden auf den vorigen Seiten abgebildeten Frontispize bilden Allegorien der Wahrheit ab. Sie bringen ein ambivalentes Verhältnis zu ihrem Sujet zum Ausdruck: Zwar thront die in Herrlichkeit strahlende Wahrheit in den beiden Tableaus über den übrigen Figuren; zugleich teilt sich aus den Abbildungen ein kompliziertes und voraussetzungsreiches Verhältnis zu jener Instanz mit, auf die hin doch alles ausgerichtet ist.

Der erste Stich stammt von Nicolas Cochin und war der von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert herausgegebenen *Encyclopédie* vorangestellt. Er zeigt ein vollzähliges Ensemble der Fakultäten und Einzelwissenschaften, die die Autoren der *Encyclopédie* für ihr Projekt in Anschlag zu bringen gedachten. Die Positionen in der Vertikalen drücken die Hierarchie der Wissenschaften aus. Noch oberhalb der Religion kommen zwei Figuren der Wahrheit am nächsten, deren Positionen gleichrangig zu sein scheinen: Es handelt sich bei diesen um die *Philosophie* und um die *Imagination*; ihre Aufgabenverteilung besteht darin, dass die Philosophie der Wahrheit den letzten Schleier entziehen soll; doch die Imagination steht schon bereit, um der ‚nackten Wahrheit‘ wiederum eine Girlande umzulegen (in rhetorischer Begrifflichkeit: ein Ornament, eine Verzierung) – sei es, um die Würde der Wahrheit zu wahren, sei es, um etwas in ihrem Anblick zu verschönern, was den Betrachtenden Unbehagen bereiten könnte.

Cochin, der das Frontispiz 1751 zum ersten Band der *Encyclopédie* beigesteuert hat, mag mit diesem Titelpuffer vielleicht eine über 30 Jahre zurückliegende Vorlage variieren, die von etwas bescheideneren Absichten als die *Encyclopédie* ist. Die hier als zweite abgebildete Titelvignette steht Antoine de la Mottes Fabelsammlung voran und zeigt ebenfalls eine Allegorie der Wahrheit: Diese ist zwar bereits entkleidet, ihr Anblick wird aber von anderen, ihr untergeordneten Figuren des Tableaus reguliert. Hier ist es die Allegorie der Weisheit – zu erkennen am Helm der Pallas Athene –, die den Blick des

kindlichen Königs von der Wahrheit ab- und zur Allegorie der Fabel hinlenkt.¹ Die Fabel, die mit der einen Hand auf die Wahrheit weist, während sie in der anderen eine Maske bereithält, soll als Medium fungieren, das zwischen der Wissbegierde des Kindes und der ‚nackten‘ Wahrheit vermittelt. Auf diese Weise wird das Ansinnen vertreten, dass der beste Weg zur Erkenntnis ein indirekter ist: Vermittelt über eine ‚fabelhafte‘ Erzählung und deren *narrative* und die *Imagination* ansprechende Gestaltung soll man sich die Wahrheit erschließen: Durch die Fabel wird die Wahrheit repräsentiert, sinnlich vermittelt und attraktiv ausgeschmückt, zugleich aber auch eingehüllt, abgewandelt und verrätselt, sodass auf diese Weise einer individuellen Aneignung qua Interpretation der Weg geöffnet wird.

Die Kupferstiche stehen in dieser Hinsicht in einem spannungsvollen Verhältnis zur Programmatik und zum Selbstverständnis der Aufklärung. Denn, wie Hans Blumenberg es in seinem Fragment zur *Metaphorik der ‚nackten‘ Wahrheit* auf den Punkt bringt, wird in der Aufklärung „Erkenntnis [...] nicht vom Erkannten her gerechtfertigt, sondern ist wesentlich Selbstbestätigung des menschlichen Geistes; [...]. Die Metapher der ‚nackten Wahrheit‘ gehört zum Selbstbewußtsein der aufklärerischen Vernunft und ihrem Herrschaftsanspruch.“² Für beide Kupferstiche gilt hingegen, dass es kein unproblematisches oder selbstevidentes Unterfangen ist, höheren Einsichten teilhaftig zu werden. Thematisiert werden Scham und Scheu gegenüber der ‚nackten Wahrheit‘, Distanz und Unerreichbarkeit aufgrund ihrer Entrücktheit, der zurückgenommene, mangelnde sinnliche Eindruck aufgrund ihrer durscheinenden Kontur, ihrer Transparenz. Beide Titelkupfer bringen das für das Denken der Aufklärung fundamentale epistemologische Problemfeld zum Ausdruck, in welchem Verhältnis (dichterisches) Vorstellungsvermögen und (rationaler) Verstand stehen. Behandelt werden somit die Fragen, ob die Imagination innerhalb von Erkenntnisprozessen eine genuine, eigene Leistung und somit eine unverzichtbare Funktion erfüllt und ob das Erkenntnisziel der ‚Wahrheit‘ sich dadurch nicht über den Rahmen der ‚methodischen‘ Gewissheit hinaus erweitert und Fragen der Selbsterkenntnis, des Handelns und des imaginativen Weltverstehens betrifft.

Die Einbildungskraft erfährt in ihrer „Mittelstellung zwischen Wahrnehmen und Denken“³ eine neue, unvermutete Anerkennung, und es gehört zu den

1 In der Widmung an den Dauphin ist für Uwe Steiner eine Aufwertung dieser kindlichen Form der lehrhaften Dichtung abzulesen. Siehe ders.: *Poetische Theodizee. Philosophie und Poesie in der lehrhaften Dichtung im achtzehnten Jahrhundert*, München: Fink 2000, S. 199f.

2 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 71.

3 Iser (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 296.

Besonderheiten der deutschen Literaturgeschichte, dass sich dieses ursprünglich erkenntnistheoretische Problem auf produktive Weise in den Diskurs der Poetik einschreibt. Im Folgenden soll die Funktion des Wunderbaren im Hinblick auf das Entstehen einer frühauflärerischen Imaginationspoetik sowie der philosophischen Ästhetik dargelegt werden. Einer auf das Diskursfeld des Wunderbaren fokussierten Analyse soll zunächst eine Gegenüberstellung von Descartes und Leibniz vorausgehen, um zwei Facetten der rationalistischen Philosophie in ihrer Relevanz für die poetologische Auseinandersetzung um das Wunderbare zu beleuchten. Denn bereits in der Philosophie Leibniz' kündigt sich eine neue Bedeutsamkeit des sinnlichen Verstehens und einer poetischen Imagination an, die sich aus dem rationalistischen Systementwurf herschreiben, zugleich aber eine eigene Erkenntnisweise verkörpern.

In den Dichtungstheorien der Frühaufklärung soll sodann eine Entwicklung nachvollzogen werden, die spezifisch poetische Formen der Imagination mit poetologischen Reflexionen über das Wunderbare verknüpft. Denn die mit dem Wunderbaren verbundene Exaltation der Einbildungskraft verschafft der Dichtung ein besonderes Wirkungspotential und ein eigenes Gestaltungsfeld, das sich neben der philosophisch-rationalen Erkenntnis behaupten kann. In Bezug auf die facettenreiche Auseinandersetzung um das Wunderbare zwischen dem rationalistischen Vertreter der sogenannten ‚Schulphilosophie‘ Johann Christoph Gottsched und den Zürcher Theologen und Literaturkritikern Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger soll deshalb gezeigt werden, dass der poetologische Diskurs von den ontologischen und naturphilosophischen Vorbehalten gegenüber dem Wunder allmählich abrückt, während imaginationstheoretische und rezeptionsästhetische Konzeptionen einer ‚poietischen Verwunderung‘ an Bedeutung gewinnen.

Im Anschluss an Breitinger wird die ingeniöse Herstellbarkeit der Verwunderung insbesondere von Alexander Gottlieb Baumgarten vertreten. Dessen Entwurf der *thaumaturgia aethetica* soll im weiteren Rahmen seiner Philosophie der Ästhetik verortet werden, um die Verwunderung als Mittel eines genuin ästhetischen Zugangs zur Welt zu verstehen, ohne dabei aber die normativen Ansprüche der leibnizianischen Metaphysik abzustreifen. Insbesondere der letzte Punkt soll mit einer erneuten Erörterung Descartes' vertieft werden, der die Verwunderung in den *Passions de l'âme* als erstrangige Leidenschaft behandelt, die allen anderen affektiven und emotiven Beziehungen zwischen Subjekt und Welt zugrunde liegt. Descartes' Verwunderung soll dabei aber als diskursive Schwellenfigur zur ethischen Emotion der Bewunderung erörtert werden, ohne dass sich die eine in die andere auflösen ließe.

Unter Rückgriff auf Ernst Cassirers Theorie der symbolischen Prägnanz sollen die konzeptuellen Innovationen im poetologischen Diskurs über das

Wunderbare auf den Begriff der ‚poietischen Verwunderung‘ gebracht werden, um diese – abschließend – auf eine Poetologie thaumaturgischer Erzählungen hin zu perspektivieren. Denn während sich die poetologischen Reflexionen über den Roman deutlich in die rationalistische Tradition stellen, bildet sich parallel dazu eine neuartige Poetik des Wunderbaren aus, die die theoretischen Festlegungen der Romanpoetik unterläuft und doch Eingang in den Roman finden wird – in Gestalt *thaumaturgischer Erzählungen*.

2.1 Methode und Monade: zwei Pfade zur Poetik der Aufklärung

2.1.1 *Descartes' Methode der Erkenntnis*

René Descartes' Neuausrichtung von Philosophie und Wissenschaft ist für das Denken der Aufklärung sowohl ein wesentlicher Ausgangspunkt als auch ein andauernder Stein des Anstoßes. Descartes' anti-scholastische Wende und sein Durchbruch zu neuen Maximen wissenschaftlicher Objektivität verschaffen seinem Denken bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Geltung. Der „mathematische Intellektualismus“⁴ der von ihm propagierten Methodologie des Denkens wird indessen nicht weniger dauerhaft zur Abgrenzung vom Cartesianismus herangezogen, wenn es darum geht, ästhetische Erkenntnisvermögen, Sinnverstehen und ethische Praxis ausgehend vom Ideal des ‚ganzen Menschen‘ zu begründen.

Im *Discours de la méthode* (1637) formuliert Descartes den so hohen wie strengen Anspruch, „die wahre Methode zu suchen, die zur Erkenntnis aller Dinge führt, zu denen mein Geist fähig ist.“⁵ Der für das Denken der Aufklärung charakteristische Herrschaftsanspruch der ‚nackten Wahrheit‘ begründet sich durch das Ideal der ‚klaren und deutlichen‘ Erkenntnis. Die diesem Ideal verpflichteten wissenschaftlichen Darstellungspraktiken⁶ bilden seit René Descartes' *Discours* den Fixpunkt der rationalistischen Wissensordnung – ein Ideal, das der Selbstevidenz des bewussten Denkens aufruhet und bei dem die Sinne und die mit diesen verbundene Imagination deshalb dem Bereich des Zweifels angehören.⁷ Die bildhaft repräsentierende Imagination hat in diesem

4 Vgl. Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, Hamburg: Meiner 2002, S. 170–190, hier S. 173.

5 René Descartes: *Discours de la méthode* [1637]. Französisch / Deutsch, übers. v. Christian Wöhlens, Hamburg: Meiner 2011, S. 31.

6 Vgl. Davide Giuriato: Klar und deutlich. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i. Br.: Rombach 2015, S. 50–139, zu Descartes bes. S. 56ff.

7 Vgl. Descartes [1637]: *Discours de la méthode*, S. 33: „Die erste [Vorschrift] war, niemals etwas als wahr anzunehmen, von dem ich nicht evident erkannte, daß es wahr ist. Das heißt:

epistemologischen Regime des Klaren und Deutlichen allenfalls eine untergeordnete Rolle inne, denn alles Imaginierte gehört dem Reich der Wahrnehmung an.

Die Trennung der Substanzen in eine denkende *res cogitans* und eine körperliche *res extensa* bildet den metaphysischen Basissatz, von dem aus Descartes sein System entfaltet. Die *sichere* Methode der Erkenntnis ist einzig der ‚punktförmigen‘ und ‚desengagierten‘⁸ Instanz des reinen Denkens verpflichtet, insofern sie dem Vorbild von Mathematik und Geometrie folgt:

Jene langen Ketten ganz einfacher und leichter Begründungen, die die Geometriker gewöhnlich benutzen, um ihre schwierigsten Beweise zustande zu bringen, waren Anlaß für mich, mir vorzustellen, daß alle Dinge, die menschlicher Erkenntnis zugänglich sind, in derselben Weise aufeinander folgen.⁹

Wirkliche Gewissheit über die Welt – und darüber hinaus auch über das Selbst und die Moral – erlangt das Subjekt im Sinne Descartes einzig entlang lückenloser Begründungsketten nach dem Vorbild der euklidischen Geometrie.

„Ziel im Sinne cartesianischer Methodik verfahrenender Mathematik ist die Überwindung jeder Bindung an anschauliche Formen.“¹⁰ Die Sinne und das Gefühl fügen sich in diesen methodischen Gang der Erkenntnis nicht ein. Denn letztlich ist auch der Körper selbst – und mit ihm die Sinnesorgane und die durch sie vermittelten Wahrnehmungen – Gegenstand des methodischen Zweifels,¹¹ sodass sich der Körper und die Sinne dem reinen Denken als ungewiss und illusionär darstellen. Die Sinne sind der unerschöpfliche Quell von Traumbildern und Irrtümern, da sie – wie die berühmte *Zweite Meditation*

Übereilung und Voreingenommenheit sorgfältig zu vermeiden, und nur noch das in meine Urteile einzubeziehen, was sich meinem Geist so klar und deutlich präsentierte, daß ich keinen Anlaß hätte, es in Zweifel zu ziehen.“

8 Zu den Begriffen des ‚desengagierten‘ und ‚punktförmigen‘ Selbst siehe die Kapitel zu Descartes (S. 262–287) und John Locke (S. 288–318) in Taylor (1996): Quellen des Selbst. Im Hinblick auf eine Dialektik von Autonomie und Verslossenheit des Selbst gegenüber der Welt vgl. ferner Taylors Metaphorik der Porosität des Selbst in ders.: Ein säkulares Zeitalter, übers. v. Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 54.

9 Descartes [1673]: Discours de la méthode, S. 33.

10 Kondilys (2002): Die Aufklärung, S. 177.

11 „Danach prüfte ich mit Aufmerksamkeit, was ich war, und sah, daß ich so tun konnte, als ob ich keinen Körper hätte und es weder eine Welt noch einen Ort gäbe, an dem ich mich befand. [...] Daraus erkannte ich, daß ich eine Substanz war, deren ganzes Wesen oder deren ganze Natur nur darin bestand, zu denken, und die, um zu sein, weder einen Ort benötigt, noch von irgendeinem materiellen Ding abhängt.“ Descartes [1673]: Discours de la méthode, S. 59.

anhand der Betrachtung eines Stückes Kerzenwaxes aufzeigen soll¹² – von den kontingenten und veränderlichen (Aggregat-)Zuständen der stofflichen Welt abhängen und keine zuverlässige, ‚deutliche‘ Erkenntnis zu garantieren vermögen.¹³ Auch die diffusen Vorstellungsbilder, die durch die Sinne erzeugt werden, haben keinen eigenen Erkenntniswert, solange sie nicht durch die *res cogitans* qualifiziert und zum bewussten ‚Gedanken‘ erhoben werden. Denn Descartes gilt alle geistige Tätigkeit als bewusste Tätigkeit; und wiederum erst das Bewusstsein verbürgt jegliche Erkenntnis.¹⁴

2.1.2 *Leibniz' ästhetisch-poietisches Erkenntnisvermögen*

Die cartesianische Ausrichtung der Erkenntnistheorie auf methodisch erlangtes Wissen und auf Bewusstsein basiert auf einer epistemologischen und anthropologischen Verengung,¹⁵ die jegliche Erkenntnis unterhalb der Bewusstseinschwelle unbeachtet lässt. In ihrer Fixierung auf Kognition und Reflexion bietet sie überdies auch keine befriedigende Erklärung für die gefühlsmäßig-spontanen Urteile des Geschmacks in Anbetracht der schönen Künste und für die konativ-imaginativen Dynamiken ästhetischer Erfahrung insgesamt. Die fehlende epistemische Dignität unbewusster oder sinnlich vermittelter Empfindungen ist eine Folge last des Substanz-Dualismus, dem Leibniz auf konsequente Weise die Idee einer substantiellen Einheit von Leib und Geist entgegenstellt,¹⁶ in der sämtliche – auch die ‚unteren‘ – Äußerungen

12 Vgl. René Descartes: *Meditationes de prima philosophia* [1641]. Lateinisch / Deutsch, übers. von Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2008, S. 46–67.

13 Vgl. Giuriato (2015): Klar und deutlich, S. 57f.

14 Andreas Kemmerling: Descartes über das Bewußtsein, in: Emil Angehrn (Hrsg.): *Descartes. 1596–1996* (*Studia philosophica. Jahrbuch der Schweizerischen philosophischen Gesellschaft*), Bern: Haupt 1996, S. 85–114.

15 Die hier nur grob skizzierte Programmatik Descartes' entspricht der Kanonisierung seiner Philosophie, nicht zuletzt im Kontext der für die vorliegende Arbeit zu Debatte stehenden Epoche der deutschen (Früh)Aufklärung. Dass es sich hierbei um ein wirk-sames, gleichwohl aber schiefes Descartes-Bild handelt, hat Claus Zittel untermauert. Siehe ders.: *Schneekristalle, Wind und Wolken. Zum Zusammenspiel von Beobachtung, bildlicher Repräsentation und Erklärung in Descartes' Die Meteore*, in: Alessandro Nova (Hrsg.): *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, Venezia: Marsilio 2009, S. 117–146, 329–332. Vgl. ferner ders.: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin: Akademie 2009. Eine auf die *admira-tio* bezogene, ‚ästhetische‘ Lektüre von Descartes' *Passionen-* Traktat wird weiter unten folgen und das hier zunächst gezeichnete Bild differenzierter erscheinen lassen. Als *dis-kursiver* Referenzpunkt für den Rationalismus ist der *Discours de la méthode* weiterhin aussagekräftig.

16 Der Jurist Leibniz verteidigt geradezu die leibliche Erkenntnis gegen die ‚Unterstellung‘ des cartesianischen Skeptizismus, dass die Dinge nur vorspiegelten, wirklich zu sein. Leib-niz' Optimismus ermöglicht ihm eine Wende zur Wahrnehmung, die Blumenberg ‚ihrem

der *vis representativa* in einem *Monismus der Vorstellungskraft* aufgehoben sind. Für Leibniz stellt sich die Erkenntnis als ‚einstämmig‘ dar: „[L]eibliche und begrifflich verstandesmäßige Erkenntnis sind nur durch eine lange Leiter differentieller Grade unterschieden, beruhen aber auf derselben Vorstellungskraft.“¹⁷ Während „die ‚klare und deutliche‘ Erkenntnis bei Descartes noch als eingeborene Idee und als gnoseologische Prämisse in der menschlichen Vernunft (und nur hier) verwurzelt“ wird, bereiten die „Revisionen“¹⁸ der Erkenntnistheorie bei Leibniz und bei dessen Nachfolger und Verbreiter Christian Wolff die Entstehung eines Unterfangens vorrangig deutschsprachiger Autoren¹⁹ vor – einer eigenen Lehre des Ästhetischen.²⁰

Durch den Leibniz’schen Monismus der Vorstellungskraft, der sich als Grundmotiv seines Denkens durch die *Kleinen metaphysischen Schriften* zieht, genauso wie durch die *Theodizee* und die *Monadologie*, ist die Erkenntnisfähigkeit vorbegrifflicher Auffassungsgaben metaphysisch gedeckt.²¹ Als Antwort auf den Verdacht, mit dem Descartes im *Discours de la méthode* die ‚trügerischen‘ Sinne belegt hatte, entwirft Leibniz nun u. a. in den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684) ein graduelles, einheitliches Stufenmodell der Erkenntnis. Hierin bilden ästhetische und noetische Erkenntnis keinen Widerspruch, sondern verschiedene Ausprägungen des *einen* Stammes der menschlichen

Typus nach bereits [als] ‚phänomenologisch‘ bezeichnet. Vgl. das Kapitel „Lebenswelt und Wirklichkeitsbegriff“ in: Ders.: *Theorie der Lebenswelt*, hrsg. v. Manfred Sommer, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 157–180, hier S. 161.

- 17 Ulrich Gaier: *Leibliche Erkenntnis*, in: Hans Adler / Lynn L. Wolff (Hrsg.): *Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn: Fink 2013, S. 43–63, hier S. 54.
- 18 Giuriato (2015): *Klar und deutlich*, S. 51.
- 19 Vgl. Carsten Zelle: *Von der Ästhetik des Geschmacks zur Ästhetik des Schönen*, in: Horst Glaser / Albert u. György M. Vajda (Hrsg.): *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820. Epoche im Überblick*, Amsterdam / Philadelphia: Benjamins 2001, S. 371–397, hier S. 373.
- 20 Zur Bedeutung des Leibniz’schen Erkenntnismodells als Überwindung der cartesischen Seelenlehre und zur Fundierung der Ästhetik siehe Armand Nivelle: *Literaturästhetik*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Europäische Aufklärung (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 11)*, Frankfurt a. M.: Athenaiion 1974, S. 15–55, hier S. 32.
- 21 Zur metaphysischen Begründung der Erkenntnisfunktion von (unbewussten) Wahrnehmungen siehe Hans Adler: *Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), S. 197–220, bes. S. 201. Facetten der philosophischen Erörterung ästhetischer Anschauung im 18. Jh. haben zuletzt auch Eingang in aktuelle Forschung im Bereich der neuronalen Ästhetik gefunden. Siehe Hans Adler: *Sind Anschauungen ohne Begriffe blind?*, in: Ders. / Sabine Groß (Hrsg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*, Paderborn: Fink 2016, S. 27–44, bes. S. 39–44.

Erkenntnisvermögen. Leibniz differenziert die verschiedenen Ausprägungen der Erkenntnis wie folgt:

Die Erkenntnis ist also entweder *dunkel* oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum entweder *verworren* oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder *inadaequat* oder *adaequat* und gleichfalls entweder *symbolisch* oder *intuitiv*; wenn aber die Erkenntnis zugleich *adaequat* und *intuitiv* ist, so ist sie am vollkommensten.²²

Die *dunkle* und die *klar-verworrene* Erkenntnis sind im Bereich der sinnlichen, ‚unteren‘ Erkenntnisvermögen angesiedelt, die *klar-deutliche* Erkenntnis bildet den Einstieg in die ‚obere‘, verstandesmäßige Erkenntnis.²³ Dunkle Vorstellungen charakterisieren sich dadurch, dass in ihnen ein Gegenstand zwar wahrgenommen wird, aber weder wiedererkannt noch von anderen Gegenständen unterschieden werden kann. Dies vermag das menschliche Denken erst durch eine *klar-verworrene* Erkenntnis: In ihrer wiedererkehbaren Verschiedenheit treten uns die Gegenstände als eigenständige Dinge in die bewusste Wahrnehmung, allerdings ohne dass wir „Kennzeichen und Merkmale“ anzugeben vermögen, „in welche ihr Begriff aufgelöst werden kann“.²⁴ Dies wiederum bleibt der *klar-deutlichen* Erkenntnis vorbehalten.

Diese einschlägigen Formulierungen Leibniz' liefern für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Terminologie (und *in nuce* auch die Begründung), mit der die ‚klar-verworrene‘ Apprehension eines Perzeptes als Komplement zu dessen ‚klar-deutlicher‘ Erkenntnis durch den verstandesgemäßen Begriff in Stellung gebracht werden kann. Für Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58) ist das hier formulierte Modell terminologisch und konzeptuell entscheidend, denn seine Lehre des ‚schönen Denkens‘ wird sich aus der Systemstelle der ‚klar-verworrenen‘ Erkenntnis heraus entfalten. Leibniz'

22 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Meditationes de cognitione, veritate et ideis / Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen* [1684], in: Ders.: *Opusculs métaphysiques / Kleine Schriften zur Metaphysik*, hrsg. von Hans Heinz Holz (Philosophische Schriften, Bd. 1), Darmstadt: WBG 1965, S. 25–47, hier S. 32f. „Est ergo cognitio vel obscura vel clara, et clara rursus vel confusa vel *distincta*, et *distincta* vel *inadaequata* vell *adaequata*, item vel *symbolica* vel *intuitiva*: et quidem si simul *adaequata* et *intuitiva* sit, perfectissima est.“

23 Für eine detaillierte Aufschlüsselung von Leibniz' Modell sowie von dessen Verarbeitung in Christian Wolffs *Psychologie* und Baumgartens *Ästhetik* siehe Carsten Zelle: *Ästhetische Anthropoiesis – Leibniz' Erkenntnisstufen und der Ursprung der Ästhetik*, in: Alexander Košenina (Hrsg.): *Leibniz und die Aufklärungskultur*, Hannover: Wehrhahn 2013, S. 93–116, hier S. 94–103.

24 Leibniz [1684]: *Meditationes*, S. 33.

Gegenentwurf zum cartesianischen Intellektualismus macht nicht allein geltend, dass das sinnliche Erfassen eines Gegenstandes selbst erkenntnisfähig ist – ihm kommen darüber hinaus eigene „Erkenntnisqualitäten“²⁵ zu: Nicht weniger als bei der ‚Erkenntnis‘ von beispielsweise Farben und Gerüchen ist die verworrene Klarheit eines Erkenntnisgegenstandes irreduzibel mit *sinnlichen* Perzepten und deren Vorstellungen verbunden. Bereits hiermit ist die Prämisse gesetzt, dass ästhetische Erfahrung stets den Weg der sich *entäußernden Vermittlung* beschreitet – durch Zeichen, Symbole, Kunstformen, d. h. durch sinnlich-konkrete Darstellungen aller Art, zu denen gerade auch Erzählungen gehören.

Doch geht Leibniz noch einen Schritt weiter, indem er die poiетische Dimension der partizipativen Erfahrung des Ästhetischen durch den Verweis auf ein praktisches (und in diesem Sinne immer schon ‚Kunst-wollendes‘) *Geschmacksurteil* vorausdenkt. Leibniz verweist explizit auf die *empfundene* Schönheit eines Musikstückes, die dem wahrnehmenden Subjekt untrüglich gegeben ist, auch wenn sich der Eindruck nicht begrifflich bestimmen lässt. Und es sind darüber hinaus gerade die Künstler, die auf sichere, aber ‚undeutliche‘ Weise wissen, „was richtig und was fehlerhaft gemacht ist, ohne daß sie oft den Grund ihres Urteils angeben können, und dem Fragenden sagen, sie vermißten etwas, ich weiß nicht was, in dem Gegenstande, der ihnen mißfällt.“²⁶ Leibniz zitiert mit dem geflügelten Wort des *Je ne sais quoi* die im klassischen Zeitalter geradezu topische Formel für ein spontanes, intuitives und reflexiv letztlich nicht zu begründendes Geschmacksurteil.²⁷ Diese unbewussten Gewissheiten des Geschmacks finden Eingang in sein spekulatives epistemologisches Modell, dessen auseinander hervorgehende Erkenntnisgrade zwar eine Rangfolge der sinnlichen und der logischen Erkenntnis zum Ausdruck bringen sollen, aber auch die *Einheit* dieser beiden Zweige des Weltverstehens. Und dieses Weltverstehen umfasst zugleich die poiетische Dimension

25 Hans Adler: Prägnanz – Eine Denkfigur des 18. Jahrhunderts, in: Karl Menges (Hrsg.): Literatur und Geschichte: Festschrift für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag, Amsterdam: Rodopi 1998, S. 15–34, hier S. 19. In ihrer qualitativen Unterschiedenheit prononciert Ralf Simon die verschiedenen Erkenntnisgrade als „zwei verschiedene Arten von Wahrheit“. Siehe ders.: Petites perceptions und ästhetische Form, in: Wenchao Li / Monika Meier (Hrsg.): Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800, Hildesheim: Olms 2016, S. 203–229, hier S. 209.

26 Leibniz [1684]: Meditationes, S. 33.

27 Siehe hierzu Erich Köhler: „Je ne sais quoi“. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen [1953/54], in: Ders: Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum 1966, S. 230–286.

künstlerischen Herstellungswissens, die in Leibniz' Begriff des Geschmacks enthalten ist.²⁸

Die Einheit der seelischen Vorstellungskraft, der *vis repraesentativa*, umfasst die *petites perceptions* unbewusster sensitiver Minimalreize nicht weniger als die höchsten Formen der Mathematik. Das Denken der Theodizee und der ‚prästabilten Harmonie‘ schlägt sich in dieser Zusammenschau der Erkenntnisvermögen nieder als „Annahme einer von Gott gewollten Übereinstimmung zwischen den Verstandesideen und den irrationalen ‚sentiments‘ und demzufolge [als] einer objektiven Rechtfertigung des ‚Geschmacks“.“²⁹ Ebendieser charakteristische Holismus im Denken Leibniz'³⁰ erlaubt die Integration – und damit die Aufwertung – sowohl der sinnlichen Wahrnehmung als auch der poetischen Intuitionen des Geschmacks als Ausdruck *einer* selbstursprünglichen, tätigen Substanz (der von Leibniz später so genannten *Monade*). Im Unterschied zur cartesianischen Tradition, die die Sinne als Quelle des Irrtums ansah, verschaffte Leibniz einem Denken der Einheit Vorschub: In seinem metaphysischen Begriff der Kraft (*vis*) ist die Aktualisierbarkeit sowohl sinnlicher als auch intellektueller Vermögen angelegt. Und gerade weil Erkenntnis nicht als passive Einprägung äußerer Realien in das Bewusstsein gedacht wird, sondern als hervorbringende Kraft der individuell sich selbst entfaltenden Monade, ist das intuitive Geschmacksurteil – verstanden in seiner konativen, poetischen Spannung auf das, was im Kunstwerk ‚vermisst‘ wird – derart aussagekräftig für die Weite des Tores, das mit dem Konzept der ‚klar-verworrenen‘ Erkenntnis aufgestoßen wird.

2.2 Der Diskurs des Wunderbaren in Poetik und Ästhetik

2.2.1 *Die rationalistische Poetik als Fundament und Widerstand (Gottsched)*

a) Die literaturgeschichtliche Stellung und der Anspruch von Gottscheds Poetik

Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich ist fester Bestandteil der neueren deutschen Literaturgeschichtsschreibung. Über viele Jahre hinweg und in zahlreichen Schriften hat der in Leipzig lehrende Philosophieprofessor

28 Zu poetischem Herstellungswissen als Dimension der ästhetischen Erfahrung siehe Hans Robert Jauf: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1972, S. 14.

29 Nivelles (1974): *Literaturästhetik*, S. 32.

30 Vgl. das Kapitel „Die Aktualität der Seele“ in Wilhelm Wundt: *Leibniz*. Zu seinem zweihundertjährigen Todestag, 14. November 1916, Leipzig: Kröner 1917, S. 57–66.

Johann Christoph Gottsched mit Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger, die ihrerseits in Zürich wirkten, eine Kontroverse um die Verwendung des Wunderbaren in der Dichtung ausgefochten. Aus der literaturwissenschaftlichen Verständigung über das 18. Jahrhundert ist dieser Disput um das Wunderbare nicht wegzudenken und galt einst sogar als Gründungsakt und Initialzündung der modernen Literatur.³¹

Für Gottsched bedient das Wunderbare in der Dichtung irrationale und damit dem aufgeklärten Zeitalter nicht mehr angemessene Publikumsvorlieben. Für Bodmer und Breitinger bildet das Wunderbare hingegen das zentrale Alleinstellungsmerkmal der Dichtung, vor allem in Hinblick auf die Einbildungskraft, die sich mehr und mehr von ihrer funktionalen Unterordnung unter die verstandesgeleitete Erkenntnis emanzipiert³² und zu einem genuinen Vermögen nicht allein der dichterischen Produktion, sondern auch einer poetisch-imaginativen Teilhabe an der Welt avanciert. Unvereinbare Positionen scheinen hier aufeinanderzuprallen. Doch jeder literaturwissenschaftliche Versuch, die dichtungstheoretischen Positionen, die in den Kontroversen um das Wunderbare, das Wahrscheinliche, das Natürliche oder um das ‚sinnliche Ergetzen‘ bezogen werden, in deutlich zu unterscheidende poetologische Modelle zu sordern, steht alsbald vor der Schwierigkeit, dass die poetologischen Begriffe und die Argumentationsmuster beträchtliche Überschneidungen zeigen.³³ Um die so folgenreiche Debatte um das Wunderbare – mitsamt ihrem Niederschlag in der philosophischen Ästhetik – besser zu verstehen, gilt es deshalb, die rationalistische Poetik Gottscheds und

31 „Gottscheds Streit mit den Schweizern ist die Geburtsstätte, man möchte sage der Zeugungsact der ganzen neueren deutschen Literatur überhaupt.“ Th. W. Danzel: Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel. Leipzig 1848, S. 185. Zit. nach Detlef Döring: Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Neue Untersuchungen zu einem alten Thema, in: Anett Lütteken / Barbara Mahlmann-Bauer (Hrsg.): Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung, Göttingen: Wallstein 2009, S. 50–104, hier S. 60, Anm. 2.

32 Siehe hierzu Nivelle (1974): Literaturästhetik, S. 22–34, bes. S. 26f.

33 In ihrer lange maßgeblichen Studie bemerken Hans Otto Hoch und Georg-Michael Schulz, dass ähnlich wie bei Gottsched auch bei den Schweizern die „Poesie oft genug nur als eine Bildersprache im Dienst des Verstandes“ aufgefasst wird. Dies.: Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer, Darmstadt: WBG 1988, S. 12. Auch Nivelle betont die Ähnlichkeiten zwischen den vermeintlichen Antipoden, wie z. B. die leibnizianischen Begründungsmuster, die Breitinger mit Gottsched teilt. Siehe Armand Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, Berlin: de Gruyter 1960, S. 1: „Die große Fehde zwischen Leipzig und Zürich ist [...] eher auf Mißverständnisse als auf grundlegende Unterschiede der Auffassungen zurückzuführen, so ähnlich, wenn nicht identisch, waren die beiderseitigen Ausgangspunkte und Voraussetzungen.“

ihre Haltung zum Wunderbaren kurz zu umreißen. Als metaphysisches Fundament und als Abgrenzungswiderstand bildet sie eine der entscheidenden Voraussetzungen für die poetologischen und ästhetischen Innovationen Bodmers, Breitingers und Baumgartens.

Der präskriptive Gestus und die zuweilen recht philiströsen Argumentationsmuster Gottscheds verstellen leicht den Blick dafür, dass dieser in seiner Poetik für die Aufwertung und die Emanzipation der Dichtung eintritt. Er betont in der Vorrede zu seiner *Critischen Dichtkunst* den Anspruch, die Maßstäbe der Dichtung analog zu den Maßstäben philosophischen Denkens aus ersten Prinzipien herleiten zu wollen – es ist ebendieses ‚kritische‘ Ideal, dem der Titel von Gottscheds Poetik Rechnung trägt. In der Vorrede unterstreicht er indessen, dass dieses Ideal alles andere als verwirklicht und keineswegs selbstverständlich ist.³⁴ Vielmehr stellt sich seine Poetik geradezu als Streitschrift gegen die „Feinde der Critick“³⁵ dar. Diese verträten eine unzeitgemäße Vorstellung des Kritikers als eines Kompilators, dessen „schulfüchsische Buchstäblerey“ lediglich im Zusammentragen von „Druck- und Schreibefehlern“ bestünde. Für Gottsched ist die Kritik jedoch „eine weit edlere Kunst“; statt beflissen die Fehlerhaftigkeit im Einzelnen herauszustellen, ist sie das Bemühen um Verbindlichkeit und Allgemeingültigkeit, wo bis dahin nur Meinung gegen Meinung stand. Kritik soll, wie Gottsched es ausdrückt, eine zuverlässige „Beurtheilungs-Kunst“ sein.³⁶

Nicht empirische, sondern apriorische Prinzipien sollen das Wesen der Dichtung ausmachen, weshalb der Begriff ‚Poetik‘ – so regelhaft diese auch angelegt sein mag – bei Gottsched nicht mehr eine rhetorische Tropenlehre

34 Zur ‚Ehrenrettung‘ Gottscheds sollte deshalb angesichts einer gewissen Enge seiner Regelpoetik die Rahmung durch die Vorrede mitbedacht werden, die – in Spannung zum *Ideal* der selbstevidenten logischen Deduktion der vorgetragenen Argumente – viel eher den Charakter eines Manifests und einer kämpferischen Setzung trägt.

35 Die Vorrede zu Gottscheds *Critischer Dichtkunst* ist wie üblich ohne Paginierung gedruckt, weshalb im Folgenden Zitate aus dieser auch nicht im Einzelnen referenziert werden können. Zitiert wird nach der Ausgabe Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeiget wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe, Leipzig: Breitkopf 1730.

36 „Ein Criticus ist also dieser Erklärung nach, ein Gelehrter, der die Regeln der freyen Künste philosophisch eingesehen hat, und also im Stande ist, die Schönheiten und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwercke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurtheilen.“ Gottsched (1730): *Critische Dichtkunst*, Vorrede, ohne Paginierung. Gottsched gibt einige Seiten weiter an, dass die Idee zu einer „Beurtheilung unsrer Poeten“ ihm zuerst bei der Lektüre von Bodmers *Discourse der Mahlern* gekommen sei. Der Hauptgegner ist somit zugleich das Vorbild seines ‚critischen‘ Unterfangens.

bezeichnet, sondern die Fortschreibung der rationalistischen Schulphilosophie im Bereich der Dichtung.³⁷ Es ist ebendieses aufklärerische Vertrauen Gottscheds in die Möglichkeit einer (im wörtlichen Sinne) Regel-mäßigen Kunst, der durch apriorische Prinzipien der Vernunft Maß und Einheit gegeben ist, das seine Position aus heutiger Perspektive als überholt und unvereinbar mit den Idealen moderner Kunstautonomie erscheinen lässt. Gottsched aber begriff die Herrschaft der Vernunft über Kunst und Dichtung mitnichten als Heteronomie, sondern als „Ausdehnung der Freiheitsräume im Handeln aller Menschen“.³⁸ Die Behauptung einer Kunst, die durch erste Prinzipien der Vernunft reguliert ist, wird von Gottsched als Zugewinn sowohl an künstlerischer als auch an bürgerlicher Freiheit verstanden.³⁹ Eine heteronome Dienstbar-machung und Unterwerfung der Dichtung befürchtet er mitnichten durch die Vernunft, sondern durch die vielfältigen Abhängigkeitsverhältnisse, in die die klassische Rhetorik und die barocke Repräsentationskunst eingebunden waren.⁴⁰

-
- 37 Vgl. Gérard Raulet: Zur Vorgeschichte der Einbildungskraft. Abbild, Vorbild, Bildung und Einbildungskraft bei J. C. Gottsched, in: Richard Heinrich / Helmuth Vetter (Hrsg.): Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie, Wien / München: Oldenbourg 1991, S. 91–126, hier S. 112ff. sowie Horst-Michael Schmidt: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten), München: Fink 1982, S. 71ff.
- 38 Helmut Holzhey: Befreiung und Bindung der Einbildungskraft im Prozess der Aufklärung, in: Lütteken / Mahlmann-Bauer (2009): Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung, S. 42–59, hier S. 44.
- 39 Vgl. Christoph Siegrist: Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten, in: Rolf Grimminger (Hrsg.): Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 (= Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3), München / Wien: Hanser 1980, S. 280–303, hier S. 290.
- 40 In der Gegenüberstellung von autonomer Literatur und repräsentativem ‚Ornament‘ hat Gérard Raulet den emanzipatorischen Impetus Gottscheds geltend gemacht als „Infragestellung der religiös-soziokulturellen Ästhetik des Barock und der religiös-soziopolitischen Repräsentations- und Legitimationsfunktion des Ornaments“. Gérard Raulet: Ornament, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Stuttgart: Metzler, 2002, S. 656–683, hier S. 656. Gegenüber der frühneuzeitlichen Regelkunde hebt Gottsched den systematischen Anspruch als eigentliches Merkmal seiner aufgeklärten Poetik hervor: „Aber ich vermissete gleichwohl in allen diesen Lehrbüchern eben das, was mir in den deutschen Anleitungen zur Beredsamkeit zu fehlen geschienen hatte: nämlich einen recht vernünftigen deutlichen Begriff, von dem wahren Wesen der Dichtkunst; aus welchem alle besondere Regeln derselben hergeleitet werden könnten. [...] Ich sah es vorher, wie das ganze Reich der Poesie bey uns aufgekläret und erweitert werden würde; wenn man endlich aufhören möchte zu glauben: das Wesen der Dichtkunst bestünde im scandiren und reimen; die Poesie sey nichts anders, als eine gebundene Beredsamkeit.“ (Zit. nach Raulet: Ornament, S. 663.)

In Gottscheds Sichtweise stellt seine *Critische Dichtkunst* recht eigentlich die erste Überschreitung der rhetorischen Regelkunde hin zu einer Philosophie der Dichtung dar. Im Rahmen dieser antirhetorischen Neubegründung der Poetik widerstrebt auch das Wunderbare den rationalistischen Idealen von „Transparenz und Neutralität“. ⁴¹ Vor diesem Hintergrund wird Gottscheds Vorbehalt gegenüber einer Apologie des Wunderbaren durch Bodmer und Breitinger und der mit dieser verbundenen Aufwertung der Einbildungskraft besser verständlich. Er steht dem Unterfangen der Zürcher deshalb so ablehnend gegenüber, weil hier ein *subjektives* Prinzip die künstlerische Autorität reklamiert, während einzig die Vernunftkenntnis einem *universellen* Prinzip folgt, das die Allgemeingültigkeit und Nützlichkeit der Dichtung garantiert und sie auf diese Weise in das ‚Projekt‘ der Aufklärung zu integrieren vermag.

b) Der metaphysische Vorbehalt gegenüber dem Wunderbaren
Die Konfrontation zwischen Gottsched und den Schweizern ist für die Neubegründung der Dichtungstheorie im 18. Jh. ungemein fruchtbar. In Reaktion auf die publizistischen Erfolge der Schweizer findet das Wunderbare Eingang in Gottscheds *Critische Dichtkunst*. Zudem entlehnt er aus der Leibniz-Wolff'schen Schulphilosophie den Begriff der ‚möglichen Welten‘, um die Lizenzen dichterischer Erfindung explizit auf das ‚heterokosmische Erzählen‘ hin zu erweitern und in diesem Bereich das Wunderbare zu gestatten. ⁴² Im Unterschied zu Bodmer und Breitinger akzeptiert Gottsched das Wunderbare aber nicht als Kategorie dichterischer Imagination. Der Diskurs kreist stattdessen um die äsopische Fabel, da sich hierbei das Wunderbare angesichts der pragmatischen Funktion der Fabel sowie der Stringenz ihrer narrativen Struktur nicht nur didaktisch fruchtbar machen, sondern vor allem auch metaphysisch legitimieren lässt. ⁴³ Denn die möglichen Welten, die die poetische Imagi-

41 John Bender / David E. Wellbery: Die Entschränkung der Rhetorik, in: Aleida Assmann / John Bender (Hrsg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 79–104, hier S. 83.

42 Diesbezüglich referiert Martin Mulsow einige Grundpositionen historischer Narratologie in der Einleitung zum Segment *Theorien und Modelle (un)möglicher Welten* in: Frauke Berndt / Daniel Fulda (Hrsg.): *Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015*, Hamburg: Meiner 2018, S. 377–381.

43 „Ich glaube derowegen eine Fabel am besten zu beschreiben, wenn ich sage: Sie sey eine unter gewissen Umständen mögliche, aber nicht wircklich vorgefallene Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt. Philosophisch könnte man sagen, sie sey ein Stück aus einer andern Welt. Denn da man sich in der Metaphysik die Welt als eine Reyhe möglicher Dinge vorstellen muss; [...] [s]o sieht man, daß eigentlich alle Begebenheiten die in unserm Zusammenhange wircklich verhandener Dinge nicht geschehen, an sich selbst aber nichts widersprechendes in sich haben, und also unter

nation bei Gottsched ersinnen darf, sind allesamt welthaft, d. h. immanentkohärent, organisiert.⁴⁴ Von der in Gottscheds *Weltweisheit* formulierten Unterscheidung des Natürlichen vom Übernatürlichen rückt er auch in der *Critischen Dichtkunst* nicht ab. Dies umfasst eine konsequente Wunderkritik, die göttliche Interventionen und sprunghafte, unvermittelte Zustandswechsel ablehnt. *Natura non facit saltus*, dies gilt gleichermaßen für die wirkliche wie auch für jede mögliche Welt. Die Ordnung einer möglichen Welt besteht in einem geschlossenen, harmonischen Kausalnexus und die Intelligibilität einer jeden möglichen Welt ist verbürgt durch die zumindest potentiell angebbaren ursächlichen Bestimmungen einer jeden Entität in ihr.

Auch Wunder sind in Gottscheds System nicht unvernünftig. Unter erheblichen argumentativen Mühen entwickelt er einen Begriff des Wunders, der sich mit der rationalistischen Metaphysik verträgt. Ein Seitenblick in Gottscheds *Weltweisheit* erlaubt es, diejenigen Aspekte des „logico-ontologischen“⁴⁵ Ordnungsbegriffes herauszustellen, die gerade auch für die Dichtung gültig sein soll. Handelt Gottsched nämlich *Von dem Natürlichen und Übernatürlichen*⁴⁶, so stehen die dabei gezogenen Grenzbestimmungen der vernunftgemäßen Einrichtung der Welt in direktem Zusammenhang mit der poetologischen Regulation welthafter Fiktionen und deren Begrenzung durch das Wunderbare. Gottsched gesteht angesichts der mannigfaltigen Wirklichkeit die *subjektive* Erfahrung des Rätselhaften zu. Wer allerdings vor einem Rätsel steht und die Ursachen eines Phänomens nicht einzusehen vermag, muss gleichwohl eine Idee der Natur als umfassenden Gesamtkomplex aller Ursachen und Wirkungen voraussetzen. Eine ursächliche und konsistente Begründbarkeit aller Phänomene ist im Naturbegriff der Aufklärung immer schon gesetzt,⁴⁷ denn

gewissen Bedingungen möglich sind; in einer andern Welt zu Hause gehören, und Theile davon ausmachen.“ Gottsched (1730): *Critische Dichtkunst*, S. 125.

44 Karen Feldman macht in ihrer Arbeit zur Kategorie der ‚Verbindung‘ innerhalb von Plot-Strukturen die „connexio realis“ als Gottscheds Paradigma welthaften Erzählens aus. Dies.: *Arts of Connection: Poetry, History, Epochality*, Berlin / Boston: de Gruyter 2019, Kap. 2, S. 38–57, hier S. 40.

45 Schmidt (1982): *Sinnlichkeit und Verstand*, S. 21.

46 Johann Christoph Gottsched: *Von dem Natürlichen und Übernatürlichen*, in: *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit*; darinn alle philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, zum Gebrauch academischer Lectionen entworfen, Leipzig: Breitkopf 1733, § 400–414, S. 198–204.

47 Hierin findet sich Max Webers Argumentation zur berühmten Entzauberungsthese vorgeprägt: „Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet [...] das Wissen davon oder den Glauben daran, daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne.“ Max Weber: *Wissenschaft als Beruf* [1919], Stuttgart: Reclam 1995,

die Natur „begreift alle endliche[n] Kräfte der Dinge zusammen genommen in sich“.48 Ausnahmen gibt es keine, jedenfalls nicht unterhalb eines direkten Eingreifen Gottes. Doch auch ein solches tatsächliches „Wunderwerk“49 setzt das Kausalitätsprinzip nicht außer Kraft. Denn auch Gott wirkt als kausale Kraft und setzt somit *ursächlich* Wirkungen in Gang. Die Welt-Mechanik wird zwar aufgerüttelt, das zugrundeliegende Ordnungsprinzip bleibt aber unangetastet.50 „Im Glauben an die unbegrenzte menschliche Erkenntniskraft wird das Wunder von Gottsched selbst für vernünftig erklärt.“51

Da Gottes direktes Einwirken in den Lauf der Dinge nun die einzig denkbare Weise übernatürlicher Ereignisse und Tatbestände sein soll, urteilt der *Criticus* entsprechend unnachgiebig über die Berechtigung ihrer Verwendung in der Dichtung. Denn auch die Wunder Gottes folgen einer strengen (dichterischen) Ökonomie, die sich aus der Würde der ‚besten aller möglichen Welten‘ ableitet. Die Welt wird als ein Uhrwerk vorgestellt und jedes göttliche Eingreifen erfordert, dass „die verrückte Maschine wiederum in den vorigen Stand kommen“ muss und „die Wirkung dieser Wirkung, durch ein neues Wunderwerk aufgehoben“52 wird. Das Bild des Uhrwerks erinnert nicht nur an den deistischen ‚Uhrmacher-Gott‘; es lenkt den Blick auch auf den von der Aufklärung gefürchteten Bruch in der unendlichen Immanenz des Universums: Die deistisch begründete, sparsame Ökonomie der Wunder akzentuiert die zugrunde liegende, quantitative und homogene Idee der Natur, von der das Wunder immer nur ein Gegenbeispiel, eine Störung oder eine peinliche Ausnahme darstellen kann. Das Wunder ist das Andere des durchgängig bestimmten Kausalzusammenhangs aller Dinge und es hat in einem solchen Welt-Begriff eigentlich weder Funktion noch Berechtigung. Vollkommenheit und Beständigkeit der Natur Gottes begründen für die rationalistische Philosophie – dies gilt auch für Leibniz – eine antivoluntaristische Theologie, mit der Wunder als Interventionen Gottes inkompatibel sind. Damit verbunden ist „der metaphysische Wechsel von der wunderbaren zur gleichförmigen

S. 19. Siehe zur Interpretation Webers im Hinblick auf das Wunder in der Moderne Eva Johach: Entzauberte Natur? Die Ökonomien des Wunder(n)s im naturwissenschaftlichen Zeitalter, in: Alexander C. T. Geppert / Till Kössler (Hrsg.): Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 179–210, S. 184.

48 Gottsched (1733): Weltweisheit, § 402, S. 199.

49 Ebd., § 403.

50 „Gleichergestalt geschieht auch in den Wunderwerken nichts ohne zulänglichen Grund. Denn die Wirkungen, die nicht aus natürlichen Ursachen entstehen, müssen doch aus einer übernatürlichen Kraft herkommen.“ Gottsched [1762]: Weltweisheit, S. 292.

51 Karl Heinz Stahl: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Athenaion 1975, S. 102.

52 Gottsched (1733): Weltweisheit, § 411, S. 202.

Natur⁵³: Die verschwenderische Natur, die mit jedem Anblick neue Spektakel bietet und neues Staunen hervorruft, verwandelt sich in ein Kontinuum der Sparsamkeit und Nützlichkeit, in dem alles einem Zweck dient.

Der optimistische Wirklichkeitsbegriff der ‚immanenten Konsistenz‘ ist empfindlich gegenüber inkonsistenten Wundern: Eine in sich stimmige Welt wird durch Wunder mehr gestört als aufgewertet; und auch auf der Ebene der Erkenntnis würde das epiphanische Moment des Wunders einen Widerspruch bilden zum Ideal eines stetigen Aufstiegs der Vernunft zu immer höheren Einsichten in den ihr gemäßen Weltbau.⁵⁴ Mit dem poetologischen Begriff der ‚möglichen Welten‘, in denen das Wunderbare gestattet ist, bezeichnet Gottsched deshalb auch nicht eine fiktionstheoretische Demarkation zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen, sondern die metaphysische Demarkation zwischen „Welthaftigkeit und Weltlosigkeit selbst“.⁵⁵ Denn das Prinzip von Ursache und Wirkung, das im Wunder künstlich auf eine Ursache außerhalb der Welt ausgedehnt werden muss, passt allein zu einer gleichförmigen und berechenbaren Welt, in der nichts Unvermitteltes und nichts Überflüssiges geschieht.

c) Die Ordnung des Denkens, die Unordnung der Einbildungskraft
Gottsched verfiht in seiner Poetik nicht weniger als in seiner Metaphysik einen intellektualistischen Weltbegriff. Die Sinnhaftigkeit der Welt teilt sich einzig dem spekulativen Verstand mit – das leibhaftige, sinnlich erlebende und imaginativ tätige Selbst ist keine Größe, auf die es dabei ankommt.⁵⁶ Wenn bei Gottsched vom „Wunder der Natur“ die Rede ist, so ist damit immer im naturtheologischen Sinne die Vollkommenheit der Welt insgesamt gemeint.⁵⁷

53 Siehe Lorraine Daston / Katherine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, übers. v. Sebastian Wohlfeil / Christa Krüger, Berlin: Eichborn 2002, S. 414–420, hier S. 417.

54 Vgl. Hans Blumenberg: *Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff*, in: Günther Bandmann et al. (Hrsg.): *Zum Wirklichkeitsbegriff (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jahrgang 1973, Nr. 4)*, Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1974, S. 6.

55 Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, 2., durchges. u. korrigierte Aufl., Zürich: diaphanes 2004, S. 165.

56 Für Bodmer wiederum stellen sich ‚mögliche Welten‘ sehr wohl „für die Phantasie und die Sinne“ dar – ein Tatbestand, der für den Poeten bindend ist, da er sich „nicht um das Wahre des Verstandes“ zu bekümmern hat. Siehe ders.: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*. In einer Verteidigung des Gedichts Joh. Miltons von dem verlohrnen Paradiese. Zürich: Orell und Comp. 1740, S. 47. Vgl. hierzu Burghard Damerau: *Wahrheit / Wahrscheinlichkeit*, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 436–460, hier S. 410.

57 Matuschek (1991): *Staunen*, S. 183.

Das Wunderbare ist mit der rationalistischen Poetik also insofern kompatibel, als es die Erkenntnis der Welt als ganze begleitet. Diese Erkenntnis wiederum steht für Gottsched – hierin liegt der entscheidende Unterschied zu Baumgarten – einzig den kosmologischen Spekulationen der Vernunft offen. Dass sich eine ‚Welt‘ auch imaginativ vermitteln kann – und sich dies nicht im Ergebnis, sondern im Prozess selbst mit dem Wunderbaren verbindet – ist in Gottscheds Poetik nicht vorgesehen.⁵⁸

Solange dichterische Fiktionen unter der Ägide der Vernunft stehen, bilden Vorstellung und Wirklichkeit einen Gleichklang. Mit dem Prinzip einer auf Welthaftigkeit geeichten *vis repraesentativa* hatte Leibniz – wie Hans Blumenberg ausführt – der cartesischen Hypothese eines *genius malignus*, der die Menschen, wo sie zu erkennen vermeinten, in Wahrheit in Traumbilder hülle, den Schrecken genommen.⁵⁹ Denn unter der Voraussetzung homologer Konstruktionsprinzipien des Kosmos und seiner mentalen Repräsentation kann sich die ‚fensterlose Monade‘ stets darauf verlassen, in ihrer Vorstellungstätigkeit der Welt nicht abhanden zu kommen. Das theoretische Zugeständnis ‚möglicher Welt‘ eröffnet deshalb auch keinen genuin poetologischen Horizont, sondern kongruiert mit der deistischen Kosmologie und Metaphysik: Mögliche Welten stehen dem Denken zwar offen, sind gegenüber der wirklichen – und damit ‚besten‘ – Welt aber in jedem Fall inferior. Die dichterische Funktion wunderbarer Welten muss somit stets unter den Möglichkeiten der ‚Nachahmung‘ und der ‚Wahrscheinlichkeit‘ bleiben, auch wenn sie als poetische Lizenz eingeräumt wird.

Die Frage nach einem Selbst, das in der Welt handelt und mithin einen personalen Weltentwurf imaginativ verfügbar machen muss, stellt sich in Gottscheds Interpretation der Schulphilosophie nicht. Der cartesisch-spinozistische Intellektualismus, der Eingang in die schulphilosophische Tradition gefunden hatte, schlägt sich in Gottscheds Denken besonders stark nieder, während der bei Leibniz angelegte leiblich-intellektuale Monismus nicht zur Entfaltung kommt. Nach dem Vorbild Descartes‘ sollen Fragen des

58 Damit befindet sich Gottsched in der Linie seines Vorgängers Christian Wolff, der Einbildungen und ‚anschauende Erkenntnis‘ als Abschattungen (klarer, aber undeutlicher) *Verstandesbegriffe* behandelt. Verwiesen sei im vorliegenden Zusammenhang auf die Paragraphen zur Verwunderung in Wolffs Ethik, wo dieselbe als rein intellektuale Verlegenheit behandelt wird, die den Wechsel zwischen für möglich und für unmöglich gehaltenen Meinungen begleitet. Siehe Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Laßen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*, Halle im Magdeburgischen: Rengerische Buchhandlung 1720, Par. 346–348, S. 220–222.

59 Siehe Blumenberg (1974): *Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff*, S. 3–10, hier S. 5f.

Verstehens und des Handelns ganz und gar in der Erkenntnis der Welt *more geometrico* aufgehen.⁶⁰

Diesem intellektualistischen Verstehensbegriff in Gottscheds Poetik korrespondiert eine entsprechende Reserve in Anbetracht der Einbildungskraft. In den weitestgehend von Christian Wolff übernommenen psychologischen Passagen seiner *Weltweisheit*⁶¹ eruiert Gottsched das verknüpfende Vermögen der Einbildungskraft. Er legt hierfür die Psychologie des Träumens zugrunde, nach deren Vorbild die Einbildungskraft Vorstellungsgehalte assoziativ, qua sinnlicher Ähnlichkeiten, verknüpfe. Die Regelmäßigkeit dieser Assoziationsverknüpfung – Gottsched spricht von einer *Regula imaginatio- nis*⁶² – erlaubt die Integration dieser in gewissem Sinne ‚produktiv‘ zu nennenden Einbildungskraft in sein schulphilosophisches Lehrgebäude. Gottsched liegt es aber fern, die derart ‚produktive Einbildungskraft‘ auch als poetologische Kategorie gutzuheißen. Stattdessen parallelisiert er sie mit dem pathologischen Fantasieren bei „hitze[m] Fieber“.⁶³ Die Unterscheidung zwischen einer vermögenspsychologisch integrierbaren Einbildungskraft und einer unbewussten, pathologischen Fantasietätigkeit ist in Christian Wolffs Paragraphen zur Seelenlehre vorgebildet. Die Seele behandelt Wolff als ein Erkenntnisinstrument, aller expressiven Kraft der Leibniz’schen Monade zeigt sie sich hier entledigt. Die Seele, so schreibt Wolff in der ‚Deutschen Metaphysik‘ „kann etwas thun, nemlich denken“.⁶⁴

60 In seiner Ethik (dem zweiten Teil der Weltweisheit) greift Gottsched denn auch auf intellektualistische Begründungsfiguren zurück. Richtig leben heißt, gemäß der *Ordnung* der Natur leben; und der Modus der ethischen Selbstbefragung entspricht der stringenten logischen Deduktion aus den Erkenntnissen der Vernunft: „Das Gesetz der Natur ist endlich auch einerley mit demjenigen, was einem die gesunde Vernunft giebt, oder was sie lehret; [...]. Bloß vermittelt der Vernunft muß man ja die Beschaffenheit aller Handlungen einsehen, und aus ihren Folgerungen schließen, ob sie gut oder böse sind.“ Johann Christoph Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, Praktischer Theil. Darinn die allgemeine Sittenlehre, das Recht der Natur, die Tugend- und Staatslehre enthalten ist, Sechste verbesserte Aufl., Leipzig: Breitkopf 1756, § 35, S. 22.

61 Siehe zu einer genaueren Analyse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Gottscheds und Wolffs Konzeptualisierungen der Einbildungskraft Gabriele Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 47–54.

62 Gottsched (1733): *Weltweisheit*, § 456, S. 223.

63 Gottsched (1733): *Weltweisheit*, § 458, S. 224. Im vorangegangenen Paragraphen, ebd., heißt es: „[S]ie setzt zuweilen aus vorhin bekannten Theilen was neues zusammen: Es mag nun diese Verbindung einen zulänglichen Grund haben, oder nicht. Z. E. Man bildet sie einen Menschen mit Bocksfüßen; eine Sanduhr mit Flügeln; [...]“

64 Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Die fünffte Aufl. hin und wieder vermehret Aufl., Frankfurt und Leipzig 1733, § 116, S. 61.

Das Abweichen von dieser eigentlichen Aufgabe des Denkens schildert Wolff als einen dem irrationalen *fundus animae* entspringenden Exzess. Paradigmatisch für eine solche seelische Aberration ist der Traum:

Weil alles seinen zureichenden Grund hat, warum es ist; so muß es auch beständig einen zureichenden Grund haben, warum in einfachen Dingen die Veränderungen so und nicht anders auf einander folgen [...] Und ist demnach die Wahrheit nichts anders als die Ordnung in den Veränderungen der Dinge: hingegen der Traum ist Unordnung in den Veränderungen der Dinge. [...] Wenn man nun die Wahrheit gegen den Traum hält, und dabey acht hat worinnen sie von einander unterscheiden sind; so wird man keinen andern Unterscheid bestimmen können, als den ich vorhin gegeben, nemlich daß in der Wahrheit alles in einander gegründet ist, im Traume nicht.⁶⁵

Christian Wolff formuliert in der Psychologie des Traums auf sehr greifbare Weise eine Fantasietätigkeit, die in Kontrast zur ontologischen Ordnung der Welt steht, in der kein Ding ohne zureichenden Grund existiere. Im Traum – so zeigt diese Passage eindrücklich – ist die Einbildungskraft nicht auf die Regularien der höheren Erkenntnisvermögen festgelegt, sondern bildet Zusammenhänge eigener Art zwischen den durch sie repräsentierten Wahrnehmunggehalten. Poetologisch einlösen lässt sich diese Fantasietätigkeit aufgrund der „Unordnung in den Veränderungen der Dinge“ indessen nicht. Wenn „Mahler, Poeten und Componisten“ ihrer Einbildungskraft derart freien Lauf lassen, so wird diese ihrer künstlerischen Arbeit mitnichten zuträglich sein; sie „bringen dadurch lauter Misgeburten zur Welt, die man Träume der Wachenden nennen könnte“.⁶⁶

2.2.2 *Wundergierige Imagination (Bodmer)*

Während die Imagination bei Gottsched in ihrer Gefahr zur Abschweifung, Regellosigkeit und Wahn behandelt wird, entwirft Johann Jakob Bodmer ein Modell, in dem die Imagination als Vermögen der Sammlung, Verdichtung und Wiedergabe von Wahrnehmungsmerkmalen fungiert – ein Paradigmenwechsel, der sich als Übergang von einer rationalen Verstandespoetik zur Imaginationspoetik⁶⁷ pointieren lässt. An den hier herangezogenen Texten lässt sich im Hinblick auf das Wunderbare eine Verschiebung des Interesses ablesen – fort von ontologischen Fragestellungen und hin zu vermögenspsychologischen und dichtungstheoretischen Aspekten. Besonders die früheren Texte – das 19. Stück der *Discourse der Mahlern* (1721) und der Traktat

65 Wolff (1733): Vernünfftige Gedancken von Gott, § 142f., S. 74–76.

66 Gottsched (1733): Weltweisheit, § 458, S. 224.

67 Vgl. Stahl (1975): Das Wunderbare, S. 123ff.

über die *Einbildungs-Krafft* (1727) – sind aufschlussreich für Grundannahmen, die später Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) und seinen Entwürfen über das Wunderbare zugrunde liegen, gelegentlich durch diese aber auch verdeckt werden.

Für Bodmer steht – wie im Folgenden gezeigt werden soll – die dichterische Hervorbringung im Zentrum seiner Imaginationspoetik: Bodmer reklamiert – wie auch Breitinger – die ‚wissenschaftlichen‘ Tugenden der Aufmerksamkeit und Neugierde für die dichterische Imagination – ausgelöst durch das Neue und das, worüber der Dichter sich verwundert. Insbesondere unter dem starken Einbezug von Joseph Addisons *Pleasures of the Imagination* (1712) werden lustvolle und schöpferische Facetten der ‚Wundergierigkeit‘ thematisiert. Im Begriff des Erstaunens wird Bodmer schließlich den negativen und bestürzenden Charakter betonen, von dessen Wechselspiel zwischen Privation und Affirmation ebenfalls eine schöpferische Dynamik der Imagination ihren Ausgang nimmt.

a) Imagination und ‚Curiositet‘

In den *Discursen der Mahlern*, auf die Gottsched als Vorbild seiner *Critischen Dichtkunst* hinweist, entwirft Bodmer bereits 1721 im 19. *Discours* die Grundzüge seiner Imaginationspoetik. Er proklamiert dort, dass die Fähigkeit zur Imagination nicht nur zu den wichtigsten Tugenden eines Dichters zähle, sondern sogar die spezifische Differenz zwischen Poesie und Prosa darstelle:

Eine Imagination die sich wol cultivieret hat / ist eines von den Haupt-Stücken / durch welche sich der gute Poet von dem gemeinen Sängler unterscheidet / massen die reiche und abändernde Dichtung / die ihr Leben und Wesen einzig von der Imagination hat / die Poesie von der Prosa unterscheidet.⁶⁸

Ein poetologischer Meilenstein ist damit in die Welt der Dichtungstheorien gesetzt, der auch für Gottsched ein willkommenes Argumentationsmuster vorgibt: Denn beide, Bodmer und Gottsched, sind sich einig darin, dass der Poesiebegriff des neuen Zeitalters sich nicht aus Regelwissen nach dem Vorbild der Rhetorik ableiten lassen soll.⁶⁹ Beide erheben vielmehr den Anspruch, die Maßstäbe der Dichtung aus einem ersten Prinzip herleiten zu können, und auf diese Weise, nach dem Zusammenbruch des Systems der Rhetorik,

68 Johann Jakob Bodmer: Die Discourse der Mahlern, 1. Theil. Zürich: Lindinner 1721, XIX. Discours, ohne Paginierung.

69 Zur „psychologische[n] Begründung statt rhetorischer Tradition“ siehe bzgl. Bodmer und Breitinger Dietmar Till: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 394–432.

Einheitlichkeit und Geltung der Dichtung garantieren zu können. Bei Gottsched soll dies durch die Gleichursprünglichkeit des metaphysischen und des poetologischen Begriffs von Welthaftigkeit gewährleistet werden – bei Bodmer durch die Imagination.

Wie bestimmt Bodmer seinen Begriff der Imagination, welche Funktion erfüllt sie und wie wird sie aktiviert (‚feurig‘, wie dieser formuliert)? In diesem frühen Text Bodmers findet Gottscheds strenge Zurückweisung jedweder ‚widernatürlichen‘ Imagination zunächst jedenfalls keine Veranlassung. ‚Natürlichkeit‘ und Imagination bilden vielmehr auch für ihn zwei Seiten derselben Medaille, wenn Martin Opitz als beispielhafter Dichter herangezogen wird, der gerade deshalb „natürlicher“ dichtet, weil er „die Imagination mehr poliert und bereichert“ habe. Bodmer rekurriert mit dieser Formulierung auf das Ideal des „Man of a Polite Imagination“⁷⁰, das Joseph Addison 1712 im *Spectator* skizziert hatte.⁷¹ Addison weist der ‚polierten Imagination‘, für die Bodmer sich hier ausspricht, drei Bereiche zu: Zusätzlich zu den in den klassizistischen Dichtungstheorien des 17. Jahrhunderts fest etablierten Kategorien „Greatness“ und „Beauty“ zählt Addison auch „Novelty“ zu den „Pleasures of the Imagination“.⁷² Addison wertet die *Novelty* und das hiermit verbundene Vergnügen als ein „aesthetic good in itself“⁷³ auf. „Everything that is new or uncommon raises a Pleasure in the Imagination, because it fills the Soul with an agreeable Surprise, gratifies its Curiosity, and gives it an Idea of which it was not before possest.“⁷⁴ Damit löst Addisons die emotionale Gratifikation der Entdeckungslust aus dem Korsett eines didaktischen Poesie-Begriffs und begründet sie stattdessen aus der Lust an der Imagination.⁷⁵

Das Neue und Verwunderliche ist als ‚Vergnügen der Imagination‘ dem Schönen und Erhabenen ebenbürtig. Mit der Freude an der Fülle merkmalsreicher Eindrücke blickt der verwunderte *Man of a Polite Imagination* auf die Welt „as if it were, in another Light, and discovers in it a Multitude of Charms“.⁷⁶ Für Bodmer stellt sich Addisons Modellierung der *Novelty* allerdings nicht allein

70 Joseph Addison: *The Spectator*, Vol. 3., hrsg. v. Gregory Smith, London: Everyman's Library 1945, S. 278.

71 Zu Bodmers Addison-Rezeption siehe Wolfgang Bender: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, Stuttgart: Metzler 1973, S. 87.

72 Addison [1712]: *The Spectator*, S. 279.

73 Christopher R. Miller: *Surprise. The Poetics of the Unexpected from Milton to Austen*, Ithaca, New York: Cornell University 2015, S. 23.

74 Addison [1712]: *The Spectator*, S. 280.

75 Vgl. hierzu Miller (2015): *Surprise*, S. 23; Addison, so heißt es dort treffend, „shifts his emphasis away from the content of instruction toward the cognitive and emotional experience of viewing or reading.“

76 Addison [1712]: *The Spectator*, S. 278.

als rezeptives Vergnügen dar, sondern zugleich als produktionsästhetische Kategorie. Der Nutzen einer kultivierten Imagination besteht laut Bodmer in einem Wechselspiel zwischen dem Merkmalsreichtum, der *wahrgenommen* wird, und demjenigen, mit dem der dichterische Gegenstand zur *Darstellung* gebracht werden kann. Martin Opitz wird in dieser Hinsicht als Vorbild herangezogen, denn

er hat noch an denjenigen Sachen / die ihm aufgestossen [aufgefallen, MH] / [...] mehrere Seiten und Differenzien wahrgenommen / er hat sie von einer Situation angeschauet / von welcher sie ihm besser in die Imagination gefallen sind / und er hat sich länger darüber aufgehalten / indem er sie mit einer sorgfältigen Curiositet betrachtet und durchgesuchet hat.⁷⁷

Die Gabe der Imagination dient dem Auffassen, dem Memorieren und der erneuten Darstellung der Mannigfaltigkeit eines Wahrnehmungsgegenstandes. Um einen Gegenstand der sinnlichen Welt in der ganzen Fülle seiner Merkmale zu erfassen, muss man an ihm „mehrere Seiten und Differenzien“ wahrnehmen und ihn mit „sorgfältige[r] Curiositet“ betrachten.

Bodmer bereitet an dieser Stelle bereits vor, was A. G. Baumgarten später als Konzept der ‚extensiven Klarheit‘ einer sinnlichen Wahrnehmung ins Zentrum seiner *Aesthetica* stellen wird. Modellhaft ausgedrückt behauptet Bodmer im 19. *Discours*, dass Neugierde die dichterische Wahrnehmung auf einen Gegenstand fokussiert, der dann einen besonderen Eindruck in der Imagination hinterlassen kann. Soweit deckt sich Bodmers Modell mit der Funktion der Neugierde in der Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts, die „als Impetus und Lockmittel zur Anspannung der Aufmerksamkeit“⁷⁸ in den Dienst der Wissenschaften und der Entdeckungen gestellt werden konnte. Um nun aber die wissenschaftliche Tugend der Neugierde mit dem Imaginationsvermögen des Dichters zu legieren, fundiert Bodmer diese auf programmatische Weise im Irrationalen: Affizierbarkeit, feurige Erregung und Liebe für den dichterischen Gegenstand sind die entscheidenden Dispositionen, damit Neugierde sich in dichterische Produktivität umsetzt. Denn als Paradigma des Dichters kann Opitz nur deshalb gelten, weil er

von diesen belebten Seelen gewesen / welche weit zärtlichern und hitzigern Affecten unterworfen sind / und viel geschwinder Feuer / oder daß ich ohne Metaphora rede / Liebe für ein Objectum fangen / [...] und weit mehr Curiositet

77 Bodmer (1721): *Discourse der Mahlern*, 1. Theil, XIX. *Discours*, ohne Paginierung.

78 Lorraine Daston: Die kognitiven Leidenschaften: Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit, in: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M.: Fischer 2003, S. 77–97, hier S. 87.

und Fleiß haben / sie anzuschauen / folglich auch die Imagination damit mehr anfüllen / als wir bey einem Objecte thun / für das wir indifferent sind.⁷⁹

Erst in Verbindung mit der außerordentlichen Befähigung zu „hitzigern Affecten“ werden „Curiositet und Fleiß“ zu veritablen dichterischen Tugenden. In Addisons Ansatz, die Tugend der *polite imagination* mit der Verwunderung zu verbinden, fand Bodmer den dichtungstheoretischen Kreuzungspunkt von gebannter Wahrnehmung und poetischem Darstellungsimpuls.

b) Die ‚feuerige Regung‘ der Einbildungskraft

In der 1727 gemeinsam mit Breitinger verfassten Abhandlung *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* bezieht Bodmer auf dichtungstheoretisch bemerkenswerte Weise Position im Hinblick auf das Verhältnis von Sinneswahrnehmungen und Imagination. Anhand der zuvor behandelten Passage aus den *Discoursen der Mahlern* ließ sich zeigen, dass Bodmers Imaginationspoetik sich keineswegs durch eine Abgrenzung gegen den Topos der ‚Nachahmung der Natur‘ profiliert. Ebenso wenig ist seine Konzeption einer *sinnlich* affizierbaren Einbildungskraft in starrer Abgrenzung gegen die empiristische Auffassung einer bloß reproduktiven Imagination gerichtet. Sie geht vielmehr aus dieser hervor. Im Modell des Empirismus – exemplarisch ist dies an David Humes Schriften zur Erkenntnistheorie festzumachen⁸⁰ – stellen Einbildungen lediglich einen Abglanz der eigentlichen, ursprünglichen Sinneswahrnehmung dar. Die spezifische Funktion der Einbildungskraft besteht im Erinnerungsvermögen und in der bildhaften Wiedervergegenwärtigung einstiger Wahrnehmungen, die auf präsenste Wahrnehmungsgehalte bezogen werden, um diese mit dem Fundus der Erfahrungen abzugleichen. Bodmer übernimmt dieses Modell in seinen Grundzügen, denn die Einbildungskraft operiert auch bei ihm mit einem Fundus einstiger Sinnesindrücke und Wahrnehmungen.

Der originelle Gedanke, mit dem Bodmer die Einbildungskraft als sinnlich affizierbares Vermögen für den Bereich der Poetik gewinnen will, besteht nun aber gerade darin, die Imagination über ihre kausale Abhängigkeit von der Sinneswelt⁸¹ zu erheben:

79 Bodmer (1721): *Discourse der Mahlern*, 1. Theil, XIX. Discours, ohne Paginierung.

80 Vgl. hierzu Holzhey (2009): *Befreiung und Bindung der Einbildungskraft*, S. 51.

81 Bodmers Rhetorik des Vor-Augen-Stellens ist in diesem frühen Text bereits auf ebendem diskursiven Kipp-Punkt zwischen Wirklichkeitsabbildung und poetischer Herstellung anzusiedeln, den R. Campe im Hinblick auf das Problem der Repräsentation im 18. Jh. insgesamt herausgearbeitet hat. Vgl. Rüdiger Campe: *Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung* [1997], in: Helmut Lethen / Ludwig Jäger / Albrecht Koschorke

Wenn [...] die Einbildungs=Krafft für sich alleine wircket/ und von den Sinnen nicht gestöret wird/ so bekommen ihre Begrieffe einen grossen Zusatz von Klarheit; dermassen daß wir fast in einen Zweifel gerathen/ ob wir die Dinge nicht vor Augen sehen: Wenn nemlich der Mensch durch eine feuerige Regung entzündet wird/ einem Gegenstand nachzuhängen, wenn die Aufmercksamkeit seine Gedancken so fest darauf anheftet/ daß die Sinne darüber gleichsam einschläffen/ und alle Empfindungen verlieren/ so scheint es nicht anderst/ als ob er ausser sich selbst gerathen und seiner Sinnen looß wäre.⁸²

Die Einbildungskraft – so wird an dieser Stelle argumentiert – solle ganz für sich selbst wirken. Die Dinge, die sie „vor Augen“ stellt, repräsentiert sie in diesem Sinne nicht als Abbilder eines fixierten Erkenntnisgegenstandes, sondern als affektiven Nachklang einer „feuerigen Regung“. Deshalb erzeugt die Einbildungskraft gerade dann den größtmöglichen Eindruck, wenn sie *nicht* von den Sinnen gestört wird und nicht bloß als mentale Transitzone für empirische Daten fungiert. Die hierbei entstehende Illusion ist nicht visuell, sondern emotional bewirkt.⁸³

Durch den topischen Zweifel daran, „ob wir die Dinge nicht vor Augen sehen“, wird zugleich die empiristische Hierarchie zwischen ursprünglicher und vorgestellter Wahrnehmung in Zweifel gezogen. Dadurch unterstreichen Bodmer und Breitinger einen neuartigen Status der Einbildungskraft, die – bar jedes Bezugs zur eigentlichen Sinnenwelt – ihrerseits eine ‚zweite Sinnlichkeit‘ zu stiften vermag. „Der Kunstgenuß besteht demnach auf der Verwechslung von Fiktion mit Wirklichkeit und ist seiner höchsten Intensität nach eine Art Außersichsein, ist dem Wahnsinn und dem Traum analog.“⁸⁴

Zu den Erkenntnisvermögen, mittels derer die assoziative Kombinationsgabe der Einbildungskraft davon abgehalten wird, „Mißgeburten“ und „Grotesken“ hervorzubringen, zählt Gottsched in der *Weltweisheit* insbesondere das Vermögen der Aufmerksamkeit.⁸⁵ Dies liegt deshalb nahe, weil die

(Hrsg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt / New York: Campus 2015, S. 106–136.

82 Johann Jakob Bodmer / Johann Jakob Breitinger: Von dem Einfluss und dem Gebrauch der Einbildungs-Krafft zur Verbesserung des Geschmacks Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen / Worinne Die ausserlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilt werden, Franckfurt / Leipzig 1727, S. 6.

83 Vgl. zur „Affektivität der Einbildungskraft“ in Bodmers und Breitingers Traktat Dürbeck (1998): Einbildungskraft und Aufklärung, S. 82–85.

84 Carsten Zelle: Vernünftige Gedanken zur Beredsamkeit – Bodmers und Breitingers ästhetische Schriften und Literaturkritik, in: Lütteken / Mahlmann-Bauer (2009): Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung, S. 25–41, hier S. 31.

85 Vgl. zur Kontrolle der Einbildungskraft durch die ‚oberen‘ Verstandesvermögen Dagmar Mirbach: Gottsched und die Entstehung der Ästhetik, in: Eric Achermann (Hrsg.):

Aufmerksamkeit seit Descartes' *Discours de la méthode* „einer der Grundsteine des Rationalitätsbegriffs“⁸⁶ ist, der vor Übereilung und Vorteil schützen und den „langen Gedankengängen zur erforderlichen Kohärenz und zu gelungenem Abschluss“⁸⁷ verhelfen soll. Und in der Tat treten die Kontrahenten Gottsched und Bodmer nicht nur in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit des Publikums – sie treten auch in Konkurrenz um die Deutungshoheit über den Begriff der Aufmerksamkeit selbst.⁸⁸ Wenn Gottsched darauf beharrt, dass die Aufmerksamkeit den *oberen* Erkenntnisvermögen zugehört und somit die Funktion erfüllen kann, die Einbildungskraft zu regulieren und einzuschränken,⁸⁹ dann auch, um Bodmers Ansinnen zurückzuweisen, die Aufmerksamkeit in dessen Imaginationspoetik einzupassen und sie um dessentwillen mit dem Reich der Leidenschaften in Verbindung zu bringen. Bodmers Argumentation kommt geradezu einer Umwertung der Aufmerksamkeit gleich: von einem intellektuellen zu einem emotionalen Vermögen.

Im Gegensatz zum Gottsched'schen Modell, in dem die konzentrierte, verstandesgeleitete Aufmerksamkeit das Abbild der Einbildungskraft deutlicher und damit persistenter macht, handelt es sich bei Bodmer um eine leidenschaftliche Aufmerksamkeit für einen ‚entzückenden‘ Gegenstand, den der Dichter mit besonderer Hingabe beschaut. Aufmerksamkeit und Neigung sind nicht voneinander zu trennen und nur in dieser sonderbaren und einzigartigen Verquickung setzen sie die höchsten Fähigkeiten des Dichters frei. Denn „wer für seinen Gegenstand sonderliche Liebe hat / der wird nicht mit flüchtigen Augen darüber schweifen / [...] ; Von dieser Neigung empfängt die Einbildungskraft ihre beste Stärke; dieselbe schwellet sie auf / und treibet sie in eine ausserordentlich/ Hitze/ nicht anderst als der Wind das Feuer“.⁹⁰ Die zahlreichen

Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft, Berlin: Akademie 2014, S. 113–127; bes. S. 118f.

86 Hans Adler: Bändigung des (Un)Möglichen: Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung, in: Jörn Steigerwald / Daniela Watzke (Hrsg.): Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830), Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 41–54, hier S. 49.

87 Adler (2003): Bändigung des (Un)Möglichen, S. 43.

88 Bodmers Dichtungstheorie wird in Barbara Thums einschlägiger Studie zur Aufmerksamkeit nicht berücksichtigt. Zur Debatte der der Aufmerksamkeit als sinnlichem Vermögen vgl. die Passagen zu G. Fr. Meier in dies.: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche, München: Fink 2008, S. 150ff.

89 Hierin folgt Gottsched Chr. Wolffs Zuordnung der Aufmerksamkeit zu den ‚oberen Erkenntnisvermögen‘, die „den Sinnen, der Einbildungskraft, dem Dichtungsvermögen“ gegenübergestellt wird. Siehe Adler (2003): Bändigung des (Un)Möglichen, S. 47.

90 Bodmer / Breitinger (1727): Von dem Einfluss und dem Gebrauch der Einbildungs-Kraft, S. 16.

Hinweise zur ‚Übung‘ der Aufmerksamkeit beruhen auf einer Charakteristik des Dichters. Mit Rückgriffen auf humoralpathologisches Wissen stellen Bodmer und Breitinger die Betrachtung an, dass die „feurige Einbildungs-Krafft“ eine Eigenschaft von „Leuten mit wollüstigem Temperament“ sei.⁹¹

Bei aller Übung der Aufmerksamkeit und bei aller Kontrolle der dichterischen Schöpfung durch die Gebote der Nachahmung – verankert wird das dichterische Vermögen in einer affektiven Veranlagung. Der ‚gute‘ Dichter wird nicht allein von der objektiven Adäquatheit der Darstellung her beurteilt, sondern von der subjektiven Begeisterung für den Gegenstand. Intensive Aufmerksamkeit und affektive Neigung zum Gegenstand müssen sich in der dichterischen Betrachtung verbinden.⁹² Als Grundcharakteristikum des Dichters hat deshalb „eine aufmercksame Wundergierigkeit / neben einer Liebe zu allem was ihm neu ist“⁹³ zu gelten. In dieser Formulierung – in der sich Semantiken der Aufmerksamkeit, des ‚Wunders‘, des Neuen und der Affektivität überkreuzen – erfassen Bodmer und Breitinger die bereits in den *Discoursen der Mahlern* thematisierte Verschwisterung von Verwunderung und dichterischer Imagination.

c) Privation und Affirmation des Dichtungsvermögens

Komplementär zu der die Einbildung erfüllenden Neigung und ‚Liebe‘ zum verwunderlichen Gegenstand behandelt Bodmer in den *Gemälden der Dichter* (1741) auch den privativen Charakter des Erstaunens. Anlässlich einer Schilderung des Himmels in Barthold Heinrich Brockes Gedicht *Das Große und das Kleine* sucht Bodmer nach der „Ursach der stillen Erstaunung und bestürtzenden Stille, in welche wir durch einen solchen ungeheuren Anblick versencket werden“. Er findet sie in der „Ersteckung [sic!] und Unterdrückung der Fähigkeit, womit sowohl das Auge des Cörpers als des Geistes siehet, indem es von seinem Gegenstande über sein Maaß angefüllet wird“.⁹⁴ Die „Würckung dieses überfallenden Erstaunens“ ist ambivalent. Zwar wird „alle Würcksamkeit des Gemüthes zu Boden geschlagen und eine Zeitlang gedämpfet“, diese Lähmung der Gemütskräfte zieht aber bald „ein großes Vergnügen nach

91 Ebd.

92 Vgl. Stahl (1975): *Das Wunderbare*, S. 136.

93 Bodmer / Breitinger (1727): *Von dem Einfluss und dem Gebrauch der Einbildungs-Krafft*, S. 1.

94 Johann Jakob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter*, Zürich: Orell und Comp. 1741, S. 228. Vgl. hierzu auch Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 135.

sich“.⁹⁵ Bodmer entwirft hier anhand des „Erstaunens“ eine psychologische Dialektik der Unterbrechung und der (verstärkten) Wiederkunft der subjektiven Wirksamkeit und Selbsttätigkeit. Denn unmittelbar wechselt im Moment des Erstaunens das derart gebannte Subjekt die Betrachtungsebene, indem es nun in seinem eigenen, erstaunten Zustand „nothwendig etwas seltsames und neues“ erkennt.⁹⁶ Damit greift Bodmer der späteren Theoretisierung des Erhabenen durch Immanuel Kant vor, bindet die Dynamik von Privation und Affirmation der geistig-imaginativen Vermögen aber noch an das Erstaunen, das Seltsame und Neue. Wie auch im Hinblick auf den Zusammenhang von Aufmerksamkeit und Imagination sind es die ‚wirksamen‘ Kräfte des Subjekts, um die es Bodmer geht.

2.2.3 *Das künstliche Wunderbare (Breitinger)*

Mit dem gleichnamigen Titel kündigt Johann Jakob Breitinger seine *Critische Dichtkunst* als Konkurrenz-Unternehmen zu Gottscheds Poetik an. Breitinger sucht in seiner Schrift vornehmlich die Auseinandersetzung über die poetische Kategorie des Wunderbaren – ein Streitpunkt, der zwischen Gottsched und den Schweizern bereits über mehrere Jahre hinweg ausgetragen worden war. Das Ontologie-Problem des Wunders, an dem Gottsched besonderen Anstoß nimmt, wird von Breitinger auf innovative Weise vermieden, indem er die Erfahrung des Wunderbaren subjektiviert und deren Gegenstand in ästhetischen Schein aufhebt. Seine Überlegungen sind weniger metaphysischer als rezeptionsästhetischer Natur und entsprechend tritt bei Breitinger zur Semantik des Wunderbaren das „Verwundersame“, die „verwunderungsvolle Verwirrung“ und die „angenehme Verwunderung“⁹⁷ als Begriffsprägungen hinzu. Breitingers *Critischen Dichtkunst* kreist um die Wirkungspotentiale der Dichtung, „da die Macht der poetischen Schilderey, Nachahmung, oder Dichtung, auf das menschliche Hertz so starck und gewiß ist“.⁹⁸ Zwar entwirft

95 Bodmer (1741): Gemählde Der Dichter, S. 229.

96 Bodmer (1741): Gemählde Der Dichter, S. 230. Aus dem gleichen Grund wird Henry Home Kames in seinen *Elements of Criticism* noch 1762 behaupten, dass „of all the particulars that contribute to raise emotions, not excepting beauty, or even greatness, novelty has the most powerful influence“. Ders.: *Elements of Criticism*. In *Three Volumes*, Vol. 1, Edinburgh: printed for Millar, London; and Kincaid & Bell, Edinburgh 1762, S. 319.

97 Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird, Zürich: Orell und Comp. 1740, S. 61, 129 u. 27. Im Folgenden werden die Seitenangaben im Text unter der Sigle BCD wiedergegeben.

98 BCD 11. Vgl. Annabel Falkenhagen: Sinnesempfindung und Gemütsbewegung. Zum Konzept der „empfindlichen Lust“ in der Poetik Bodmers und Breitingers mit Blick auf ihr Verhältnis zur Empfindsamkeit, in: Elisabeth Décultot / Gerhard Lauer (Hrsg.): *Kunst und*

Breitinger eine rezeptionsästhetische Poetik, in der Affekte und Emotionen⁹⁹ – und an erster Stelle die Verwunderung – das Alleinstellungsmerkmal der Dichtung ausmachen sollen; zugleich soll die Dichtung aber für Erkenntnisprozesse anschlussfähig bleiben und überdies den ethischen Ansprüchen des Pietismus standhalten. Ein bis zum Bersten gespannter argumentativer Bogen und in dessen Mitte: das Wunderbare.

a) Das Primat des poetisch Vermittelten

Breitingers *Critische Dichtkunst* ist als eine breit angelegte Apologie des Wunderbaren in die Literaturgeschichte eingegangen. Hinter den (mittlerweile historischen) Debatten um diesen weitläufigen Begriff verbirgt sich allerdings ein tieferliegendes, kulturphilosophisches Problem der anbrechenden Moderne. Dies erhellt aus dem Vergleich zweier sehr verschiedener Kontroversen, zu denen Breitinger sich ähnlich positioniert: Zum einen verteidigt Breitinger gegenüber Gottsched die Darstellung von Figuren des Volksglaubens wie Engeln, Teufeln, mythologischen Figuren und Fabelwesen aller Art als legitime Gehalte heterokosmischen Erzählens gegen den Vorwurf des Aberglaubens. Sie gelten Breitinger als leistungsfähige Mittel zur poetischen Ingangsetzung nützlicher Leidenschaften. Zum anderen verteidigt Breitinger gegenüber pietistischen Strömungen in seinem Zürcher Umfeld den Geltungsanspruch einer geschichtlich und schriftlich *vermittelten* Offenbarung,¹⁰⁰ in der *Critischen Dichtkunst* übersetzt sich gerade dieses Unterfangen in den Argumentationsstrang einer besonderen emotionalen Wirksamkeit der Dichtung: Wie keine andere Kunstform vermag sie auf die Einbildungskraft zu wirken und auf

Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, S. 37–66, S. 40.

99 Zu Breitingers Affektpoetik siehe Nicola Gess: Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren, in: Martin Baisch / Andreas Degen / Jana Lütke (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg i. Br.: Rombach 2013, S. 115–132. Zur geistes- und literaturgeschichtlichen Bedeutung einer solchen Hervorhebung emotiver Wirkungspotentiale der Dichtung vgl. Caroline Torra-Mattenklotz: „Die Seele als Zuschauerin. Zur Psychologie des ‚movere‘“, in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hrsg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen: Wallstein 1999, S. 91–108, bes. S. 93 sowie Klaus Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart: Metzler 1968., S. 179f.

100 Breitinger positionierte sich gegen die Behauptung Marie Hubers dass ein vollgültiger Austausch zwischen Gott und Individuum keinerlei Vermittlung durch die Heilige Schrift bedürfe. Siehe Jan Loop: *Deismus in der Schweiz. Zürcher Reaktionen auf Marie Hubers Lettres sur la religion essentielle à l'homme*, in: Lütteken / Mahlmann-Bauer (2009): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, S. 202–230.

diese Weise das Gemüt zu erbauen und den Willen zu bessern. Breitinger versucht sich also von zwei konkurrierenden Positionen zugleich abgrenzen, denen jeweils die Behauptung gemeinsam ist, dass sie weder der Einsicht in die rationale Ordnung der Schöpfung noch in die Absichten des göttlichen Heilsplanes sinnlich-imaginativer Vermittlungsinstanzen bedürften. Wenn von der ‚Modernität‘ von Breitingers Poetik – der alles andere als ein säkularer Denker war – gesprochen werden kann, dann liegt sie in diesem Plädoyer für ein *Primat des poetisch Vermittelten* vor anderen, metaphysisch oder spirituell begründeten, Erkenntnisweisen.

Verschiedentlich ist Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* darum bemüht, sich gegen den Vorwurf des Wunder- und Aberglaubens zu wappnen. Breitinger legt seine Argumentation so an, dass die rationalistische Kritik des Wunders als Ausnahme, Widerspruch, Riss und Korrektur der Schöpfung ins Leere läuft. Konsequenter werden von Breitinger Fragen der *subjektiven* Einsicht sowie von deren *poetischer Vermittlung* in den Vordergrund gestellt, wodurch die Debatten um die Ontologie des Wunders entschärft werden. Ebenso wie für Wolff und Gottsched bildet auch für Breitinger die Natur ein harmonisches Kontinuum von „unermeßliche[r] Mannigfaltigkeit“, das sich durch „Zusammenhang, Ordnung, Ebenmaß“ (BCD 79) auszeichnet und qua innerer Zweckmäßigkeit vollkommen ist. Ehrfurcht und gespannte Aufmerksamkeit wären eigentlich die adäquaten Haltungen dieser Vollkommenheit gegenüber:

dergleichen Betrachtungen erfordern ein tiefes und strenges Nachdenken, wozu die wenigsten Menschen geschickt sind, daher auch das Verwundersame in den Wercken der Natur, welches alleine den forschenden Verstand bestralet, für den größten Haufen der Menschen nichts empfindliches hat. (Ebd.)

„[D]as Verwundersame in den Wercken der Natur“ zeige sich also einzig demjenigen forschenden Verstand, der ihre Ordnungsmuster, ihre Zweck- und Regelmäßigkeit einzusehen in der Lage ist. Der exklusive Anspruch der rationalistischen Verstandesleistung schiebt sich nun aber wie ein Riegel vor die breitenwirksame Kultivierung dieser Erkenntnis in Wissenschaft, Metaphysik und Moral.

Breitinger geht es deshalb um eine „Logick der Phantasie“. ¹⁰¹ Im Bereich der ‚Gleichnisse‘ und des enthymemischen Schlussfolgerns „sind die Bildnisse der Phantasie die ersten Elemente der Poesie und Wohlredenheit, als in welchen

¹⁰¹ Johann Jakob Breitinger: Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert, Zürich: Orell und Comp. 1740, S. 3.

das Wahrscheinliche die Stelle der Wahrheit einnimmt“.¹⁰² Diese programmatischen Formulierungen Breitingers bringen zweierlei zum Ausdruck: Erstens agiert auch die „Phantasie“ innerhalb einer epistemischen Struktur, die Breitinger nicht zufällig als „Logick“ bezeichnet – sie ist also erkenntnisfähig. Zweitens gelangt sie zu ihren Erkenntnissen in Vermittlung durch das Wahrscheinliche. Breitinger meint damit jedoch noch nicht das Wahrscheinliche im aleatorischen Sinne,¹⁰³ sondern den ästhetischen *Schein*, der zur ‚nackten‘ Wahrheit als genuine Erfahrungsqualität hinzutritt.

b) Das künstliche Wunderbare

Breitinger vermeidet bei dieser Begriffsbildung jedwede Ontologisierung: Das Wunderbare ist kein Korrelat des Wunders, sondern die höchste Steigerung dessen, was Joseph Addison neben *Greatness* und *Beauty* als dritten Stamm der „Pleasures of the Imagination“ eingeführt hatte: *Novelty*, Neuartigkeit: „[D]as Wunderbare ist die äusserste Staffel des Neuen, da die Entfernung von dem Wahren und Möglichen sich in einen Widerspruch zu verwandeln scheint.“ (BCD 130) Schon mit der Wortwahl unterstreicht Breitinger, dass es ihm nicht um den kategorischen Wechsel zwischen Immanenz und Transzendenz geht – wie wäre hierbei an eine ‚Staffel‘ zu denken? –, sondern um eine Gradation in Wirkungspotentialen der Dichtung.¹⁰⁴ Die Dichtung soll „das Gemüthe in eine angenehme und verwunderungsvolle Verwirrung hinreissen“ (BCD 129). Und diese entfaltet sich am stärksten, wenn das Neue „den Schein der Wahrheit und Möglichkeit“ ablegt und sich zum Wunderbaren steigert, in welchem „der Schein des Falschen die Oberhand über das Wahre“ hat. (BCD 130) Breitingers Poetik der Verwunderung kreist um den Begriff des Scheins. Der ‚Schein der Wahrheit‘ und der „reizend[e] Schein der Falschheit“ (BCD 129), als welchen er das Wunderbare definiert, bilden dabei ein rezeptionsästhetisches Tandem, in welchem beide Begriffe – Wahrheit und Wunderbares – poetologisch aufgehoben werden. Breitinger geht es um ein Geschehen im Subjekt. Der Schein

102 Breitinger (1740): Critische Abhandlung, S. 8.

103 Vgl. hierzu Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen: Wallstein 2002 sowie Lucas Marco Gisi: Querelen um die Wahrscheinlichkeit. Historischer Relativismus und ‚allgemeiner Wahn‘ als Argumente im Literaturstreit zwischen Zürichern und Leipzigern, in: Zürcher Taschenbuch NF 128 (2008), S. 410–422, bes. S. 420: „Damit steht Breitinger an der Grenze zum Verzicht auf einen formalisierbaren, allgemein gültigen Wahrscheinlichkeitsbegriff zugunsten einer Subjektivierung der Wahrscheinlichkeitskategorie – ohne aber diese Grenze zu überschreiten.“

104 Vgl. zur Kritik einer kategorialen Differenz von transzendenten Wundern (*miracula*) und verwunderlichen Erscheinungen (*mirabilia*) Eming (1999): Funktionswandel des Wunderbaren, S. 28.

gilt ihm dabei als Bereich des Imaginären, der sich aus der phänomenalen Dimension der sinnlichen Vorstellung heraus ästhetisch und poetologisch verselbständigt.¹⁰⁵

Damit geht ein immenser Freiheitsgewinn bei der Wahl der Sujets einher. Denn wovon „das erbauliche Ergetzen“ (BCD 87) im Einzelnen ausgeht, ist sowohl vom Erwartungshorizont der Rezipienten als auch vom Geschick des Dichters abhängig, selbst „gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen“ (BCD 291). Breitinger verabschiedet sich auf diese Weise von poetologischen Traditionsbeständen, die bestimmten ästhetischen Wirkungsidealen (wie dem Erhabenen und dem Schönen) bestimmte Gegenstände und Stoffbereiche zuordnen. Die Verwunderung ist von einer Vorauswahl und von der Katalogisierung ihrer Stoffe gefeit, „da das verwundersame Neue nicht in den Sachen selbst [...] steckt, sondern in dem Urtheil der Menschen“. Deshalb „ist es unmöglich, die Kraft, eine angenehme Verwunderung zu erwecken [...] an gewisse absonderliche Arten der Vorstellung eigentlich zu binden“ (BCD 124). Breitinger richtet die Dichtung somit auf ein künstliches Wunderbares aus, dessen wirkungsästhetisches Korrelat – die ‚angenehme Verwunderung‘ – nicht in den Gegenständen der Dichtung liegt, sondern von der Kunstfertigkeit des Dichters abhängt, in Interaktion mit seinem Publikum, Gegenstände als neu und ‚verwundersam‘ erscheinen zu lassen. Deswegen besteht laut Breitinger „[d]ie eigentümliche Kunst des Poeten [...] darinnen, daß er die Sachen, die er durch seine Vorstellung angenehm machen will, von dem Ansehen der Wahrheit bis auf einen gewissen Grad künstlich entferne“ (BCD 139). Erst unter der Voraussetzung dieser *künstlichen* Entfernung vom Ansehen der Wahrheit erheischen die Phänomene die Verheißung von Bedeutsamkeit und Wichtigkeit.

Parallel zu Gottscheds Argumentation wird das Wunderbare durch eine Theorie möglicher Welten metaphysisch legitimiert. Breitinger setzt den Akzent dabei auf den Charakter des Neuen und Außergewöhnlichen, durch den allein die Aufmerksamkeit des Publikums erregt und gefesselt werden kann. Erst die Steigerung des Neuen „zum Wunderbaren verleiht der Dichtung

105 In dieser Hinsicht ist Breitinger nicht nur ein Apologet des Wunderbaren, sondern auch der Vorläufer eines genuin *ästhetischen* Begriffs der Wahrscheinlichkeit, den Rüdiger Campe erst für Baumgarten geltend macht: „Es ist nämlich nicht genug zu sagen, dass im Bereich der sinnlichen Erkenntnisse Wahrscheinlichkeit statt Wahrheit ausreicht. Es geht darüber hinaus um die Transformation des Wahrscheinlichen in den auf Wahrheit bezogenen Schein des Phänomenalen.“ Ders.: „Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik“, in: Ders. / Anselm Haverkamp / Christoph Menke (Hrsg.): Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik, Köln: August 2014, S. 117–144, hier S. 137.

jene herzerhebende Kraft, von der im Werk der Schweizer immer wieder die Rede ist“.¹⁰⁶ Heterokosmische Erzählungen – paradigmatisch ist hier wiederum die äsopische Fabel – sollen Breitingers poetologisches Ideal verkörpern, durch eine kunstfertige Verwunderung „die Phantasie des Lesers angenehm einzunehmen, und sich seines Gemüthes zu bemächtigen“ (BCD 58). Lessing wird in seiner Theorie der Fabel die Prämisse einer solchen Theorie wunderbarer Erzählwelten mit dem Argument zurückweisen, dass die diegetische Konventionalität der Fabel einer tatsächlichen Verwunderung der Rezipienten entgegenstehe.¹⁰⁷ Das ‚Wunderbare‘ der Fabelwesen ist – ebenso wie Max Lüthi es für das Märchen geltend macht – ein „selbstverständliches Wunderbares“.¹⁰⁸

Die Konzession an die rationalistische Metaphysik der ‚möglichen Welten‘ erweist sich für Breitingers rezeptionsästhetisches Interesse insofern als theoretische Sackgasse, als sie lediglich den Stoffbereich bestimmter Erzählmuster legitimiert. Wenn Gottsched den Begriff der ‚möglichen Welten‘ zur Legitimierung des Fiktiven heranzieht, so geht es ihm lediglich darum, durch die modallogische Kategorie des Möglichen die Kohärenz der Erzählung zu garantieren. Die *reale Wirkung* der ästhetischen Verwunderung, um die es Breitinger zuallererst geht, findet durch eine Theorie *möglicher Ursachen* keine adäquate Begründung. Breitingers poetologisches Interesse steht Nelson Goodmans Theorie des „*World-Making*“ damit näher als den ‚möglichen Welten‘ der Schulphilosophie. Goodman weist die Kategorisierung gemachter Welten als ‚bloß‘ mögliche Welten zurück: „Kunstwerke, Fiktionen richten sich auf wirkliche Welten, wenn auch in metaphorischer, indirekter, darstellender Weise.“¹⁰⁹ Der Maßstab gelingender Fiktion ist laut Goodman weder in ihrer Wahrheit oder Falschheit noch in ihrer Möglichkeit oder Unmöglichkeit zu suchen, sondern vielmehr in ihrer Pragmatik, ihrer Verwendbarkeit und in ihrem Beitrag zum ‚Zurechtkommen‘ in der Wirklichkeit. Goodman spricht deshalb nicht von der ‚Möglichkeit‘ einer Welt, sondern von ihrer „Richtigkeit“.¹¹⁰ Ebenso attestiert auch Breitinger den ‚möglichen Welten‘ eine „eigentliche Wahrheit“ und er beharrt auf der „Gegenwart“ nicht-wirklicher Dinge, wenn uns das Erzählen

106 Bender (1973): Bodmer und Breitinger, S. 92.

107 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Abhandlungen von dem Wesen der Fabel, in: Ders.: Werke 1758–1759, hrsg. von Gunther E. Grimm, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 345–411, hier S. 379: „Das Wunder bleibt immer dasselbe; aber nicht unsere Gemütsverfassung, wenn wir es zu oft denken.“

108 Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen, zweite, durchges. u. erw. Aufl., Bern / München: Francke 1960, S. 5–12, hier S. 6.

109 Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, übers. v. Max Looser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 129f.

110 Goodman (1993): Weisen der Welterzeugung, S. 134.

nämlich „durch das Verwundersame einnimmt und belustiget“ (BCD 56f.). Entscheidend ist für Breitinger nicht der logische Status von Fiktionen, sondern die Weise, mit der sie in imaginative Welterzeugungen eingebunden sind.

c) Der applikative Sinn des Wunderbaren

Die Überlegungen Breitingers kreisen um die zentrale Problem- und Aufgabenstellung, dass die Poesie die Menschen innerlich in Bewegung setzen und ihre Imagination entfachen soll. Anstatt in Selbstzufriedenheit, Seelenruhe und Sättigung des Geistes vor sich hinzuleben, sehnen sich die Menschen laut Breitinger nach einer „angenehme[n] Unruh“ (BCD 85), nach „erbauliche[m] Ergetzen“ (BCD 87) und nach „angenehme[r] Verwunderung“ (BCD 27). „[D]es süßen Irrthums“ (BCD 65) sind sie begieriger als der bitteren Belehrung und all dies ist in Betracht zu ziehen, will man die Menschen zur Einsicht in die Ordnung der Welt und zur Besserung ihrer Moral bewegen. Der Wert einer Dichtung bemisst sich an ihrer Wirkung. Sämtliche Wirkungen sind dabei von der Verwunderung abhängig, die die Aufmerksamkeit binden und – nach Vorbild der früheren Schriften zur Einbildungskraft – das subjektive Selbstempfinden erhitzen kann. Wie bereits erwähnt, betont Breitinger die Kontingenz des Gegenstandes, wenn es um die Erzeugung von Verwunderung geht. Indem Breitinger diese gänzlich vom „Urtheil der Menschen“ (BCD 124) abhängen lässt, erkennt er an, dass die Rezeption der Dichtung stets innerhalb von bestehenden Deutungsrahmen und Sinnhorizonten stattfindet. Das Wunderbare hebt sich gegen diese ab; damit ist es aber nicht absolut neu, partikular oder transzendent, sondern ein Wahrnehmungsgehalt, der in das bestehende Verstehensgefüge nicht hineinpasst und das Subjekt deshalb in Bewegung versetzt.

Dem Dichter ist damit eine höchst prekäre Aufgabenstellung erteilt. Denn die Bewegung der Gemütskräfte hängt zwar vom Wunderbaren ab, kann durch dieses aber auch blockiert werden. Das Wunderbare reicht definitionsgemäß an das Widersprüchliche heran. Dass die rezeptive Rahmung *als Schein* das ‚Falsche‘ in den Dienst poetischen Lustgewinns stellen kann, erfordert ein sensibles Austarieren der je konkreten poetischen Gestaltung. Nur wenn das Wunderbare die Grenze einer ‚schlechten Falschheit‘ nicht überschreitet, kann es seine poetische Funktion erfüllen. Denn „das Falsche, Unwahrscheinliche oder in gewisser Absicht Unmögliche muß dem menschlichen Verstand, so bald es wahrgenommen wird, natürlicher Weise Widerwillen und Eckel verursachen“.¹¹¹ Nur wo das Gemüt durch das Unbekannte, Fremde

111 Breitinger (1740): *Critische Dichtkunst*, S. 62. Vgl. hierzu auch Stahl (1975): *Das Wunderbare*, S. 148f.

und Rätselhafte entflammt wird, befindet es sich in einer angenehmen, regen Tätigkeit; „Widerwill[e] und Eckel“ begleiten dagegen die Frustration der tätigen Vorstellungskraft. Auch wenn Breitinger die Blockade der Erkenntnis- und Vorstellungsvermögen als nicht poesiefähig betrachtet, übernimmt er nicht einfach die Norm des Rationalismus, die Aktivität der *vis repraesentiva* als lust- und die Passivität der Leidenschaft als schmerzvoll anzusehen. Breitinger denkt einen dialektischen Zusammenhang beider Zustände und es ist gerade die *leidenschaftliche Verwunderung* angesichts des Neuen und Wunderbaren, die ein Höchstmaß an imaginativer und noetischer Tätigkeit freisetzt. Eine Ahnung des Verstehens muss deshalb das Wunderbare immer begleiten, damit die aktiv-passive Dynamik der Verwunderung in Gang gesetzt wird.

In Auseinandersetzung mit der Schulphilosophie versucht Breitinger seine Poetik der Verwunderung und die durch sie kanalisierten imaginativen und leidenschaftlichen Potentiale stets mit Erkenntnisprozessen zu verbinden oder zu parallelisieren. Programmatisch stellt er seiner *Critischen Dichtkunst* die Behauptung einer ‚List der Dichtung‘ voran, durch deren „heilsamen Betrug“ die „bittern Pillen vergüldet oder verzuckert“ würden. Da den Lehren der Philosophie „der Eingang in das menschliche Herz [...] meistens verschlossen ist, müssen sie bedacht seyn, sich der Herten durch einen neuen Weg mittelst einer unschuldigen List zu bemächtigen“ (BCD 6). Doch sind die durch die Dichtung zu vermittelnden Erkenntnisse keineswegs allein rationaler Natur. Es sei noch einmal daran erinnert, dass Breitinger sich nicht allein gegen den Gottsched’schen Rationalismus zu profilieren versucht, sondern auch in einem theologischen Konfliktfeld die Position bezieht, dass Erbauung und Verbesserung der Menschen textlicher Vermittlungen und sinnlicher Vorstellungen bedürfen. Immer wieder reklamiert Breitinger für die Dichtung eine ethische Funktion, „den Willen des Menschen zum guten zu lencken, und sein Wohlfarth und Glückseligkeit dadurch zu befördern“ (BCD 5).

Zweck der Dichtung ist die „Besserung des Willens“ (BCD 104), weswegen sie als ein Geschenke des Himmels, und ein köstliches Werkzeug, dadurch Wahrheit und Tugend eingeführet und das Laster verjaget wird“ (BCD 105) zu gelten habe. Die ästhetische Verwunderung wird von Breitinger – neben ihrer Funktionalität in rationalen und wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen – in den Kontext der hermeneutischen *subtilitas applicandi* gerückt. Dieses aus der Erbauungsliteratur herkommende hermeneutische Konzept, „daß im Verstehen immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet“¹¹², zielt auf eine

112 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (= Gesammelte Werke, Bd. 1), 6., durchges. Aufl., Tübingen: Mohr 1990, S. 313.

authentische, je individuelle und situative Aneignung von literarischem Sinn. Das kontingente stoffliche Substrat einer poetisch herstellbaren, verwunderlichen Neuartigkeit findet damit sein Komplement in der hermeneutischen Norm, dass ein Text „in jeder konkreten Situation, neu und anders verstanden werden muß“.¹¹³

2.2.4 *Thaumaturgia aesthetica (Baumgarten)*

Die von Breitinger hervorgehobene Künstlichkeit des Wunderbaren wird von A. G. Baumgarten Konzept einer ästhetischen Thaumaturgie wieder aufgegriffen. Der ingeniose Thaumaturg vermag sämtliche Gegenstände des ‚schönen Denkens‘ im Licht der Neuartigkeit erstrahlen zu lassen, auch – und gerade – wenn sie ihrem Inhalt nach keineswegs neu oder wunderbar sind. Bevor im Folgenden die Bedeutung erörtert wird, die A. G. Baumgarten der ästhetischen Verwunderung (*thaumaturgia aesthetica*) zuspricht, soll zunächst das für die *Aesthetica* insgesamt maßgebliche Konzept prägnanter Merkmalsfülle bzw. ästhetischer Reichhaltigkeit (*ubertas*) rekapituliert werden. Denn erst vor diesem Hintergrund kann die Bedeutsamkeit von Baumgartens Konzept der Thaumaturgie als Voraussetzung für das von ihm proponierte ästhetische Auffassungsvermögen verständlich gemacht werden. Im Unterschied zu seinem Schüler und Popularisierer Georg Friedrich Meier lässt Baumgarten sein Konzept der Thaumaturgie nämlich nicht in einer Funktion zur Wissensvermittlung aufgehen. Stattdessen bringt Baumgarten die Thaumaturgie als genuin ästhetische Wahrnehmungsqualität in Stellung, die am Anfang einer imaginativen Entfaltung der Fülle der Welt steht.

a) Ästhetische Reichhaltigkeit

Wie Hans Adler an verschiedener Stelle dargelegt hat,¹¹⁴ steht das später noch einmal von G. E. Lessing in den Mittelpunkt der Kunst- und Dichtungstheorie gerückte Konzept der Prägnanz bereits im Zentrum von A. G. Baumgartens Philosophie des Ästhetischen. ‚Prägnanz‘ bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht das rhetorische Stilideal, sondern „ein Element der Erkenntnislehre des 18. Jahrhunderts“, das als Gegenentwurf und Komplement der begrifflichen Erkenntnis eine Schlüsselstellung in der philosophischen Ästhetik einnimmt.¹¹⁵ ‚Prägnanz‘ erlangt als eines der Basiskonzepte A. G. Baumgartens eine neuartige und grundlegende Funktion

113 Gadamer (1990): Wahrheit und Methode, S. 314.

114 Vgl. Adler (1998): Prägnanz; ferner ders.: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Hamburg: Meiner 1990.

115 Adler (1998): Prägnanz, S. 15.

im Diskurs des Ästhetischen. Denn in der Perspektive des Ästhetikers – diese Position bezieht Baumgarten bereits in seiner Dissertation von 1735 – stellt sich der höchste Grad der Vollkommenheit einer Erkenntnis nicht mehr im adäquaten Begriff dar. Im Gegenteil: Die Leistung des Begrifflichen besteht in einer Reduktion der Merkmale eines Gegenstandes auf das, was zu seiner Bestimmung logisch unverzichtbar ist. Dies geht einher mit einer geradezu ‚anästhetischen‘ Verringerung der Reichhaltigkeit leibhafter Wahrnehmungen und Imaginationen. Hierin erkennt Baumgarten den qualitativen Unterschied zwischen begrifflicher und ästhetischer Erkenntnis. Der Ästhetik geht es um ein – in diesem Sinne ‚prägnantes‘ – Höchstmaß an wahrzunehmender *Merkmalsfülle* und um die *individuelle* Bestimmung ihrer Gegenstände. Die Abstraktionsleistung des Begriffs kann – gemessen an diesem Anspruch – nur als Einbuße an ästhetischer Reichhaltigkeit verstanden werden: „Was bedeutet die Abstraktion denn anderes, als dass etwas verloren geht?“¹¹⁶

Als ästhetischen Gegenbegriff zu *abstractio* bringt Baumgarten *ubertas* (Reichhaltigkeit; auch: *copia*, Fülle) in Stellung. Das Begriffsmäßige als höchster Würdenträger der menschlichen Erkenntnis ist damit in Frage gestellt, wodurch Baumgarten die ausgetretenen Pfade der Schulphilosophie durch einen kühnen denkerischen Wurf verlässt: „Die Feststellung, daß eine reichhaltige, d. h. eine der Analyse widerständige Vorstellung stärker sei als eine weniger reichhaltige, ist eine Provokation einer Erkenntnislehre, deren Ideal die Klarheit und Deutlichkeit ist.“¹¹⁷ Die fertig gestellten zwei Bände der *Aesthetica* (1750/58) entsprechen zwar nicht dem ursprünglichen Plan Baumgartens, sodass sein Werk als unabgeschlossen anzusehen ist. Der leitende Gedanke ist aber immer (und wird in den vorhandenen Passagen in etlichen Variationen durchgespielt), dass nur qua sinnlich vorgestellter Merkmalsfülle „die höchste dem Menschen erreichbare ästhetikologische Wahrheit der

116 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica* / Ästhetik [1750]. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. Dagmar Mirbach (= Bd. 1 der Ausgabe), Hamburg: Meiner 2007, § 560, S. 538: „Quid enim est abstractio, si iactura non est?“ (Übersetzung MH. Das Wort *iactatus* mag Baumgarten als sinnfällige Metapher gewählt haben, bezeichnet es im Lateinischen doch auch das unfreiwillige Über-Bord-Werfen der Ladung, wenn ein Schiff in Not gerät.)

117 Adler (1998): *Prägnanz*, S. 18. Vgl. ferner Simon (2016): *Petites perceptions* und ästhetische Form. Simon argumentiert dafür, die ästhetische (sich im Kunstwerk vermittelnde) Erkenntnis als eigenständigen Wahrheitsbegriff zu verstehen. In der Tat lässt sich das Wahrheitskriterium der deutlichen Erkenntnis, adäquat oder inadäquat zu sein, auf den klar-verworrenen Wahrnehmungsgehalt gar nicht anwenden. Da dessen Merkmale vom Bewusstsein nicht vergegenständlicht werden, ist die Kategorie des Irrtums logisch hin-fällig; und über die subjektiven Qualitäten der Wahrnehmung selbst kann man nicht im Irrtum sein.

Vorstellung eines Individuums¹¹⁸ erlangt werden kann. Die verschiedenen ästhetischen Qualitäten – seien sie stofflicher (*magnitudo, veritas*) oder verfahrenstechnischer Art (*lux, persuasio*) – stellt Baumgarten in den Dienst dieses erstrangigen ästhetischen Belanges: der *ubertas*. Denn in dieser ästhetischen Qualität findet sich die erkenntnistheoretische Ausgangsthese der Philosophie des Ästhetischen ausgedrückt, die Baumgarten bereits in den *Meditationen über das Gedicht* formuliert hatte: Die eigentliche Leistung des Gedichtes besteht in reichhaltigen *Vorstellungen*, die „dennoch alle verworren sind“¹¹⁹, also nicht in begrifflichem Wissen aufgehen. Hierfür prägt Baumgarten den Terminus der *extensiven Klarheit* – eines sinnlichen Vorstellungsgehaltes, der nicht die punktuelle Eindeutigkeit des Begriffes sucht, sondern die offene, anschlussfähige und nicht zu fixierende Extension des Vorgestellten, dessen Mannigfaltigkeit prinzipiell unbegrenzt entfaltet werden kann: „In extensiv sehr klaren Vorstellungen wird mehr sensitiv vorgestellt als in weniger klaren. Folglich tragen sie mehr zur Vollkommenheit des Gedichtes bei. Daher sind extensiv klarere Vorstellungen äußerst poetisch.“¹²⁰

Wie die Logik folgt auch das ‚schöne Denken‘ als *analogon rationis* allgemeingültigen Regeln, weshalb die Ästhetik von Baumgarten und seinem Schüler G. Fr. Meier folgerichtig als Teildisziplin der Metaphysik behandelt wird. Dieser Regeln muss sich das Subjekt – im Unterschied zum logischen Denken – aber nicht bewusst sein. Gleichwohl ist die Ästhetik auf denselben Erkenntnishorizont hin ausgerichtet, wie die ‚oberen‘, vernünftigen Erkenntnisvermögen. Baumgartens Vertrauen auf den Erkenntnischarakter der sinnlichen Klarheit wahrgenommener Gegenstände „basiert auf einer spekulativen Voraussetzung, [...] die in der Sinnesanschauung gemachte Erkenntnis sei ihrem Gehalt und ihrer Qualität nach eine Erkenntnis der Idee eines Gegenstands, nur eben in vorbewußter, vorbegrifflicher Form“.¹²¹

118 Dagmar Mirbach: Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758), in: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica / Ästhetik* [1750]. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. ders. (= Bd. 1 der Ausgabe), Hamburg: Meiner 2007, S. XV–LXXX, hier S. LII.

119 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes [1735]. Lateinisch / Deutsch übers. u. mit einer Einleitung hrsg. v. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983, § 16, S. 17.

120 Baumgarten [1735]: *Meditationes*, § 17, S. 16f.: „In extensive clarissimis repraesentationibus plura repraesentatur sensitive quam in minus claris, ergo plura faciunt ad perfectionem poematis. Hinc repraesentationes extensive clariore sunt maxime poeticae.“

121 Arbogast Schmitt: Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten, in: Gert Mattenklott (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich

Im Einleitungsparagrafen der ‚ästhetischen Heuristik‘ gibt Baumgarten eine Definition der Ästhetik, die sie direkt auf der Schnittstelle von sinnlicher Anschauung und Metaphysik positioniert. „Der Zweck der sinnlichen Ästhetik ist die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Dies aber ist die Schönheit.“¹²² Baumgarten verweist an dieser Stelle auf den 662. Paragrafen seiner *Metaphysik*, worin ein substantialistischer Schönheitsbegriff im Sinne einer „perfectio phaenomenon“¹²³ vertreten wird. Dies scheint in direktem Widerspruch zur Definition der *Aesthetica* zu stehen, wird hier doch die Schönheit in ihrem Erfahrungsakt selbst situiert und gerade nicht in ihrem Gegenstand. Baumgarten erhärtet dieses Argument sogleich nur wenige Paragrafen später, wo er dazu ermahnt, „die Schönheit der Sachen und der Gedanken“ nicht miteinander zu verwechseln, denn selbst „[h]äßliche Dinge können als solche schön gedacht werden“.¹²⁴

Baumgarten ist es mit seinem Anliegen offenkundig ernst, die *Aesthetica* als Anleitung zur charakterlich-übenden und künstlerisch-technischen *Vervollkommnung* des ‚schönen Denkens‘ zu verstehen. Er formuliert diese Anleitung gleichwohl vor dem Hintergrund eines metaphysischen Begriffs der *Vollkommenheit*, der für Baumgartens Überlegungen stets vorausgesetzt werden muss. Für Baumgarten bildet dies keinen Gegensatz – vielmehr stützen sich beide Schönheitsbegriffe gegenseitig:¹²⁵ „Schönheit als *perfectio phaenomenon* ist einerseits die sinnliche Erscheinungsform der metaphysischen Vollkommenheit [...], andererseits gibt es Schönheit nur als subjektiv-menschliche, sinnliche Hinsicht auf ein metaphysisch – nicht Schönes, sondern – Vollkommenes.“¹²⁶

Wahrheitsfähig ist die *cognitio sensitiva* im Hinblick auf die metaphysische Idee der Vollkommenheit des Gegenstands; die sinnliche Erkenntnis einer größtmöglichen Fülle von Merkmalen verweist auf diese Vollkommenheit.

(Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft), Hamburg: Meiner 2004, S. 55–71, hier S. 61.

122 Baumgarten [1750]: Ästhetik, Bd. 1, § 14, S. 20f.: „Aestheticis finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulcritudo.“

123 Dies der Wortlaut der im gleichen Jahr wie die *Aesthetica* in dritter Auflage erschienenen *Metaphysik*. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysica*, 3. Aufl., Halle: Hemmerde 1750, § 662, S. 216f.

124 Baumgarten [1750]: Ästhetik, Bd. 1, § 18, S. 23.

125 Zur medientheoretischen Fundierung der Doppelstruktur von Baumgartens Begründung des ‚schönen Denkens‘ vgl. Frauke Berndt: Symbolisches Wissen. Zur Ökonomie der ‚anderen‘ Logik bei Alexander Gottlieb Baumgarten, in: Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2008, S. 383–390, bes. S: 385f.

126 Siehe Mirbach (2007): Einführung, S. LIIIff., hier S. LIV.

Die extensive Klarheit, die Dichtung als Wahrnehmungsakt ermöglichen soll, bringt im Unterschied zum abstrakten Begriff ein phänomenal möglichst voll bestimmtes Individuelles zur Anschauung. Dieses Individuelle ist aber – selbst als Hässliches – immer schon Teil, ja monadologisches Spiegelbild,¹²⁷ der ‚besten Welt‘ im Sinne der leibnizianischen Metaphysik. Baumgarten, der ‚Erfinder‘ der Ästhetik und Apologet der Sinnlichkeit, ist dem Leibniz-Wolff’schen Rationalismus nicht weniger verpflichtet als sein Zeitgenosse Gottsched. Für beide hat das Einzelphänomen einen unterhintergehbaren Zeichen- oder Ausdruckscharakter für die Welt als geordnete Gesamtheit alles Seienden, in deren Kontinuum es eingebettet ist. Die „Notwendigkeit von Metaphysik“¹²⁸ als Voraussetzung noetischer oder ästhetischer Erkenntnisakte wird sowohl von Gottsched als auch von Baumgarten anerkannt.

Dass dieser aus dem gemeinsamen Lehrgebäude aber vollkommen andere Schlüsse zieht als jener, folgt aus unterschiedlichen Interpretationen der Philosophie Leibniz’. Während Gottsched die logisch-kausale Durchkoppelung der Welt als (exklusiven) Ausweis ihrer Vollkommenheit hervorhebt, zeigt sich Baumgartens Gedankengang mehr an Leibniz’ Logik der Kompossibilität interessiert. Um das theologische Anliegen der *Theodizee* logisch zu untermauern, greift Leibniz den traditionsreichen Gedanken des ‚Prinzips der Fülle‘¹²⁹ auf und reformuliert ihn als logisches Prinzip einer größtmöglichen Anzahl von Unterschiedenem. Die Fülle des Individuellen soll derart als Ausweis der überfließenden Güte des Schöpfergottes verstanden werden: Die vollkommene Welt ist eine Welt vollkommener Mannigfaltigkeit, die sich dem endlichen Auffassungsvermögen der Menschen als existenzielles Gedränge – ja bisweilen als katastrophales Erdbeben – mitteilt. Auf diese Weise tritt Leibniz nicht nur zur Rechtfertigung des Übels in der Welt an, er vertritt zugleich eine Philosophie, in der das Individuelle immer schon den Ausdruck der höchsten metaphysischen Prinzipien enthält.

127 Vgl. Dagmar Mirbach: Die Rezeption von Leibniz’ Monadenlehre bei Alexander Gottlieb Baumgarten, in: Hanns-Peter Neumann (Hrsg.): Der Monadenbegriff zwischen Spätrenaissance und Aufklärung, Berlin: de Gruyter 2009, S. 271–300.

128 So der Titel von Kap. 4 in Hans Heinz Holz: Weltentwurf und Reflexion. Versuch einer Grundlegung der Dialektik, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 123f.: „Nun ist jeder endliche Gegenstandsbereich in eine über ihn hinaus liegenden Umgebung eingebettet. Was in der Welt ko-existiert, steht auch in irgendeiner Beziehung zueinander und bedingt einander. Der Übergang von endlichen empirischen Erkenntnissen zur Konjektur über sie hinausgehender Zusammenhänge bis hin zur Idee eines Gesamtzusammenhangs ist im Denken notwendig angelegt.“ Zu Leibniz siehe a. a. O., S. 124–130.

129 Vgl. Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, übers. v. Dieter Turck, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, zu Leibniz siehe bes. S. 269ff.

Vor diesem Hintergrund der Metaphysik einer größtmöglichen Mannigfaltigkeit an Individuen gilt Baumgarten die ‚schöne Erkenntnis‘ als *analogon rationis*. Analog zu den Spekulationen des Verstandes erlaubt die extensivklare Wahrnehmung eines Phänomens, es in seiner vollkommenen Merkmalsfülle zu erfassen¹³⁰ und auf diese Weise das kompossible Schöpfungsprinzip zu realisieren. Bereits in den *Meditationes* von 1735 wird nun aber das Verwunderliche als besonderes Mittel zur Hervorbringung ebendieser extensiven Klarheit aufgefasst, das aus diesem Grund besonders ‚poetisch‘ ist:

Wir pflegen bei dem aufzumerken, bei dem Wunderbares vorkommt. Auf was wir aufmerken, das wird, wenn es verworren vorgestellt wird, extensiv klarer vorgestellt als das, worauf wir nicht aufmerken. Folglich sind Vorstellungen, in denen Wunderbares enthalten ist, poetischer als solche, in denen es nicht vorkommt.¹³¹

b) Der Zusammenhang von ästhetischer Thaumaturgie und extensiver Klarheit

Während sich der erste Teil der *Aesthetica* den Eigenschaften einer ästhetisch reichhaltigen Vorstellung widmet, bildet der 1758 nachgelegte zweite Band den Verfahrensteil des Werkes. Neben wenigen Paragraphen zur Überredung (*persuasio*) nimmt der Abschnitt zur *lux aesthetica* (Meier übersetzt dies mit ‚Lebhaftigkeit‘) den gesamten zweiten Teil der *Aesthetica* ein. Der ästhetischen Reichhaltigkeit als *prima cura* des Ästhetikers wird nun die *lux aesthetica* beigeordnet als künstlerisch-technisches Wissen zur Herstellung der ästhetischen „Faßlichkeit“¹³² einer größtmöglichen Mannigfaltigkeit von Merkmalen eines Gegenstandes. Ziel der *lux aesthetica* ist, dass

eine gewisse besondere Abwechslung und gleichsam eine unvermutete rasche Abfolge von sich wechselseitig bedrängenden Merkmalen angetroffen wird, aus deren ungewöhnlich weitläufigem Reichtum zu einem Teil jenes Schimmernde

130 Vgl. Carsten Zelle: Ästhetische Anthropeiosis – Leibniz' Erkenntnisstufen und der Ursprung der Ästhetik, in: Alexander Košenina (Hrsg.): Leibniz und die Aufklärungskultur, Hannover: Wehrhahn 2013, S. 93–116, hier S. 103: „Ästhetik supplementiert für Baumgarten die Logik, d. h. die Wissenschaft von der diskursiven Erkenntnis, um eine Logik des Leibes: Erste beide zusammen: Logik und Ästhetik [...] schreiten die Kognitionsfähigkeit des ‚ganzen Menschen‘ wissenschaftlich aus.“

131 Baumgarten [1735]: *Meditationes*. § 45, S. 36–39: „Ad ea, in quibus mirabilia, attendere solemus, ad quae attendimus, ea si confuse, extensive clarius repraesentantur quam ad quae non attendimus, ergo repraesentationes, in quibus mirabilia, magis poeticae quam in quibus non sunt.“

132 Baumgarten [1758]: *Ästhetik*, Bd. 2, § 614, S. 603.

und jener Glanz der Überlegung aufsteigen mag, deren Ganzes gleichwohl faßlich und absolut klar sein muß.¹³³

Die *lux aesthetica* lässt einen Gedanken ‚einleuchten‘: Rasch, klar und merkmalsreich, zugleich aber mit dem Effekt einer andringenden Fülle von Eindrücken, dessen „ungewöhnlich weitläufige[r] Reichtum“ die Betrachtenden einnimmt.¹³⁴ Baumgartens Begriff der ‚Fasslichkeit‘ sucht im Unterschied zu Lessing also mitnichten das ‚bequeme Verhältnis‘ von Gegenstand und Wahrnehmungsform. Eher geht es ihm darum, „sich wechselseitig bedrängend[e] Merkmale“ in einen Gesamteindruck einfließen zu lassen. Hierin zeigt sich Baumgarten einmal mehr auf das ‚Prinzip der Fülle‘ verpflichtet, woraus er für die Herstellung ästhetisch lebendiger Eindrücke eine Forderung nach ambivalenten, schillernden Wahrnehmungsgehalten ableitet.

Paradigmatisch werden diese Forderungen durch die *thaumaturgia aesthetica* – die Kunst, Verwunderung zu bewirken – erfüllt. Die Thaumaturgie dient der „anschauende[n] Erkenntnis einer Neuheit“.¹³⁵ Diese wiederum erregt Verwunderung (*admiratio*), auf die Neugier und Aufmerksamkeit folgen. Die Aufmerksamkeit (*attentio*) bildet – hier folgt Baumgarten der poetologischen Ummünzung des Begriffs durch Bodmer – das vermögenspsychologische Pendant zur ästhetischen Qualität schlechthin: Nur qua *attentio* ist die ästhetische Reichhaltigkeit in extensiver Klarheit zu ‚schauen‘. Und weil jene wiederum auf ästhetische Weise einzig durch die Verwunderung und das Wunderbare hervorgerufen wird, „ist die Neuigkeit ganz unentbehrlich, wenn man die aesthetische Lebhaftigkeit erlangen wil. Ein jeder, der schön denken wil, mus dafür sorgen, daß ein jeder seiner Leser oder Zuhörer etwas neues, in seinen schönen Gedanken, antreffe“.¹³⁶

133 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 619, S. 607.

134 Siehe auch Moses Mendelssohn: XVII. A. G. Baumgarten. *Aestheticorum Pars altera* [1758], in: Ders.: Rezensionen in Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (1756–1759), hrsg. v. Eva J. Engel (= Gesammelte Schriften, Bd. 4), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977, S. 263–275, hier S. 264; Das „ästhetische Licht“, so fasst Moses Mendelssohn die Leitidee des zweiten Bandes der *Aesthetica* in seiner Rezension von 1758 zusammen, entstehe durch „eine solche Klarheit und Faßlichkeit der Gedanken, in welcher nicht bloß der reine und logische Verstand, sondern auch der ästhetische Verstand, [...] das *Analogon rationis*, (der *Bon-sens*) dieses Ding von allen andern zu unterscheiden im Stande ist.“

135 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 808, S. 821.

136 Georg Friedrich Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, Halle im Magdeburgischen: Hemmerde 1748, § 146, S. 331. Zum Zusammenhang von Staunen und Lebhaftigkeit siehe Gess (2019): Staunen, S. 38–44; zur Verwunderung als „affektive[m] Motor, der Neugier und Aufmerksamkeit in Gang bringt“, vgl. das Kapitel „Das Wunderbare als Bedingung schöner Erkenntnis in der Dichtung“ (ebd., S. 50–54).

Baumgartens Definition der ästhetischen Verwunderung nimmt zu zwei Seiten eine Abgrenzung vor. Baumgarten will das mit der Verwunderung verbundene Erkenntnisstreben nicht als ein wissenschaftlich-rationales missverstanden wissen. Neugierde definiert Baumgarten als „das Streben, die Sache *klarer* zu erkennen“¹³⁷, wobei der Terminus Klarheit das besagte Erkenntnismodell unmissverständlich im Bereich des Ästhetischen ansiedelt. Die Klarheit ist eine irreduzible ästhetische *Anschauungsqualität*. Ein analytisches Erkenntnismodell würde demgegenüber nicht Klarheit, sondern *Deutlichkeit* anstreben, und zwar nicht vermittels eines ‚sensitiven‘ Eindrucks, sondern mit Hilfe von Begriffen, Zahlenreihen und mathematischen Formelzeichen. Dies wird in der Diktion der Schulphilosophie als ‚symbolische Erkenntnis‘ bezeichnet. Zielsetzung der ästhetischen Thaumaturgie ist es nun aber gerade, wie Baumgarten zusammenfasst, dass „Neues nicht nur symbolisch als solches kennengelernt und gehört, sondern auch von [...] einer anschauenden Erkenntnis als solches erfaßt werden mag“.¹³⁸

Georg Friedrich Meier übersetzt die *Aesthetica* nicht nur in sprachlicher Hinsicht (aus der ‚erleuchtenden‘ *lux* wird die vitalisierende ‚Lebhaftigkeit‘), sondern auch in inhaltlicher Hinsicht verschiebt sich der Akzent des ‚schönen Denkens‘ hin zu einer funktionalen Hilfswissenschaft für die ‚deutliche‘ Erkenntnis der Wissenschaft. Meiers Absichten gehen in Richtung einer ästhetisierten Wissenschaft, in der die schwerfälligen Gegenstände und Methoden ästhetisch ‚aufgelockert‘ werden. „Neuigkeit und Abwechslung der Merkmale“, so empfiehlt Meier, „belustiget und reizt die Aufmerksamkeit, und erhält also ihren Gebrauch“.¹³⁹ Die ästhetische Wahrnehmung gewährleistet bei Meier denn auch nicht das Verstehen eines Sinns eigener Art, sondern sie „muß also der Vernunftlehre den Stoff zubereiten, und einen Menschen also geschickt machen ein guter Logicus zu werden“.¹⁴⁰ Die unterschiedlichen Akzente, die Baumgarten und Meier setzen, ergeben sich aus unterschiedlichen konzeptuellen Rahmungen. Baumgarten steht der poetologisch-imaginativen Verwunderung Bodmers näher als den vitalisierenden Neuigkeits-Reizen, die Meier in den Dienst der Wissenschaft stellt.¹⁴¹

137 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 808, S. 823 (Kursivierung MH).

138 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 828, S. 848f. „[...] nova non tantum symbolice cognoscantur audianturque talia, sed etiam [...] intueantur illa, ut talia.“

139 Georg Friedrich Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Zweyter Theil, Halle im Magdeburgischen: Hemmerde 1749, § 293, S. 79.

140 Meier (1748): Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, § 5, S. 8f.

141 Meier bereitet eine anthropologische Perspektive auf die Verwunderung vor, wie Carl Friedrich Pockels sie 1785 in Carl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* ausführen wird. Pockels erkennt die *Neigung der Menschen zum Wunderbaren* als

Des Weiteren bemüht sich Baumgarten um eine Abgrenzung der Thaumaturgie gegen das eklatante Staunen (*obstupere*) angesichts des Erhabenen; stattdessen soll es um eine „Reizung zum Wundern“ gehen, die das Subjekt nicht außer sich setzt.¹⁴² Deswegen soll der Ästhetiker „weder Stoffe noch Gedanken, die ganz und völlig neu sind, ergreifen“¹⁴³, sondern das Neue soll mit Bekanntem vermischt sein.¹⁴⁴ Wie schon im Zusammenhang mit der Frage nach der Vollkommenheit des Gegenstandes erinnert Baumgarten in Bezug auf dessen Neuartigkeit noch einmal an die für die ästhetische Heuristik grundlegende Unterscheidung zwischen den substantiellen Merkmalen des Gegenstandes und den Eigenschaften des ‚schönen Denkens‘, durch den der Gegenstand sinnlich vorgestellt wird. „Du sollst nicht unüberlegt die Neuheit des Gegenstandes und des Stoffes mit der Neuheit der gedachten Sachen und der Gedanken verwirren“, ermahnt Baumgarten die angehenden Thaumaturgen. „Diese ist vor allem gefordert, nicht jene“.¹⁴⁵ Baumgarten übernimmt hier den Gedanken Breitingers, dass „das verwundersame Neue nicht in den Sachen selbst [...] steckt, sondern in dem Urtheil der Menschen“ (BCD 124).

Diese Relativität und gänzliche Publikumsabhängigkeit der intendierten Wirkung überantwortet das Gelingen der ästhetischen Verwunderung völlig der Kunstfertigkeit des Thaumaturgen. Denn dieser vermag den Dingen „ein neues Licht zu geben, unter gänzlicher Hintansetzung der Neuheit der Stoffe und der Gegenstände, ja sogar mit der ausdrücklichen Verneinung derselben“.¹⁴⁶ Während Baumgarten die prinzipielle Herstellbarkeit der *admiratio* betont und begründet, wird ihre konkrete Herstellung lediglich skizzenhaft angerissen. Das eigentliche Gelingen der Thaumaturgie wird in die Hände des

Bestandteil „eines uns natürlichen Erweiterungstriebes unserer Geistesthätigkeit“ an: „Nichts beschäftigt und unterhält [...] unsere Einbildungskraft mehr als das Wunderbare“. Zugleich gelten ihm die physiologischen und psychologischen Wirkungen des Wunderbaren als problematischer Nebeneffekt und notwendiges Übel dieses rationalen Erkenntnisstrebens: „Unsere Phantasie kann mit uns machen was sie will, wenn der ihr so nöthige Führer, die gesunde Vernunft, erst von seinem Posten vertrieben worden ist.“ C[arl] F[riedrich] Pockels: Ueber die Neigung der Menschen zum Wunderbaren [1785], in: Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte, hrsg. v. Carl Philipp Moritz, Faksimile-Druck, hrsg. v. Anke Bennholdt-Thomsen u. Alfredo Guzzoni, Lindau: Antiqua-Verlag 1978, S. 81–99, hier S. 84, 87, 97). Siehe demgegenüber zur ‚produktiven Einbildungskraft‘ in Pockels Theorie Gess (2019): Staunen, S. 73–76.

142 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 823, S. 841f.

143 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 813, S. 827.

144 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 819, S. 834–837.

145 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 812, S. 824–827: „Novitatem obiecti et materiae cum novitate rerum et cogitationum ne temere confundas.“

146 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 823, S. 843.

dichterischen *ingeniums* gelegt und die Zurückhaltung Baumgartens an dieser Stelle entspricht ganz seiner Maxime im 73. Paragraphen des ersten Teils der Ästhetik, dass „[e]ine falsche Regel [...] immer schlechter [ist], als gar keine Regel“.¹⁴⁷ Baumgarten versucht auf diese Weise nicht nur der Maxime Folge zu leisten, dass es recht eigentlich „nichts Neues unter der Sonne gibt“¹⁴⁸; er gewinnt aus diesem Gedankengang auch das poetologische Argument einer prinzipiell unerschöpflichen Herstellbarkeit der verwunderlichen Neuartigkeit. Mit seinem Gewährsmann Breitinger kann auch Baumgarten sagen, „daß die Dichtung die reichste Quelle des Neuen und Verwundersamen sey“ (BCD 125).

c) Sensitive Fülle: Das Streben nach einer guten Welt

Der Thaumaturgie kommt als Verfahren des ‚schönen Denkens‘ neben der metaphysischen Relevanz als *analogon rationis* auch eine ethische Bedeutsamkeit zu. Die von Baumgarten prononcierte ‚sensitive Vorstellung‘ in ‚extensiver Klarheit‘ bezeichnet kein durch die Sinne schlichtweg ‚gegebenes‘ Abbild eines Gegenstandes der Wahrnehmung, das bloß besonders detailgetreu wäre. Zuletzt hat F. Berndt noch einmal auf die wichtige Begriffsdistinktion von *cognitio sensitiva* gegenüber *cognitio sensualis* aufmerksam gemacht: Den für Baumgarten so zentralen Begriff der *cognitio sensitiva* übernimmt er aus Chr. Wolffs *Psychologia empirica*. Wolff führt unter Heranziehung der Leibniz’schen Erkenntnisstufen aus, dass die deutlichen Vorstellungen eines Guten rationales Gutheißen und bewusstes Wollen hervorrufen, undeutliche Vorstellungen eines Guten hingegen ein *sensitives* Begehren.¹⁴⁹ Die notorische Übersetzung von *sensitivus* als ‚sinnlich‘ betont zwar zu Recht, dass das ‚schöne Denken‘ der Ästhetik stets über sinnlich-konkrete Gegenstände vermittelt ist, das Spezifikum der *cognitio sensitiva* ist aber – so ist der Ausdruck zu lesen! – weniger eine Wahrnehmungs- als vielmehr eine Empfindungsqualität. Sensitive Erkenntnis bezieht sich auf das *Gefühl* angesichts der sinnlichen Vorstellung einer Vollkommenheit, ohne dass diese begrifflich bestimmt wäre; es handelt sich um intuitives, praktisches und sinnverstehendes Begreifen

147 Baumgarten [1750]: Ästhetik, Bd. 1, § 73, S. 57: „Falsa regula semper peior, quam nulla. Vgl. zum Stellenwert des *ingenium* Marie Luise Linn: A. G. Baumgartens Aesthetica und die antike Rhetorik, in: Helmut Schanze (Hrsg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaiion 1974, S. 105–125, hier S. 112f.

148 Baumgarten [1758]: Ästhetik, Bd. 2, § 827, S. 849.

149 So im 580. Par. von Chr. Wolffs *Psychologia empirica*, zit. nach Frauke Berndt: Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten’s Theory of Literature, übers. v. Anthony Mahler, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 34.

ohne Begriff. Sensitiv und damit ‚schön‘ ist die Erkenntnis im Sinne Baumgartens als ein „Strebe[n]“, das, „solange es aus einer verworrenen Vorstellung des Guten herrührt, sensitiv genannt wird“. ¹⁵⁰ Die Prägnanz der ästhetischen Reichhaltigkeit – die extensive Klarheit der Wahrnehmung im Unterschied zur begrifflichen Abstraktion – wird ‚sensitiv‘ empfunden, insofern sie dem Subjekt mehr verschafft als bloßen Aufschluss über die Attribute eines Gegenstandes.

Jede sensitive Erkenntnis umfasst zugleich eine konative Dimension. Die wahrgenommene Fülle des ästhetischen Gegenstandes ist als Instanz einer metaphysischen Vollkommenheit mit einem Begehren ebendieses Guten verbunden. Zugleich ist das Streben selbst wesentliches Merkmal eines jeden Phänomens. Wie bereits ausgeführt, koinzidiert im Sinne der Leibniz’schen Metaphysik der ‚besten aller möglichen Welten‘ die kosmologische Vollkommenheit mit der wahrgenommenen Individualität des Phänomens. Wahrgenommen wird dabei aber nicht nur das materielle So-Sein eines Existierenden, sondern auch das Potential seiner Entfaltungen. Der metaphysische Grundsatz „*Omne possibile exigit existere*“ ¹⁵¹ bedeutet für das ästhetische Erfassen eines Individuellen, dass dessen konkrete Manifestation immer auch einen Ausdruck seiner Möglichkeiten umfasst. Eine konative Komponente wohnt somit allen Dingen inne und Baumgartens *cognitio sensitiva* wird als das affektive kreatürliche Band zwischen ästhetisch Wahrgenommenem und ästhetisch Wahrnehmendem verständlich – denn beide sind sich entfaltende Individuen. Deswegen geht ein höheres Maß an ästhetischer Klarheit mit starken Affekten einher: „Stärkere Empfindungen sind klarer, folglich poetischer als weniger klare und kraftlose. Stärkere Empfindungen begleiten den heftigeren Affekt eher als den weniger heftigen.“ ¹⁵²

Die Kunst des ‚schönen Denkens‘, ist die Kunst, die Phänomene in ihrer mannigfaltigen Fülle empfindbar zu machen und so zugleich als Instanzen einer Welt zu aufzufassen, auf die sich eine ethisch-konative Anteilnahme richten kann – eine Welt, die es zu ‚wollen‘ lohnt. In ihrer unerschöpflichen,

150 Baumgarten [1735]: *Meditationes*, § 3, S. 8f. Vgl. hierzu nochmals Frauke Berndts Kapitel „Desire“, in: Dies. (2020): *Facing Poetry*, S. 33–40.

151 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Opusculum metaphysicum / Kleine Schriften zur Metaphysik*, S. 176.

152 Baumgarten [1735]: *Meditationes*, § 27, S. 26f.: „*Sensiones fortiores sunt clariores, ergo magis poeticae quam minus clarae et imbecillae, sensationes fortiores comitantur affectum vehementiorem quam minus vehementem.*“ Siehe zum Zusammenhang von motivationalem affektivem Begehren mit Baumgartens Ästhetik-Konzeption Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München: Fink 2002, S. 139ff., bes. S. 141: „Je unbedingter die rührende Vorstellung zum Handeln treibt, desto vollkommener ist sie.“

immer wieder neuen Herstellbarkeit ist die Thaumaturgie die Garantin dafür, dass dies auch immer gelingen kann.

2.2.5 Was heißt *admiration*? (Descartes)

Liebe und Hass, Hoffnung und Furcht, Freude und Trauer, Gunst und Zorn – dies sind nur einige der Leidenschaften, die René Descartes in seinem 1649 erschienenen Traktat über die *Passions de l'Âme* untersucht und zueinander ins Verhältnis setzt. Er entwickelt eine Ordnung der Passionen, die nicht nur als Darstellungsmaximen für Malerei¹⁵³ und Schauspiel¹⁵⁴ Bedeutung erlangen werden, sondern auch in die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens Eingang gefunden haben – insbesondere die von Descartes als ‚primäre‘ Leidenschaft ausgezeichnete *admiration*. Die Sonderstellung der *admiration* ergibt sich für Descartes aus ihrer Vorgängigkeit vor allen anderen Leidenschaften. Zum einen steht die Verwunderung am Anfang jedes leidenschaftlichen Wahrnehmungsprozesses; zum anderen bildet sie die primordiale Grunderscheinung der geistig-körperlichen Doppelnatur der Leidenschaften überhaupt. Daraus folgt für Descartes, dass die *admiration* in allen weiteren Leidenschaften enthalten ist, denn „wenn das Objekt, das sich uns darbietet, nichts in sich besitzt, was uns überrascht, sind wir darüber keineswegs erregt und betrachten es ohne Leidenschaft“.¹⁵⁵

Im Rahmen seiner Rezension des 1758 erschienen zweiten Teiles von A. G. Baumgartens *Aesthetica* hatte Moses Mendelssohn im Hinblick auf die Passagen zur ästhetischen Thaumaturgie die Übersetzung des lateinischen Terminus *admiratio* mit „Bewunderung“ eingefordert und die Verwendung des Wortes „Verwunderung“ kritisiert. Mit diesem hatte Georg Friedrich Meier in der bereits vorgelegten deutschen Übersetzung der *Aesthetica* den Begriff *admiratio* wiedergegeben. Meier hatte den Sinn von Baumgartens Wortverwendung durchaus getroffen, geht es in Baumgartens Thaumaturgie doch in der Tat um die Herstellung von rezeptionsästhetischen Neuartigkeitseffekten, wobei mit *admiratio* die einer solchen Zielsetzung entsprechende ‚anschauende Erkenntnis einer Neuigkeit‘ bezeichnet werden soll.¹⁵⁶ Dass ‚Verwunderung‘ ein adäquater Terminus für die ästhetische Sonderstellung

153 Vgl. Stephanie Ross: Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression, in: Journal of the History of Ideas 45,1 (1984), S. 25–47.

154 Vgl. Philippe Hamou: Descartes: Le théâtre des passions, in: Études épistémè: revue de littérature et de civilisation (XVI^e–XVIII^e siècles) 1 (2002), S. 1–19.

155 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, S. 94f.: „[S]i l'objet qui se presente n'a rien en soy qui nous surprene, nous n'en sommes aucunement émues, & nous le considerons sans passion.“

156 Siehe die Ausführungen im vorigen Kapitel.

der *admiratio* ist, in sämtlichen ästhetischen Empfindungen enthalten zu sein, gesteht Mendelssohn durchaus zu: „Man wird also wohl sagen können, alle schöne Gedanken müssen neu seyn, das heißt, man muß sie noch gar nicht, oder selten von dieser Seite betrachtet haben.“ Den Begriff *admiratio* möchte er allerdings für die ‚Bewunderung‘ reserviert wissen, welche „aus der anschauenden Erkenntniß einer ungewöhnlichen Vollkommenheit“ entspringe.¹⁵⁷

Mendelssohn bringt an dieser Stelle Descartes' Traktat über *Die Leidenschaften der Seele* ins Spiel, den er zutreffend als Quelle der (seines Erachtens missglückten) Wortwahl Baumgartens ausmacht. Baumgartens eigenwillige Semantisierung von *admiratio* ist aber insofern angemessen, als sie die Doppeldeutigkeit der zu bezeichnenden ästhetischen Empfindung zwischen Verwunderung und bewunderndem Gutheißen aufgreift, die in ähnlicher Weise bereits bei Descartes angelegt ist. Im Folgenden soll deshalb dargelegt werden, dass bereits Descartes die *admiration* zweifach konzipiert. Zunächst behandelt er sie im Sinne eines inhaltlich und normativ neutralen Affekts der *Verwunderung*. Dies folgt aus der Funktion, die er den Leidenschaften im Allgemeinen und der Verwunderung im Besonderen für das seinem Denksystem zugrunde liegende Leib-Seele-Problem zuspricht. Im Verlauf des Traktats verschiebt sich allerdings die Semantik der *admiration*: „[S]ome aspects of the initial definition of admiration [...] such as novelty and ignorance go more and more onto a secondary plan and [...] its development in the theory of passions involves more and more an ethical dimension.“¹⁵⁸ Mehr und mehr tritt auch die *Bewunderung* auf den Plan. Diese zweifache Semantisierung der *admiration* folgt aus einem besonderen Gedankengang Descartes', der auch in Baumgartens Konzeption der Thaumaturgie Eingang gefunden hat. Denn wie im vorigen Abschnitt ausgeführt worden ist, liegt Baumgartens Verwunderung (*admiratio*) ebenso wie dem ihr zugeordneten künstlerischen Herstellungswissen (*thaumaturgia aesthetica*) ein metaphysischer Welt-Begriff zugrunde, der eine bewunderungswürdige Vollkommenheit mit umfasst. Auf ähnliche Weise denkt Descartes die Verwunderung als einen Affekt, der immer schon innerhalb eines ethischen Rahmens der Bewunderung situiert ist. Dieser konzeptuellen Verklammerung trägt die Semantik der *admiration* gerade in ihrer Doppeldeutigkeit Rechnung.

157 Mendelssohn [1758]: A. G. Baumgarten, S. 274.

158 Dorottya Kaposi: Descartes on the Excellent Use of *Admiration*, in: Michael Funk Deckard / Péter Losonczi (Hrsg.): *Philosophy Begins in Wonder. An Introduction to Early Modern Philosophy, Theology, and Science*, Eugene: Pickwick Publications 2010, S. 107–118, hier S. 118.

a) Die Leidenschaft der *admiration*

Das frühneuzeitliche Weltbild, für dessen wissenschaftstheoretische und subjektphilosophische Begründung Descartes maßgeblich ist, basiert auf der Idee einer universalen mechanistischen Physik. Durch die Idee vollständig quantifizierbarer Verhältnisse alles Seienden soll die aristotelische Lehre einer qualitativen Ordnung des Kosmos ersetzt werden – einer Hierarchie von Seins-Sphären, in der das Untere vom Oberen abhängt und in der die Dinge ihre Wahrheit und Intelligibilität vom Ideellen her empfangen. Die von Descartes formulierte Trennung von *res extensa* und *res cogitans*, die eines der Basis-Theoreme dieses veränderten Weltbildes ist, führt im Bereich der Wahrnehmungstheorie und der Ethik in spezifische, bis in unsere Gegenwart nachwirkende, Widersprüche. Das frühneuzeitliche Modell der Wahrnehmung, das Descartes auch in den *Passions de l'Âme* vertritt, postuliert einen durchgängigen mechanischen Zusammenhang der sinnlichen Wahrnehmung, der vermittels stofflicher Informationsübertragung (durch sog. *corpusculi*) gewährleistet wird. Daraus ergibt sich das Problem, wie die *physiologische* Apparatur der Wahrnehmung *geistige* Repräsentationen nach sich ziehen kann und wie diese wiederum physiologische Veränderungen bewirken können.¹⁵⁹

Sobald die der *res extensa* zugehörige sinnliche Wahrnehmung und das geistige Gewahrsein der *res cogitans* einmal als fundamental getrennte Instanzen gedacht werden, klafft eine Lücke in der Erkenntnistheorie und im Denken des Subjekts auf, die sich konzeptuell nicht mehr schließen lässt. Descartes widmet sich den ‚Leidenschaften der Seele‘ deshalb, weil es sich bei diesen um körperlich spürbare Veränderungen der *res cogitans* handelt. Im Bereich der Leidenschaften scheinen sich die getrennten Substanzen miteinander in Austausch zu befinden:

Gerade dadurch, dass die Emotionen auf die Seele bezogen werden, unterscheiden sie sich einerseits von den Sinnesempfindungen, die auf den Körper bezogen werden (z. B. wird das Hungergefühl dem Magen zugeschrieben), und andererseits von den Sinneswahrnehmungen, die auf äußere Gegenstände bezogen werden (z. B. wird die in der Wahrnehmung präsente Farbe einem materiellen Gegenstand zugeschrieben). Dies bedeutet freilich nicht, dass sich Emotionen ausschließlich auf die Seele beziehen und nur diese repräsentieren. Die Pointe liegt vielmehr darin, dass zwar ein äußerer Gegenstand repräsentiert

159 Vgl. Dominik Perler / Markus Wild: Wahrnehmung als philosophisches Problem, in: Dies. (Hrsg.): Sehen und Begreifen. Wahrnehmungstheorien in der frühen Neuzeit, Berlin / New York: de Gruyter 2008, S. 1–70, hier bes. S. 14.

wird, dieser aber immer in seiner Wirkung auf die Seele erfasst wird; genau die Wirkung wird auf die Seele bezogen und unmittelbar erlebt.¹⁶⁰

Die Leidenschaften und Emotionen besetzen für Descartes also eine entscheidende Systemstelle an der Schwelle zwischen Körper und Seele. Die Substanzen, die sich aufgrund der systematischen Prämissen seines Entwurfes nicht mischen können, gelangen unter Einwirkung der Passionen in einen Gleichklang.¹⁶¹

Descartes rahmt seine Abhandlung als eine Art medizinischen und tugendethischen Beitrag, um mit Hilfe dieser Disziplinen das Problem des Substanzdualismus neu angehen zu können. „Die in der Metaphysik vollzogene Umdeutung der gesamten natürlichen Körperwelt zum mathematisch berechenbaren Objekt zielt immer auch auf medizinisch-technische Eingriffsmöglichkeiten in den menschlichen Körper.“¹⁶² Descartes will sich in den *Passions de l'Âme* deshalb als „physicien“ (d. h. als Physiologe) verstanden wissen,¹⁶³ der sich mit dem Nutzen und Schaden der leidenschaftlichen Bewegungen der ‚Lebensgeister‘ (*esprits animaux*) befasst. Die Doppelnatur der Leidenschaften der Seele, zugleich geistiger und körperlicher Natur zu sein, bildet die eigentliche Herausforderung für Descartes' Argumentation. Zu ihrer Bewältigung entwirft er eine spekulative Physiologie: Die Leidenschaften wirken in einem liminalen Medium, das direkt auf der Grenze zwischen Bewusstsein und Körperlichkeit situiert ist. Er spricht von den „sehr subtilen Teile[n] des Bluts“, aus denen die „Lebensgeister“ bestehen.¹⁶⁴ Im Zentrum des Geschehens steht das Gehirn; und die berüchtigte ‚Zirbeldrüse‘ wird zur Metapher für das Mysterium des Gehirns, körperliches Organ *und* Sitz des Bewusstseins zugleich zu

160 Dominik Perler: Descartes: Emotionen als psychophysische Zustände, in: Hilge Landweer / Ursula Renz (Hrsg.): Handbuch Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein, Berlin: de Gruyter 2008, S. 271–292, hier S. 280.

161 Als „Korrelationstheorie“ bezeichnen dies Perler / Wild (2008): Wahrnehmung als philosophisches Problem, S. 24. Siehe ebenso Christian Wohlers: Descartes' Theorie der Praxis, in: René Descartes: Die Passionen der Seele, hrsg. u. übers. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2014, S. XVII–CVI, hier S. XXI: „Descartes schreibt über die Passionen der Seele, und er schreibt in dem Bewußtsein, daß diesen Passionen immer Aktionen im Körper korrelieren. Er schreibt, mit anderen Worten, letztlich über die Einheit von Seele und Körper im Menschen.“

162 Catherine Newmark: Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant, Hamburg: Meiner 2008, S. 108.

163 Vgl. zur Perspektivierung des Traktats als Beitrag zur Physiologie die Bemerkungen Christian Wohlers im Vorwort seiner Neuübersetzung Wohlers (2014): Descartes' Theorie der Praxis, S. XIX.

164 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 10, S. 16f.: „[L]es plus vives & plus subtiles parties du sang; [...]. Or ces parties du sang tres-subtiles composent les esprits animaux.“

sein. Sie bildet den Knotenpunkt sämtlicher Nervenreize und verbindet die verschiedenen körperlich übertragenen Informationen der Sinne zur einheitlichen seelischen Repräsentation. „[D]iese kleine Drüse“ gilt Descartes deshalb als „Hauptsitz der Seele [...], der so zwischen den Hirnkammern, welche die Lebensgeister enthalten, aufgehangen ist, daß sie durch die Lebensgeister entsprechend den verschiedenartigen Bewegungen, die es bei den Sinneswahrnehmungen der Gegenstände gibt, bewegt werden kann“.¹⁶⁵

Die *esprits* durchziehen den Körper wie eine Art Nervensystem. Um ihre Wirkungsweise zu beschreiben, greift Descartes neben der paradoxalen Bestimmung einer unkörperlichen Stofflichkeit auf die Metapher der Bewegung zurück. Von der Zirbeldrüse heißt es, „daß ihre kleinsten Bewegungen sehr stark den Strom der Lebensgeister zu verändern vermögen“.¹⁶⁶ Und die *esprits* wiederum „haben keine andere Eigentümlichkeit, als daß sie sehr kleine Körper sind, die sich sehr schnell bewegen“.¹⁶⁷ Im Modus der Bewegung – Descartes mag hierbei auch das rhetorische Wissen seiner Zeit in Anschlag bringen – beginnt die körperliche Substanz also zu ‚denken‘.

Vor diesem Hintergrund wird die Sonderstellung der Verwunderung als ‚erster Leidenschaft‘ verständlich. Sie allein ist es, in der die *esprits animaux* sich in direkter und vollständiger Korrelation mit der denkenden Substanz befinden, ohne dass diese bereits eine eigenständige begriffliche Bändigung des Phänomens in Angriff genommen hätte. Der Nutzen der Passionen besteht in Descartes' Abhandlung darin, „daß sie die Seele veranlassen, das zu wollen, was die Natur uns als nützlich angibt, und in diesem Willen beharrlich zu sein“.¹⁶⁸ So erregt die Furcht beispielsweise den Willen zur Flucht, die Kühnheit erregt und erhält den Willen zum Kampf, Hoffnung richtet sich auf die Vorstellung eines zu erlangenden Nutzens.¹⁶⁹ Damit die Leidenschaften diese basalen Funktionen der Handlungssteuerung erfüllen können, enthalten sie ein passives Urteil über die Zu- oder Abträglichkeit, den Nutzen oder Schaden desjenigen Wahrnehmungsgegenstandes, durch den die betreffende Passion

165 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 34, S. 56–59: „Adjoustrons icy que la petite glande qui est le principal siege de l'ame, est tellement suspenduë entre les cavitez qui contiennent ces esprits, qu'elle peut estre meuë par eux en autant de diverses façons, qu'il y a de diversitez sensibles dans les objets; [...]“

166 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 31, S. 52f.

167 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 10, S. 18f.: „Car ce que je nomme icy des esprits, ne sont que des corps, & ils n'ont point d'autre propriété, sinon que ce sont des corps tres-petits, & qui se meuvent tres-viste.“

168 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 52, S. 92f.: „[L]'usage de toutes les passions consiste en cela seul, qu'elles disposent l'ame à vouloir les choses que la nature dicte nous estre utiles, & à persister en cette volonté.“

169 Siehe Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 40, S. 66f.

ausgelöst wird. Die Leidenschaften sind somit stets mit einem – wenn auch äußerst basalen und irrtumsanfälligen – kognitiven Urteil verbunden.

Nicht so jedoch die Verwunderung. Während die weiteren Leidenschaften von Descartes in komplementären Paaren angeordnet werden (Liebe–Hass, Freude–Trauer, Hochachtung–Geringschätzung etc.) steht die Verwunderung alleinig am Beginn der Ordnung der Leidenschaften. Sie bezeichnet den Affekt, der bei Begegnungen mit dem Neuen und Unbekannten lediglich die Andersartigkeit des Wahrnehmungsgegenstandes spüren lässt, *bevor* eine wie auch immer diffuse Bewertung des Nützlichen und Schädlichen überhaupt erfolgen kann. Daraus zieht Descartes die Schlussfolgerung, „daß die Verwunderung die erste aller Leidenschaften ist“.¹⁷⁰ Während alle weiteren Leidenschaften unter Beteiligung einer gewissen kognitiven Prozessierung durch die *res cogitans* entstehen, teilt sich allein die *admiration* dem Denken ausschließlich durch die vitale ‚Bewegung‘ der Lebensgeister mit. Das ist der Grund, weshalb Descartes behauptet, dass die Verwunderung nicht nur die anfängliche Leidenschaft ist, sondern auch, dass sämtliche Leidenschaften das vitale Element der Verwunderung enthalten müssen, will man sie überhaupt sinnvoll von bewussten rationalen Gedanken unterscheiden.¹⁷¹

b) Die ethische Qualifikation der *admiration*

Die cartesische Passionenlehre bewegt sich – wie Cathrin Newmark auf konzise Weise dargelegt hat – auf der Schwelle zwischen einer exterioren und interiore Auffassung der Leidenschaften: Während in der nach-cartesischen Philosophie die Leidenschaften mehr und mehr als *innerliches* Gefühl mit der Denk- und Wahrnehmungstätigkeit des Subjekts als genuin verbunden gedacht werden, gelten die Passionen in der vor-cartesischen, aristotelisch-thomistischen Tradition als Ausrichtungen der seelischen Strebe-Vermögen, die durch ein *aktives äußeres Gut* (oder Übel) bestimmt werden.¹⁷² Gemäß

¹⁷⁰ Descartes [1649]: *Leidenschaften der Seele*, Art. 53, S. 94f.: „Et pour ce que cela peut arriver avant que nous connoissions aucunement si cet objet nous est convenable, ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'Admiration est la premiere de toutes les passions.“

¹⁷¹ Zur Sonderstellung des Staunens als primäre ästhetische Leidenschaft siehe Nicola Gess: *Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert*. Brecht, Sklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes, in: Susanne Knaller / Rita Rieger (Hrsg.): *Ästhetische Emotion, Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)*, Heidelberg: Winter 2016, S. 25–56, hier bes. S. 29.

¹⁷² Vgl. Catherine Newmark: *From Moving the Soul to Moving into the Soul. On Interiorization in the Philosophy of the Passions*, in: Rüdiger Campe / Julia Weber (Hrsg.): *Rethinking Emotion Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 21–35, bes. S. 26f.

der Auffassung Descartes' fungieren die Leidenschaften als psycho-physisches Beurteilungsvermögen und ‚informieren‘ den Menschen auf diese Weise über das Zu- und Abträgliche eines Wahrnehmungsgegenstandes; zugleich möchte er die Leidenschaften aber strikt als ein Geschehen innerhalb des Körpers und mit Bezug auf das – wie Charles Taylor sagt – ‚punktförmige‘ *cogito* verstanden wissen. Sie implizieren keine realen Qualitäten des äußeren Wahrnehmungsgegenstandes.¹⁷³ „Descartes hält [...] am aristotelisch-thomistischen Modell einer *actio-passio*-Bewegungskette für die *passion de l'âme* fest, legt aber das *activum* der *passio* in den Körper und nicht mehr – wie Thomas – in das anziehende Gut oder abstoßende Übel.“¹⁷⁴ Der leidenschaftlich bewegte Körper wird als eigenständige Entität begriffen, die der Seele – der denkenden Substanz – gegenübersteht.

Neben der metaphysischen Korrelationstheorie und dem physiologischen Konstrukt der *esprits animaux* behandelt Descartes das Problem dieser Dualität schließlich auch in ethischer Hinsicht. Descartes' „Versuch einer Physiologisierung der Passionen“¹⁷⁵ steht der Anspruch einer vernünftigen Kontrolle der Leidenschaften gegenüber. Die Leidenschaften führen gewissermaßen Attacken des Körpers auf die Seele aus: Die durch äußere Reize in eine eigenmächtige Bewegung versetzte Physiologie macht sich in der Seele impulsiv bemerkbar. Die Passionen teilen lediglich körpereigene, instinktive Annahmen über Nutzen und Schaden eines sinnlich wahrgenommenen Gegenstandes mit. Da die Sinne aber ihrer Natur gemäß irrtumsanfällig im Hinblick darauf sind, *welcher* Gegenstand durch sie eigentlich wahrgenommen wird, sind die Passionen gleichermaßen unsicher in Bezug auf das *Urteil*, das sie ‚verkörpern‘. Deshalb obliegt es stets dem autonomen Bewusstsein, die inhaltliche, pragmatische und letztlich auch normative Bestimmung des leidenschaftlich vorgestellten Gegenstandes zu qualifizieren. Erst hierdurch vollzieht die cartesische Seele den Wechsel von der *passio* zur *actio*.

173 Vgl. Taylor (2012): Ein säkulares Zeitalter, S. 486. In der neuzeitlichen Ethik ist das Subjekt nicht auf Nähebeziehungen zum Guten und zum Heiligen angewiesen und kann sich – der Idee nach – aus seiner Welt herausnehmen: Dadurch gelangt es zu Freiheit, Kontrolle, Unverletzlichkeit und somit Würde. Zum Problem der Innerlichkeit oder Äußerlichkeit eines konstitutiven Gutes siehe Taylor (1996): Quellen des Selbst, S. 142: „Es ist vielmehr so, daß unsere Akzeptierung jedes Hyperguts in komplexer Weise damit zusammenhängt, wie wir davon *berührt* werden.“ Taylor greift an dieser Stelle – wie auch bei anderen Gelegenheiten – die von Iris Murdoch vertretene platonische Moralphilosophie einer ‚Souveränität des Guten‘ auf. Sowohl in Fragen des Schönen als auch des Guten fordert Murdoch, das „the direction of attention should be properly outward, away from the self“. Siehe Iris Murdoch: The Sovereignty of Good. Abingdon: Routledge Classics 2001, S. 58.

174 Newmark (2008): Passion – Affekt – Gefühl, S. 125.

175 Newmark (2008): Passion – Affekt – Gefühl, S. 130.

Die Verwunderung aber soll „weder ein Gutes noch ein Übel zum Gegenstand“¹⁷⁶ haben, welches den Willen zur Erlangung des Guten und Vermeidung des Übels anregen würde. Wird sie durch diese konative Neutralität als abgeschwächte oder gar laue Passion konzipiert? Im Gegenteil: Eine „große Gewalt“¹⁷⁷ geht von der Überraschung aus, gerade weil deren kognitive Prozessierung in noch unbeschriebenen und damit sowohl vorurteilsfreien als auch unvorbereiteten Arealen des Gehirns stattfinden soll. Damit geht eine besondere ethische Ambivalenz der Verwunderung einher, birgt sie doch aufgrund ihrer psycho-physischen Vehemenz jederzeit die Gefahr, statt eines *geistigen* Anstoßes zur höheren Einsicht eine *körperliche* Stasis des Erstaunens zu bewirken.¹⁷⁸ Desgleichen besteht die Gefahr, dass die Verwunderung zu einer exzessiven Lust am Staunen depraviert, die lediglich im Genuss der Reize des Neuartigen besteht, nicht aber zu Aufmerksamkeit und Erkenntnissuche überleitet.¹⁷⁹ Vor diesem Übermaß an Verwunderung kann Descartes indes lediglich warnen. Auszuschließen ist dieses verderbliche Staunen aus prinzipiellen Gründen niemals, da es eine in der leiblichen Architektur der Leidenschaften notwendig enthaltene Gefahr ist. Der Nutzen der Verwunderung bedarf daher einer ethischen Stabilisierung: Diese umfasst zum einen die pragmatische Disziplinierung des Wissenserwerbs,¹⁸⁰ zum anderen eine fundamentale normative Reflexion dessen, was nicht nur neuartig, sondern wahrhaft außerordentlich ist.

Übermäßige Furcht, überzogene Hoffnungen oder tollkühnen Wagemut gilt es durch die Vernunft zu zügeln. Die Verwunderung dagegen bedarf einer ethischen Regulierung eigener Art: Hier geht es Descartes nicht um eine Beherrschung oder gar Unterdrückung der Leidenschaft, sondern um eine Qualifizierung der Verwunderung. Das Berückende des Affekts bedarf einer inhaltlichen Füllung und einer normativen Valorisierung. Die ethische Reflexion der Leidenschaften steht vor dem Folgeproblem des metaphysisch begründeten Substanz-Dualismus: Denn die *res extensa* ist quantifizierbar, aber ohne Qualitäten; die *res cogitans* qualifiziert die Dinge – spricht

176 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 71, S. 110f.

177 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 72, S. 110f.

178 Vgl. Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 73, S. 114f.

179 Siehe Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 78, S. 120f. Vgl. Gess (2016): Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert, S. 28.

180 Die Verwunderung dient dazu, „daß wir Dinge bemerken, die wir bis dahin nicht gewußt haben, und sie im Gedächtnis zu bewahren.“ (Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 75, S. 116f.) Die Verwunderung ist somit in Prozesse des Wissenserwerbs und der Gedächtniskunst eingebunden, weshalb „diejenigen, die keine natürliche Neigung zu dieser Leidenschaft haben, gewöhnlich sehr unwissend sind.“ (Ebd.)

Erscheinungen Wahrheit zu, trifft Verallgemeinerungen, bewertet – bleibt aber ohne reale Verbindlichkeit, da das *cogito* ausschließlich den Maßstäben seines eigenen Denkens verpflichtet ist.¹⁸¹ Die Hoffnung, dass dem rein körperlichen Affekt letztlich doch eine reale qualitative Bestimmung zukommen könne, verbindet sich in Descartes' Passionen-Traktat einzig mit der *admiration*.

Im 150. Artikel des Passionen-Traktats behandelt Descartes Hochachtung (*estime*) und Geringschätzung (*mepris*) als Abschattungen der Verwunderung. Mendelssohn empfand dies als eine willkürliche Zusammensetzung, die „allem Sprachgebrauch zuwider“ sei.¹⁸² Was hat es mit der Herleitung dieser Begriffe aus der Verwunderung auf sich? Descartes führt die Argumentation fort, indem er die *estime* auf die Selbst-Schätzung im Bewusstsein der subjektiven Freiheit bezieht. Denn der freie Wille „macht uns in gewisser Weise Gott ähnlich“.¹⁸³ Descartes Definition der *admiration*, dass wir uns „nur über das [wundern], was uns seltsam und außerordentlich erscheint“¹⁸⁴, hat im Hinblick auf die Eigenschaft des Außerordentlichen etwas ganz Bestimmtes im Sinne. Wie Dorottya Kaposi zutage gefördert hat, identifizierte Descartes bereits in den *cognitione privatae*, einem frühen Fragment, *tria mirabilia*: Diese Ideen des wahrhaft Außerordentlichen sind die Schöpfung aus dem Nichts, die Menschwerdung Gottes und der freie Wille,¹⁸⁵ der als Fundament der Selbst-Schätzung in der Ethik des Passionen-Traktats wieder auftaucht. Diese normative Dimension ist mit dem Affektmodell der *admiration* enger verzahnt, als es zunächst scheinen mag. Denn gerade weil die *admiration* keine „automatisierte Reaktio[n] auf Gut und Übel“¹⁸⁶ sein kann, muss sie als *passio* mit einer *actio* eigener Art korreliert werden. Nirgends ist der konative Instinkt derartig prekär: Bleibt die verwunderte Seele passiv, gleitet sie in den *stupor* ab, wird sie aktiv, befragt sie den Gegenstand nach einer Außerordentlichkeit, die dessen unmittelbare physiologische Komponente transzendieren muss.

Mit interessanten Konsequenzen für die Konzeptualisierung der *admiration* schwankt Descartes' Passionen-Traktat zwischen einer interiorenen und einer exterioren Denkweise, je nachdem ob die Verwunderung *en physicien* oder in *ethischer* Hinsicht untersucht wird. Durch die doppeldeutige Semantik der

181 Vgl. Inja Stracenski: Der Wille und die Vernunft. Kant und Spinoza über die Grundlagen der Ethik, in: Anne Tillkorn (Hrsg.): Motivationen für das Selbst. Kant und Spinoza im Vergleich, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 15–29, hier bes. S. 25.

182 Mendelssohn [1758]: A. G. Baumgarten, S. 274.

183 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 152, S. 238f.

184 Descartes [1649]: Leidenschaften der Seele, Art. 75, S. 116f. „Car nous n'admirons que ce qui nous paroist rare & extraordinaire.“

185 Siehe Kaposi (2010): Descartes on the Excellent Use of Admiration, S. 114f.

186 Newmark (2008): Passion – Affekt – Gefühl, S. 136.

admiration lässt Descartes aber keinen Zweifel daran, dass die Verwunderung mehr sein soll als der bloße Sinnesreiz des Ungewohnten: Die sinnliche Wahrnehmung des Neuen ist immer schon mit dem ethischen Suchauftrag¹⁸⁷ nach dem wahrhaft Außerordentlichen verschaltet. Die *admiration* unterläuft somit die cartesischen Systemzwänge, indem sich in ihr die Quantität der physiologischen Reizung durch das Neue mit der Qualität des wahrhaft Außerordentlichen verbindet. Bezeichnet Descartes die Verwunderung als ‚primäre‘ Leidenschaft, so bringt er damit nicht allein ihre Eigenschaft zum Ausdruck, die *anfängliche* Leidenschaft zu sein, die die Voraussetzung für sämtliche Verzweigungen der Passionen darstellt, sondern auch ihren *erstrangigen* Status. Auf sich selbst gewendet verbindet sich die *admiration* mit der Kardinaltugend der *générosité*:¹⁸⁸ Das wahre Wunder, auf das jede Verwunderung virtuell verweist, ist die Möglichkeit der Selbst-Schätzung¹⁸⁹ des freien Subjekts. Dass Descartes – der Denker des *cogito* – dieses ethische Ideal derart eng mit einem körperlichen Affekt verbunden hat, ist – im besten Sinne – verwunderlich.

2.3 Unterwegs zu thaumaturgischen Erzählungen

2.3.1 *Zur Phänomenologie poetischer Verwunderung (Cassirer)*

Das Bestehen auf einer irreduzibel sinnlichen Komponente der menschlichen Welt-Aneignung findet seinen Widerhall bis in die Kulturtheorie und Phänomenologie des 20. Jahrhunderts. Mit dem Konzept der *symbolischen*

¹⁸⁷ Vgl. Martha C. Nussbaum: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 2001. Nussbaum vertritt hier die These, dass Emotionen stets innerhalb eines ‚eudämonistischen Rahmens‘ erfahren werden und auf diese Weise eine Erkenntnisfunktion in Bezug auf die ethische Kategorie des ‚guten Lebens‘ erfüllen. (ebd., S. 31f.) Die Verwunderung erscheint Nussbaum als die auffallendste Ausnahme, da diese dem „circle of a person’s scheme of ends“ vorausgehe. (ebd., S. 55) Ausgehend von meiner hier vertretenen Descartes-Interpretation (und in Bezug auf die narrative Identität im Roman) lässt sich ihr Befund hinzufügen, dass die Verwunderung zwar der eudämonistischen Reflexion vorausgeht, den ethischen Rahmen des ‚guten Lebens‘ und der Selbstschätzung aber gleichsam stiftet und zur Entfaltung bringt.

¹⁸⁸ Siehe auch Gábor Boros / Péter Gulyás: *Admiration und generositas. Wie Spinoza einen Faden von Descartes aufnimmt, zerreißt und die zwei Teile Kant überreicht*, in: Anne Tilkorn (Hrsg.): *Motivationen für das Selbst. Kant und Spinoza im Vergleich*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 91–108.

¹⁸⁹ Riceurs Begriff ist an dieser Stelle nicht unangebracht: Dessen ‚Versprechen des Selbst‘ als Treue zum einmal gegebenen Wort klingt wie ein Widerhall von Descartes’ Formulierung, dass der bewunderungswürdige Charakter „in sich selbst einen festen und beständigen Beschluß fühlt“ / „[...] qu’il sent en soy mesme une ferme & constante resolution.“ Descartes [1649]: *Leidenschaften der Seele*, Art. 153, S. 240f.

Prägnanz stellt Ernst Cassirer es ins Zentrum seiner *Philosophie der symbolischen Formen*.¹⁹⁰ Damit schlägt er nicht nur eine Brücke zu *Prägnanz und ubertas* als Begründungsfigur der philosophischen Ästhetik. Darüber hinaus verbinden sich mit Cassirers Konzept auch spezifische Leistungen einer *poietischen Verwunderung*.

Der Begriff der symbolischen *Prägnanz* steht im Zentrum von Cassirers theoretischem Unterfangen einer Erweiterung des Erkenntnisbegriffs – hierin zeigt sich die geistesgeschichtliche Wahlverwandtschaft zu Leibniz und zur Philosophie des Ästhetischen im 18. Jahrhundert. Die *Philosophie der symbolischen Formen* fasst unter dem Begriff ‚Erkenntnis‘ „nicht nur den Akt des wissenschaftlichen Begreifens und des theoretischen Erklärens, sondern“ – so rekapituliert Cassirer seinen Ansatz – „jede geistige Tätigkeit, in der wir uns eine ‚Welt‘ in ihrer charakteristischen Gestaltung, in ihrer Ordnung und in ihrem ‚Sosein‘, aufbauen“.¹⁹¹ Diese fiktions- und imaginationstheoretisch aufschlussreiche Theorie des ‚Gestaltens-zur-Welt‘ begründet Cassirer aus dem poietischen Charakter der ‚geistigen Tätigkeit‘, die nicht auf die Fixierung in Begriffe und statische Repräsentationen abzielt, sondern „einen Prozeß [darstellt], dessen funktionale und relationale Aspekte entscheidend sind“.¹⁹² Hinsichtlich des phänomenalen Initials der geistig-ästhetischen Aneignung von Welt sowie seiner Situationsgebundenheit und Relationalität steht Cassirers Symbolbegriff im Zusammenhang mit Denkfiguren der ‚poietischen Verwunderung‘: Die symbolische *Prägnanz* ist im Sinne Cassirers ein ursprünglicher Funke des Geistes – die sinnlich wahrnehmbare Manifestation geistiger Tätigkeit, die die Unterscheidungen überhaupt erst hervorbringt, auf Basis derer etwas verstanden wird. Zugleich befindet sich das derart verstandene ‚Symbol‘ immer in mannigfaltigen Beziehungen zu anderen symbolischen Kontexten, Erfahrungen, Vorwissen und Bedürfnissen. Extension und Intension des Symbols sind nicht logisch reguliert, sondern sie bestimmen sich im praktischen Vollzug seiner Applikation.

190 Symbolische *Prägnanz* fungiert in Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* als „entscheidende[s] Verbindungselement zwischen Sinnlichkeit und Sinn“, das mit Oswald Schwemmer als „Schlüssel zum Verständnis des Geistes“ anzusetzen ist. Ders.: Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne, Berlin: Akademie 1997, S. 69.

191 Ernst Cassirer: Zur Logik des Symbolbegriffs [1938], in: Ders.: Aufsätze und kleine Schriften (1936–1940), hrsg. v. Claus Rosenkranz (= Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Birgit Recki, Bd. 22), Hamburg: Meiner 2006, S. 112–139, hier S. 117.

192 Barbara Naumann: Kulturen des symbolischen Denkens. Literatur und Philosophie bei Ernst Cassirer, in: Hartmut Böhme / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 161–186, hier S. 170.

Geistiger Schaffensdrang und symbolische Hervorbringung sind ursprüngliche Elemente menschlicher Erfahrung und Weltaneignung. Gegenüber der irrigen Vorstellung, den Verstand als passives Aggregat zur Verarbeitung von Informationen zu betrachten, prägt sich in der Dimension des Symbolischen gemäß Cassirer „das Grundphänomen aus, daß unser Bewußtsein sich nicht damit begnügt, den Eindruck des Äußeren zu empfangen, sondern daß es jeden Eindruck mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft.“¹⁹³ Was Cassirer im Begriff der ‚symbolischen Prägnanz‘ phänomenologisch zu fassen gelingt, ist das für die Ästhetik so zentrale Moment einer Gleichzeitigkeit der andringenden Präsenz des Phänomens und der aktiven, poetischen Hervorbringung von Bedeutung. Denn es ist

die Wahrnehmung selbst, die Kraft ihrer immanenten Gliederung eine Art von geistiger ‚Artikulation‘ gewinnt – die, als in sich gefügte, auch einer bestimmten Sinnfügung angehört. In ihrer vollen Aktualität, in ihrer Ganzheit und Lebendigkeit, ist sie zugleich ein Leben ‚im‘ Sinn.¹⁹⁴

Symbolisch prägnant ist der einzelne Augenblick in seiner gleichursprünglichen Aufladung mit einem latenten Sinnpotential, denn als *Erfahrung-von-etwas* impliziert auch die Präsenz des sinnlichen Gegenstandes eine unhintergehbare Relationalität und Funktionalität¹⁹⁵ innerhalb einer möglichen symbolischen Ordnung, innerhalb eines möglichen Sinnhorizontes.¹⁹⁶ Dieser kann – neben anderen Systemen symbolischer Formen – auch narrativ ausgestaltet werden.

Cassirers Konzept symbolischer Prägnanz findet seine Spezifizierung in einer Theorie der Bildung von Sinn-Zentren. In Cassirers Sichtweise hängt der gesamte Aufbau der Erfahrungswelt davon ab, „daß bestimmte Zentren

193 Ebd.

194 Deshalb ist die symbolische Darstellung immer an aktive geistig-imaginative Partizipation gebunden. ‚Verstehen‘ meint im Bereich des Symbols nicht den Nachvollzug dessen, was es bedeutet, sondern die Anteilnahme und geistige Kooperation daran, was es leistet. „Die symbolischen Formen und Welten sind nur dann verständlich, wenn wir sie auf die Dynamik des gestaltenden Tuns hin ‚durch-schauen‘, das in ihnen zum Ausdruck kommt.“ Schwemmer (1997): Ernst Cassirer, S. 45.

195 Vgl. Schwemmer (1997): Ernst Cassirer, S. 80.

196 Vgl. Cassirer [1929]: Philosophie der symbolischen Formen 3: Phänomenologie der Erkenntnis, S. 231f.: „Nur im Hin und Her vom ‚Darstellenden‘ zum ‚Dargestellten‘, und von diesem wieder zu jenem zurück, [...] erfassen wir den eigentlichen Pulsschlag des Bewußtseins, dessen Geheimnis eben darin besteht, daß in ihm ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.“

geschaffen werden, auf die diese Gesamtheit bezogen und nach denen hin sie gleichsam orientiert und dirigiert wird“.¹⁹⁷ Im dritten Band der *Philosophie der symbolischen Formen* knüpft Cassirer für diese Theorie der Bildung von Sinn-Zentren an das aristotelische Modell des *thaumazein* als Schwelle von Eindruck und Ausdruck, von phänomenaler Betroffenheit und formaler Aneignung an.¹⁹⁸ Der Bezug auf die Verwunderung ist an dieser Stelle augenfällig, denn die symbolischen Sinn-Zentren zeichnen sich gegenüber der allgemeinen symbolischen Prägnanz durch *phänomenale Besonderheit* aus: „Stets handelt es sich im Vollzug und in der Herstellung dieser Ordnungen darum, die fließend immer gleiche Reihe der Erscheinungen in irgendeiner Weise zu unterbrechen und aus ihr gewisse ‚ausgezeichnete Punkte‘ herauszustellen.“¹⁹⁹ So wie die doppelte Phänomenalität der Verwunderung sich in Entzug *und* formgebender, geistiger Antwort darstellt, so ist die sinn- und ordnunggebende Funktion symbolischer Zentren an Momente der *Unterbrechung* des Wahrnehmungsstroms gebunden. Dieses ‚Zusammenschießen‘ der diffusen und chaotischen Wahrnehmung zu einer Wahrnehmungswelt, die sich um prägnante Mittelpunkte herum organisiert,²⁰⁰ vollzieht sich über Impulse des Ungemeinen, der Unterbrechung des Wahrnehmungsstromes und der Privation des gewohnten Wissens.

Die gestaltende „Energie des Geistes“²⁰¹, die Cassirer seinem Konzept ‚symbolischer Formen‘ zugrunde legt, entzündet sich im Hinblick auf die Bildung von Sinn-Zentren durch fundamentale Alteritätserfahrungen, die sich aber zugleich und unmittelbar als Appell an die Formkräfte des Subjekts erweisen,

197 Cassirer [1929]: *Philosophie der symbolischen Formen* 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, S. 254.

198 Vgl. Cassirer [1925]: *Philosophie der symbolischen Formen* 2: *Das mythische Denken*, S. 93.

199 Cassirer [1929]: *Philosophie der symbolischen Formen* 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, S. 255.

200 Die mannigfaltigen Eindrücke der Erfahrungswelt werden „um das Sinn-Zentrum herum angeordnet,“ wie C. Kropik zuletzt noch einmal in einer instruktiven literaturwissenschaftlichen Exegese der *Philosophie der symbolischen Formen* herausgearbeitet hat: „[S]ie müssen so angeordnet werden, dass sie insgesamt, als Ganzes der künstlerischen Darstellung, auf dieses Zentrum hindeuten.“ Kropik (2018): *Gemachte Welten*, S. 99.

201 So in der einschlägigen frühen Definition in Ernst Cassirer: „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze und kleine Schriften* (1922–1926), hrsg. v. Julia Clemens (= *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe Bd. 16, hrsg. v. Birgit Recki), Hamburg: Meiner 2003, S. 75–104, hier S. 79: „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.“

als Initial für gestaltende und sinngebende Tätigkeit. Innerhalb seines kulturphilosophischen Entwurfes interpretiert Cassirer die ‚philosophische‘ Verwunderung (*thaumazein*) somit als eine phänomenologische Schwellenfigur, die nicht nur im Hinblick auf das analytische Denken einen Anfangspunkt bezeichnet, sondern die auf fundamentalere Weise das Initial von Sinnbildungsprozessen darstellt und dem schöpferischen Handeln des Menschen insgesamt zugrunde liegt.

2.3.2 *Thaumaturgische Erzählungen*

Mit dem Begriff der ‚poietischen Verwunderung‘ soll eine derartige dynamische Doppelstruktur von Privation und Akkumulation latenter Sinnpotentiale bezeichnet werden. So lässt sich die frühaufklärerische Auseinandersetzung um das Wunderbare als ein allmählicher Wechsel von der rationalistischen Kritik des Wunders (mitsamt seines Funktionsverlustes für einen deistischen Weltbegriff) hin zu einem poetologischen Interesse an Facetten poetischer Verwunderung verstehen. Der Diskurs des Wunderbaren erweist sich dabei als anschlussfähig für den geistesgeschichtlichen Strang ästhetischen Weltverstehens, der durch Leibniz bereits in die rationalistische Philosophie der ‚Schule‘ Eingang gefunden hatte, aber erst in der poetologischen Debatte um das Wunderbare reaktiviert wurde. Die Entfaltung einer genuinen Ästhetik musste gegen Gottscheds Intellektualismus durchgesetzt werden. Der von Gottsched vertretene Anspruch einer Einheit von Dichtungslehre und Erkenntnisfunktion darf dennoch nicht übergangen werden: Zwar kommt der Vernunft dabei die Leitfunktion zu und Dichtung wird als ausgesprochen didaktisch aufgefasst; aber das Ideal, dass Kunst und Dichtung Ansprüchen an Erkenntnis und Weltorientierung genügen müsse, hat die Ästhetiker, die auf ihn folgten, in die Pflicht genommen.

In der Dichtungstheorie Bodmers wird die Koinzidenz von verwunderungsvoller Wahrnehmung und dichterischem Darstellungsimpuls betont. ‚Wundergierigkeit‘ erweist sich als dichterische Kardinaltugend, die auf der Basis eines affektiven Erlebens die Imagination befeuert und auf diese Weise zur Voraussetzung dichterischen Ausdrucks wird. Breitinger knüpft an die Imaginationspoetik Bodmers an und rückt die Verwunderung über ein künstliches Wunderbares ins Zentrum seiner Poetik. Im Unterschied zu Bodmer geht es dabei weniger um Charakteristika und Tugenden des Dichters und mehr um Aspekte des Könnens und des Herstellungswissens im Hinblick auf Effekte des Wunderbaren und der Neuartigkeit. Die ethische Funktion einer applikativen Hermeneutik wunderbarer Dichtung verliert Breitinger – neben einem explizit didaktischen Ansatz – nie aus dem Blick: Verwunderungsvolle

„mögliche Welten“ bilden keinen Selbstzweck, sondern erfüllen im Bereich der Dichtung die Funktion imaginativer Welt-Erzeugung, die sich auch durch das Wunderbare in ihrer Rezeption nicht von übergeordneten Verstehensprozessen entkoppeln sollen.

Beide Impulse Breitingers – die Herstellbarkeit der Verwunderung und ihre hermeneutische Rahmung – werden durch A. G. Baumgarten aufgegriffen und verschärft. Sämtliche Gegenstände der Erfahrungswelt vermag der ingeniose (und in diesem Sinne selbst „wunderbare“) Thaumaturg in das Licht der Neuartigkeit zu rücken und auf diese Weise der ästhetischen Erfahrung zugänglich zu machen. Diese wiederum konzipiert Baumgarten als „sinnliches Denken“, als schöne Vorstellung einer potentiell unerschöpflichen Merkmalsfülle (*ubertas*), die in ihrem Ideal einer extensiven Fülle schlussendlich auf eine imaginative *repraesentatio mundi* ausgerichtet ist. Denn Baumgartens Verwunderung (*admiratio*) ist, ebenso wie das ihr zugeordnete künstlerische Herstellungswissen (*thaumaturgia aesthetica*), durch einen metaphysischen Welt-Begriff gerahmt, der die Qualität einer *bewunderungswürdigen* Vollkommenheit und somit auch eine konativ-ethische Erfahrungsdimension umfasst. Ähnlich wie Baumgarten hatte auch Descartes die Verwunderung nicht als neutralen Affekt angesichts einer kontingenten Neuartigkeit gedacht, sondern innerhalb eines ethischen Rahmens situiert: Das, was Verwunderung erzeugt, fordert das Subjekt nicht nur zu einem positivistischen Wissenserwerb auf, sondern darüber hinaus zu einem umfassenderen Sinnverstehen und zur Selbstreflexion.

Diese Neujustierung in der Poetik und Ästhetik des Wunderbaren wird – entgegen des im vorigen Kapitel dargelegten Abgrenzungsdiskurses – für den Roman des 18. Jahrhunderts und der Sattelzeit neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen. Das Wunderbare wird in Form intradiegetischer Erzählungen Eingang in den Roman finden – allerdings in der in diesem Kapitel rekonstruierten konzeptuellen Entfaltung des Begriffsfeldes. Denn derlei Binnenerzählungen werden nicht bloß als Refugien für Stoffkreise des Wunderbaren (des antiken Mythos, des orientalischen Märchens, des *conte de fées* oder von Schauer geschichten etc.) herangezogen – ihre Funktion geht weit darüber hinaus: Innerhalb des welthaften Bezugsrahmens einer kohärenten Romanhandlung sind *thaumaturgische Erzählungen* relational auf ihren Kontext bezogen, indem sie die Romanhandlung – nach dem Vorbild von Baumgartens *thaumaturgia aesthetica* – in ein neues, verwunderungsvolles Licht rücken. Die beschriebene Dynamik der poiетischen Verwunderung schlägt sich in den Auslegungen der thaumaturgischen Erzählungen durch die Romanfiguren nieder: Die verwunderungsvolle Alterität und der erzählerische Regelbruch

gegenüber der Rahmendiegeese setzen eine Anreicherung von Sinnpotentialen in Bezug auf die Rahmenhandlung in Gang. Dabei wird das thaumaturgische Erzählen zum Anlass von narrativen Refigurationen der Romanhandlung, im Zuge derer die erzählte Welt auch einer ethischen Neu-Auslegung zugänglich gemacht wird.



Abb. 3 Mangogul évocateur Cucufa, in: Denis Diderot: Les bijoux indiscrets, Tome premier, Au Monomotapa [Paris, 1748], S. 18.*

* Für ein umfangreiches digitales Verzeichnis z.T. mit Kommentierungen von Kupferstichen, Holzschnitten und Lithographien in historischen Editionen der europäischen Buchgeschichte siehe das u. a. an den Universitäten Aix-Marseille und Montpellier angesiedelte Projekt [utpictura18](http://utpictura18.com).

Die Aporie und Verzauberung des anthropologischen Erzählens (Wieland)

Die Tatsachen konnten der Illusion nichts anhaben. Die Einbildung war dauerhaft, nahm mit der Zeit an Räumlichkeit, Stofflichkeit, Farbigkeit – an Rhythmik noch zu. Ob wirklich oder nicht: sie wirkte.

Peter Handke, Das zweite Schwert

Denis Diderots Roman *Les bijoux indiscrets* (1748) ist an einem mit Wunderbarem reich ausgestatteten afrikanischen Königshof angesiedelt. In dieser exotistischen Verfremdung konnte sich die Pariser Gesellschaft seiner Zeit allerdings ohne besondere Umschweife wiedererkennen. Das Wunderbare steht in dem Roman des Mitbegründers der *Encyclopédie* der (Selbst-)Erkenntnis keineswegs antagonistisch gegenüber, sondern findet als Mittel zur politischen Kritik und zur Aufklärung Verwendung. Der vorangestellte Kupferstich ist diesem Roman entnommen und zeigt die Beschwörung des Geistes Cucufa durch den König Mangogul. So wunderbar diese Fiktion sich ausnimmt, der Geist schwebt in dieser Abbildung nicht umsonst auf den Schwingen der Weisheit einher. Auch dass der wunderbare Geist einem (enzyklopädischen?) Buch entsteigt, kann als eine sinnfällige Allegorie für den Zusammenhang von Wunderbarem und Aufklärung entschlüsselt werden – denn der den Irrtümern und der Heuchelei müde König beschwört den übernatürlichen Helfer, um sich endlich Aufklärung über die wahre Moralität seiner Untertanen zu verschaffen. Auf welche Weise ihm das gelingt? Das herauszufinden, sei der eigenen Lektüre überlassen, die jedes Vorurteil über die Prüderie des Aufklärungszeitalters ausräumen dürfte. Allein, es gelingt: Mit Hilfe des Wunderbaren wird der Nebel der Intrigen gelüftet, die Wahrhaftigkeit der Liebe erwiesen und das politische und soziale Leben auf ein festeres Fundament gestellt.

Auch für Christoph Martin Wieland bildet der vielschichtige Zusammenhang des Wunderbaren mit den aufklärerischen Ansprüchen des Erzählens ein Interesse, das er über die gesamte Dauer seines literarischen Schaffens verfolgt. Die Impulse der französischen Literatur nimmt er dafür auf ingeniose Weise auf. Dies gilt, neben dem *roman libertin*, vor allem für die *contes de fées*, die am

französischen Hof der Zeit um 1700 eine weit verbreitete Modegattung waren. Der erste von zwei Teilen des folgenden Kapitels ist der Analyse von Wielands Neu- und Nachdichtung der französischen *contes de fées* gewidmet, die unter seiner Feder einer innovativen poetologischen Rekalibrierung als ‚Bildungsmärchen‘ unterzogen werden. Literaturgeschichtlich werden die *contes de fées* als *Kunstmärchen* analysiert, die Wieland als Experimentierfeld nutzt, um eine anthropologische Apologie des Wunderbaren erzählerisch zu entfalten.

Die Genese von Wielands Märchendichtung beginnt lange vor dem Erscheinen des Märchenzyklus *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1786–89) oder des *Hexameron von Rosenhain* (1805). Den eigentlichen Beginn von Wielands Märchendichtung bildet der poetologische Grenzfall der *Geschichte des Prinzen Biribinker*, die in Wielands ersten Roman eingeschaltet wird: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalba, Eine Geschichte worinn alles Wunderbare natürlich zugeht* (1764). Die literaturgeschichtliche Bedeutsamkeit des *Don Sylvio*-Romans, dessen Analyse den zweiten Teil des Kapitels bildet, liegt in der Spannung zwischen seinen unterschiedlichen poetologischen Ansätzen: Es handelt sich um einen Text, der beides sein möchte, eine unterhaltsame, heitere und etwas frivole Spielerei des Wunderbaren und zugleich eine Charakterstudie auf der Höhe ihrer Zeit, die Erkenntnisse der empirischen Psychologie und Anthropologie zugrunde legt, um die ‚innere Geschichte‘ des Romanhelden kohärent und plausibel darzustellen. Der erzählerische Auftrag dieser neuen Spielart des Romans liegt darin, das Wunderbare als bloß ‚schwärmerische‘ Fantasie des Protagonisten verständlich zu machen und es auf diese Weise aus der erzählten Welt des Romans wieder zu tilgen.

In dieser Doppelpädagogik des Erzählprojekts besteht die Spezifik nicht nur von Wielands erstem Roman, sondern auch von seinen Feenmärchen. Auch sie prägt ein wechselvolles Spielen und Pendeln zwischen poetologischen Maximen: Wunderbarste Geschichte werden erzählt, zugleich aber unter das Vorzeichen ihrer völligen rationalen Revidierbarkeit gestellt. Doch ist der Geist des Wunderbaren einmal beschworen, gelangen die erzählerischen Mittel, ihn wieder zu bannen, oft genug an ihre Grenzen.

3.1 Wielands Märchendichtung: das *conte de fées* als Bildungsmärchen

3.1.1 *Kunst- und Volksmärchen im 18. Jahrhundert*

Ausgehend vom Erkenntnisinteresse an Wielands Poetik des Wunderbaren wird deren spezifische poetische Gestaltung anhand exemplarischer Feenmärchen untersucht. Zu diesem Zweck soll im Folgenden kein eigenständiger,

vollumfänglicher Begriff der Gattung ‚Märchen‘ gesichert werden. Stattdessen wird es darum gehen, die eigensinnige und innovative Märchenpoetik Wielands vom Begriff des *Volksmärchens* abzugrenzen, durch den – in diesem Fall irrige – Vorannahmen zum Märchen stark geprägt sind.

Die speziell deutsche Geschichte des Volksmärchens verläuft von Musäus über Herders Begriff der *Volkspoesie* und findet ihren Höhepunkt in den von Wilhelm und Jacob Grimm bearbeiteten *Kinder- und Hausmärchen* (1812/15). Im Unterschied zu Wieland beruft sich diese ‚volkstümliche‘ Literaturgeschichte des Märchens nicht auf die ab ca. 1700 am französischen Hof entstandenen *contes de fées*, sondern auf Charles Perrault. 1697 waren die *Histoires ou Contes du temps passé* in Paris anonym erschienen und wurden mit seiner Gattin oder seinem Sohn als Autoren in Verbindung gebracht, nicht aber mit Charles Perrault selbst, Mitglied der *Académie française* und Verfasser der *Parallèle des Anciens et des Modernes*.¹ Die verlegerische Geste, den Verfasser der Texte zu unterdrücken, mag mit dem – zumindest gegenüber den Beiträgen zur *Querelle* – geringeren Rang der Märchentexte zu erklären sein. Zu der Anmutung, dass es sich um ein Compendium volkstümlicher Erzählungen handle, mag diese editorische Verschwiegenheit aber zusätzlich beigetragen haben.² Perraults *contes populaires* oder die – wie sie in ostentativer Schlichtheit betitelt worden waren – *histoires du temps passé* sind jedoch kunstfertig verfasste Erzählungen, deren erzählerische Qualitäten auf individueller Verfasserschaft beruhen. Dass der volkstümliche Charakter der Perrault'schen Märchen vielmehr selbst bereits eine artifizielle Eigenschaft dieser Texte ist, die in der Könnerschaft einer kunstvollen *Imitation* von Schlichtheit besteht, wurde von Zeitgenossen Perraults weit mehr anerkannt als von seinen deutschen Nachahmern.³

Für das 18. Jahrhundert nur *einen* poetologischen Begriff des Märchens fixieren zu wollen, wäre ein literaturgeschichtlich inadäquates Unterfangen. Zu heterogen sind die nationalsprachlichen und geschichtlichen Einflüsse, zu inkompatibel sind die Diskurse, die sich in den Erzähltypus einschreiben. Der

1 Vgl. Gilbert Rouger: Introduction, in: Charles Perrault: Contes. Textes établis avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire, hrsg. v. Gilbert Rouger, Paris: Garnier 1967, S. I–LIII, hier S. XIII f.

2 Vgl. Rouger: Introduction, S. XXXIV.

3 Abbé [Pierre] de Villiers: Entretiens sur les contes de fees, et sur quelques autres ouvrages du temps, Paris: Colombat 1699, S. 109: „[L]es meilleurs Contes que nous aïons, sont ceux qui imitent le plus le stile & la simplicité des Nourrices, & c'est pour cette seule raison que je vous vû assez content de ceux [...]. Cependant vous ne direz pas que les Nourrices ne sont point ignorant. [...] Elles le sont, il est vrai, mais il faut être habile pour bien imiter la simplicité de leur ignorance, cela n'est pas donné à tout le monde.“

Begriff des Märchens ist in der deutschen Literaturgeschichte von der prototypischen Gattung der Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* geprägt und zugleich überformt. Gerade die Untersuchung von Märchen vor Erscheinen der *Kinder- und Hausmärchen* 1812/15 muss daher die Differenz und fehlende Kontinuität herausstellen zwischen einem die Gattung mythisierenden, kulturpoetischen Projekt der Brüder Grimm und Wielands experimentellem und nicht zuletzt auch persiflierenden literarischen Projekt: „Im Deutschen hat der Erfolg der Grimms den Ausdruck ‚Märchen‘ für sich allein prägnant gemacht. Für das 18. Jahrhundert muß man hinter diese Prägnanz zurück.“⁴ Widmet man sich Wielands Märchen in ihrer Komplexität und Lust am Artifizialen, so zeigt sich, dass der ‚volkstümliche‘ Charakter der Märchen-Gattung, mit ihrer „Einfachheit Unschuld und prunklose[n] Reinheit“⁵ eine Rückprojektion des 19. Jahrhunderts und der politischen Romantik ist.

Die jüngere Märchenforschung hat sich von der „neuromantische[n] Ideologie“⁶ emanzipiert, die noch bis ins 20. Jahrhundert hinein die vermeintliche Authentizität des Märchens als ‚Volkspoesie‘ fortschrieb. Willentlich übergangen wurde zu diesem Zweck der philologische Tatbestand, dass auch die durch die Brüder Grimm edierten *Kinder- und Hausmärchen* nicht unwesentlich auf Märchen zurückzuführen sind, die – wenn schon nicht Kunstmärchen, so doch wenigstens – ‚Autorenmärchen‘ zu nennen sind. Dies ist nicht zuletzt der Verbreitung der *Blauen Bibliothek für Kinder* (hrsg. von Friedrich Justin Bertuch) und anderer Märchensammlungen geschuldet, die über die ‚gebildeten Stände‘ hinaus rezipiert wurden, sodass, vermittelt über Vorlesen und Nacherzählen, die in ihrer Komplexität lange Zeit unterschätzte Ausgangslage eines nicht-alphabetisierten Lesepublikums bestand:⁷ „Des motifs de la tradition

4 Helmut Hühn / Stefan Matuschek: Das aufgeklärte Märchen. Eine europäische Erfolgsgattung von Mme d'Aulnoy und Perrault bis zu den Brüdern Grimm. Einleitung zum Tagungsband, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 1–12, hier S. 11.

5 Jacob u. Wilhelm Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*, hrsg. v. Heinz Rölleke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 20.

6 Mit dieser Formulierung charakterisiert Klaus Manger die Einleitung Friedrich von der Leyens in die Grimm'schen *Kinder und Hausmärchen* von 1922. Siehe Klaus Manger: „Natürlich übernatürlich: das aufgeklärte Märchen“, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 26–40, hier S. 33.

7 Siehe Rudolf Schenda: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, S. 222: „Manchen Erzählforschern fällt es noch immer schwer, die [...] Tatsache anzunehmen, daß die mündliche Überlieferung zumindest in Mitteleuropa seit dem Spätmittelalter und mehr noch in der frühen Neuzeit in einer ständigen fruchtbaren Wechselbeziehungen zur geschriebenen oder gedruckten Erzähltradition gestanden hat.“

orale s'infiltrèrent dans le conte de fées, surtout dans les récits des prétendues nourrices, de que les auteurs présentèrent comme l'expression du peuple remontait plus d'une fois à des sources littéraires."⁸ Die Märchendichtung des 18. Jahrhunderts ist somit „nicht als *Vorgeschichte* im teleologischen Sinne, die auf die Gattung Grimm zielte“⁹, zu lesen, sondern als ein literarischer Austauschprozess insbesondere mit französischen Vorlagen, der vielfach vermittelt ist und hochartifizielle Textgebilde hervorgebracht hat.

3.1.2 *Wielands anthropologische Überlegungen zum Wunderbaren*

Adaptionen und Neuschöpfungen von Feenmärchen stehen bei Wieland im Zeichen einer Rekalibrierung der Gattung als ‚Bildungsmärchen‘: Die jugendlichen Protagonistinnen und Protagonisten seiner Märchen stehen vor der Herausforderung, sich in das soziale Rollengefüge zu integrieren. Für diese Aufgabe, die sich aus unterschiedlichen Gründen als schwierig erweist, erfüllt das Wunderbare unverzichtbare Funktionen, die sich aus Wielands (an verschiedener Stelle ausgeführten) anthropologischen Überlegungen zum Wunderbaren herleiten lassen. Die Pointe in Wielands Feenmärchen ist dabei – ebenso wie im *Don Sylvio* –, dass das Wunderbare zunächst wie ein bloßes Mittel zum Zweck eine rein katalysatorische Funktion für die Sozialisation und gesellschaftliche Integration zu erfüllen scheint. In Stellung gebracht wird das Wunderbare als nützliche, zugleich aber durchsichtige Illusion. Zuletzt scheitern aber die Desillusionierung und die Rücknahme des Wunderbaren, sodass die sozialen und anthropologischen Zielsetzungen der Erzählungen selbst einer Revision unterzogen werden.

In der Rahmenhandlung des *Hexameron von Rosenhain*, in der zu Beginn des Erzählzyklus einige – in den Binnenerzählungen weitestgehend gebrochene – ‚poetologische Übereinkünfte‘¹⁰ getroffen werden, kommt es auch zu einer Diskussion des Wunderbaren. Eine der Figuren des *Hexameron* spricht sich bei dieser Gelegenheit gegen „das gesamte Feen- und Genien-Unwesen, gegen alle Elementargeister, Kobolde, Schlösser von Otranto, [...] kurz gegen alles Wunderbare und Unnatürliche, womit wir seit mehreren Jahren bis zur

8 Gonthier Louis Fink: *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne 1740–1800*, Paris: Les Belles Lettres 1966, S. 697. Siehe auch Manfred Grätz: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung, Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart: Metzler 1988, S. 16.

9 Hühn / Matuschek (2014): *Das aufgeklärte Märchen*, S. 4.

10 Vgl. Christoph Kleinschmidt: *Kritik der poetologischen Übereinkunft. Zur Dekonstruktion von Erzählprinzipien in Christoph Martin Wielands *Hexameron von Rosenhain* und E. T. A. Hoffmanns *Die Serapiens-Brüder**, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133/2 (2014), S. 193–215.

Überladung bedient worden sind“, aus.¹¹ Die Literatur des Wunderbaren und – seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. – des Fantastischen habe das literarische Publikum des 1803/04 zuerst veröffentlichten *Hexameron von Rosenhain* übersättigt. Hinzu kommt, dass selbst die „neueste Philosophie“ – gemeint sind Schelling und die Frühromantiker – „eine erklärte Gönnerin des Wunderbaren“ (ebd.) sei, das Wunderbare also zusätzlich zum überbordenden Fundus der jüngeren Literaturgeschichte ein Modephänomen der Gegenwart sei.

Der geforderte Ausschluss des Wunderbaren von der geselligen Unterhaltung entziehe allerdings den Erzählenden, so gibt der Philosoph M. (eine der Figuren der Rahmenhandlung) zu bedenken, „das gewisseste Hilfsmittel, die Zuhörer bey Aufmerksamkeit und guter Laune zu erhalten“ (HR 4) und die sicherste Abhilfe gegen „die beschwerlichste aller bösen Feen, die Langeweile“ (HR 1). Wenn die Langeweile auch – gemessen an der Pest in Giovanni Boccaccios *Decamerone* oder gemessen an den Verwüstungen der Koalitionskriege in Goethes *Unterhaltungen* – keinen besonders drastischen Anlass für die Landpartie zu *Rosenhain* darstellt, so bezeichnet sie doch eine fundamentale Ursache für das Erzählen überhaupt. Nur das Wunderbare bietet ein zuverlässiges Heilmittel gegen die Langeweile, weshalb der Ausschluss des Wunderbaren – so gibt die Verteidigungsrede des ‚Anthropologen‘ zu bedenken – keine valable Option darstelle:

Die Liebe zum Wunderbaren ist nicht nur der allgemeinste, sondern auch der mächtigste unsrer angeborenen Triebe, und kaum wird eine Leidenschaft zu nennen seyn, die nicht, sogar in ihrer größten Stärke, der Gewalt des Wunderbaren über unsre Seele weichen müßte. (HR 4)

Doch woraus erklärt sich diese „Liebe zum Wunderbaren“, woraus gewinnt es seine besondere „Stärke“ und „Gewalt“? Dadurch, dass es sich mit seinem Gegensatz ins Verhältnis setzt und vermischt: dem „Wahren“. Diese grundlegende Dialektik benennt Wieland mit Nachdruck in der Vorrede zur ab 1786 erscheinenden Märchen-Sammlung *Dschinnistan*: „Es scheint seltsam, daß zwei so widersprechende Neigungen, als der Hang zum Wunderbaren und die Liebe zum Wahren, dem Menschen gleich natürlich, gleich wesentlich seyn sollen; und doch ist es nicht anders.“¹²

11 Christoph Martin Wieland: *Das Hexameron von Rosenhain* [1805], in: Ders.: *Alterswerke*, hrsg. v. Friedrich Beißner (= *Wielands Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 20), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1939, S. 1–114, hier S. 4. Zitiert wird im fortlaufenden Text unter der Sigle HR.

12 Christoph Martin Wieland: *Dschinnistan, oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*, hrsg. v. Siegfried Mauer mann (= *Wielands Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Deutschen

Die Übersättigung durch wunderbare Genreliteratur, die in der Vorrede des *Hexameron* beklagt wird, folgt nicht allein aus der schieren Masse, in der die beliebte Gattung publiziert wird, sondern auch aus ihrer mangelnden literarischen Qualität. Die *Dschinnistan*-Vorrede spricht sich für „die Märchen von der wunderbaren Gattung [aus], wenn sie gut erzählt werden“ (D 6). Und das gute Erzählen von Feenmärchen zeigt sich im Geschick, „das Wunderbare mit dem Natürlichen so zu verweben, daß es beyde für die Imagination ein täuschendes Ganzes werden“ (HR 4). Der hier erhobene Maßstab geht somit über eine bloß inhaltliche Bestimmung des Wunderbaren im Märchen hinaus: Nicht, dass „Elementargeister, Kobolde und Schlösser von Otranto“ (HR 4) vorkommen, macht das Märchen demnach aus, sondern die Art und Weise, wie diese wunderbaren Elemente „das Herz und die Leidenschaften der Leser so unvermerkt [...] gewinnen und in das Spiel [...] ziehen, daß sie, des Unglaublichen und sogar des Ungereimten der Begebenheiten [...] Antheil nehmen, Liebe oder Haß, Furcht oder Hofnung, für sie empfinden“ (D 6). Nur in der gleichzeitigen Aufrechterhaltung eines Wirklichkeitsbezugs vermag das Wunderbare sein eigentliches Ziel zu erreichen, eine leidenschaftliche Anteilnahme an der Erzählung zu erzeugen.

Sowohl, was den Maßstab des ‚guten Erzählens‘, als auch, was die dichterische Könnerschaft angeht, „das Wunderbare mit dem Natürlichen [...] zu verweben“ (D 6), konnte Wieland sich auf Jean-François Marmontel berufen, dessen 1763 erschienene *Poetique française* bereits 1766 in deutscher Übersetzung erschienen war. Dort verkörpert kein Geringerer als Homer das poetologische Paradigma einer gelingenden Integration des Wunderbaren in die epische Dichtung:

Die grosse Kunst, das Wunderbare zu nützen, ist, wenn man es mit der Natur so vermischen kan, als ob sie nur eine Ordnung und eine gemeinschaftliche Bewegung ausmachten. Diese Kunst, die Räder dieser zwoen Maschinen gut in einander zu fügen, und daraus eine verbundne Handlung zu ziehen, war dem Homer in höchstem Grade eigen.¹³

Die „gemeinschaftliche Bewegung“, die *eine*, gemeinsame Ordnung, in die das Wunderbare und das Natürliche eingehen sollen, werden bei Marmontel über die innere Motivationen des Charakters reguliert. Achills göttlicher (und in

Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 18), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1938, S. 6. Zitiert wird im fortlaufenden Text unter der Sigle D.

13 Jean-François Marmontel: Des Herrn Marmontels Dichtkunst. Erster Theil, aus dem Französischen übers. u. mit einigen Zusätzen vermehrt. Bremen: Cramer 1766, S. 219f.

diesem Sinne: wunderbarer) Zorn wird, so erinnert Marmontel, dadurch in Gang gesetzt, dass Agamemnon in seiner eines Königs unwürdigen Gier, Bri-seis, Achills ‚Beute‘, von diesem einfordert – ein ehrloser Übergriff, den der nur widerwillig sich dem Machtpolitiker unterordnende Kriegsheld nie begangen hätte: „[U]nd daher entsteht nun der für die Griechen so unglückliche Zorn. Die Natur hätte die Dinge nicht mit mehrerer Geschicklichkeit und Einfalt zusammenweben können.“¹⁴ Marmontel beschreibt hier eine psychologisch begründete Integration des Wunderbaren, die sich fugenlos auf die Poetik des anthropologischen Romans übertragen ließe. Allein die Äußerung und die Darstellungsweise von Achills leidenschaftlichem Zorn wird ins Wunderbare überhöht, nicht aber der psychologische Zusammenhang der Handlung – eine Einsicht und eine mit dieser verbundene poetologische Lizenz, der Wieland sich ausgreifend bedienen wird. Dies gilt allerdings nicht nur für die epische Langform, sondern gerade auch für das Märchen, das für Wieland, parallel zum Roman, zu einer Gattung psychologischen Erzählens wird.

Besonders im Zusammenspiel mit dem „Grosse[n]“, so befand Marmontel, habe das Wunderbare seine Berechtigung, während er parallel dazu die Ansicht vertrat, „daß das Wunderbare in kleinen Dingen den Fabeln der Feyen überlassen werden muß, und daß die Dichtkunst davon keinen andern Gebrauch, als nur zum Scherze machen darf.“¹⁵ Vielleicht war es diese Einschränkung, die Wieland dazu provozierte, ausgerechnet die *contes de fées* mit dem aufklärerischen Anspruch der durch Marmontel berühmt gewordenen *contes moraux* zu verbinden. Dass Wieland dem Wunderbaren – auch im Kleinen – mehr als nur scherzhafte Qualität zumaß, erhellt nicht zuletzt sein Versuch, die Wirkungen des Wunderbaren mit zeitgenössischen, anthropologischen Diskursen zu verbinden. Der im *Teutschen Merkur* 1781 erschienene Traktat *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* setzt den argumentativen Schwerpunkt – darin ist der Text ganz dem aufklärerischen Zeitschriftenmedium verpflichtet – auf die Warnung vor „gefährlichen Täuschungen“¹⁶, durch die „das arme Menschengeschlecht von je her [...] Betrügern in die Hände geliefert“¹⁷ worden sei. Zugleich sollen aber die nicht abzustreitenden Gründe für die Macht dieser gefährlichen Täuschungen

14 Marmontel (1766): Dichtkunst, S. 220.

15 Marmontel (1766): Dichtkunst, Th. 1, S. 186.

16 Christoph Martin Wieland: *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*. In: Ders.: *Prosaische Schriften* 1, 1773–1783, hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer (= *Wielands Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 14), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1928, S. 322–331, hier S. 330.

17 Wieland [1781]: *Über den Hang der Menschen*, S. 330f.

ergründet werden, die – so die Ausgangsthese des Textes – in einer „instinktartige[n] Neigung zum Wunderbaren“¹⁸ zu suchen seien, derentwegen letztlich auch das Erzählen von „Anekdoten aus der Geisterwelt“¹⁹ als ein anthropologisches Phänomen anzusehen sei.

Als solches hat das Wunderbare eine überzeitliche Qualität, wenn auch in historisch divergierenden Ausprägungen. War im 16. Jahrhundert der Glaube an „Geistererscheinungen, wiederkommende Seelen der Verstorbenen, Elementargeister, Koblode, profetische Träume und Ahnungen, Sympathien und Antipathien, Palingenesien und Metamorfosen, kurz, alle Wunder der weißen und der schwarzen Magie“²⁰ ein allgemein verbreitetes, gesellschaftliches Phänomen, von dem auch Philosophen und Gelehrte nicht auszunehmen waren, so hat sich das aufgeklärte Jahrhundert mit „neu erfundenen Werkzeugen bewaffnet“, um „mit der Fackel der Beobachtung ins Innere der Natur einzudringen“.²¹ In Wielands Argumentation verbindet sich mit dem Eifer wissenschaftlicher Empirie überraschender Weise keine Austreibung des Wunderbaren aus der aufgeklärten Zivilisation. Innovationen makro- und mikroskopischer Beobachtungstechniken verändern die Skalierungen des Erfahrungshorizontes grundlegend, sodass es gerade die Wissenschaft ist, die (mit Fontenelle gesprochen) eine ‚Vielzahl von Welten‘ eröffnet. Wieland kommt zu der Schlussfolgerung, dass parallel zu der Vermehrung des disziplinär gesicherten, positivistischen Erfahrungswissens zugleich auch die Spielräume der Einbildungskraft erweitert werden.²²

Diese wissenschaftsgeschichtliche Parallelität von empiristischer Methodologie und imaginativem Faszinosum hat ihren festen Platz in der langen Übergangsperiode zwischen der Frühen Neuzeit und der Aufklärung. Beispielhaft für dieses Dispositiv ästhetischer Wissenschaft sind etwa Robert Hooks *Micrographia* (1665) oder Abbé Pluches *Spectacle de la nature* (1732).²³

18 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 322.

19 Ebd.

20 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 324f.

21 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 325.

22 Ebd.: „Aber die Einbildungskraft findet immer wieder Mittel sich im Besitz ihrer alten Rechte zu erhalten. Der Kreis ihrer Wirksamkeit erweitert sich zugleich mit dem Kreise unserer Kenntnisse. Die Natur [...] erscheint immer wundervoller [...] je mehr sie gekannt, erforscht, berechnet, gemessen und gewogen wird. Die unendliche Mannigfaltigkeit und der grenzenlose Schauplatz ihrer Wirkungen verschlingt unsern Geist; er verliert sich in einem Ocean von Wundern, an welchen, wie viel wir auch erklären und begreifen zu können meinen, doch noch immer unerklärbares und unbegreifliches genug übrig bleibt, um die verlegene Imaginazion in ihre alte Lage zurück zu werfen.“

23 Vgl. Barbara Maria Stafford: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung. Aus dem Amerikanischen v. Anne Vonderstein,

Wieland beruft sich in seiner Argumentation also auf ein lang etabliertes Wissensdispositiv. Signifikant wird sein Text somit eher durch die psychologischen und poetologischen Konsequenzen, die aus dem zivilisationsgeschichtlichen Befund abgeleitete werden können, dass „unsre Begriffe vom Wunderbaren und Natürlichen, Möglichen und Unmöglichen, eine merkliche Veränderung erleiden müssen“.²⁴ Die Begriffe des Möglichen und Unmöglichen werden, je weiter die wissenschaftliche Beobachtung in Makro- und Mikrokosmos vordringt, immer weniger durch die Erfahrung reguliert. Die logische Unmöglichkeit wird zunehmend zum einzigen Grenzwert des Möglichen, während die Erweiterung der Wissenschaften einen schier unerschöpflichen Erfahrungsraum der Natur aufschließt, dessen psychologische Bewältigung auch im Zeitalter der Aufklärung den Glauben an das Wunderbare aufrecht erhält. Mit dieser Argumentation untergräbt Wieland nicht zuletzt Gottscheds Vorstellung eines geschichtsphilosophischen *aptum*, demgemäß das Wunderbare dem aufgeklärten Zeitalter per se ungläubhaft sein müsse. Wieland behauptet das Gegenteil: Der für die Frühaufklärung so wichtigen Kategorie der Horaz'schen Wahrscheinlichkeit – dass nichts wider die Natur zu gehen habe –, wird gerade durch die unerschöpfliche empirische Fülle, die die Wissenstechniken der Aufklärung erschließt, die Geltung entzogen: Die unendliche Erweiterung des Naturbegriffs bringt die Wahrscheinlichkeit als poetologisches Regulativ ins Wanken.

Schließlich reklamiert Wieland aber auch eine ontologische Grenze des Wissens, deren Rätsel trotz des Fortschreitens der empirischen Wissenschaften unergründlich, und deshalb ein Hort für die Imagination des Wunderbaren bleiben wird:

Und wenn wir auch das ganze Uhrwerk der Körperwelt bis auf seine ersten Bestandtheile aus einander legen könnten; so nöthigt uns doch am Ende ein Gefühl, dem die Vernunft selbst nachgeben muß, geistige Kräfte anzunehmen, welche der Materie Zusammenhang, Bewegung, Leben, Empfindung und Gedanken geben, die nicht ihr eigen sind.²⁵

Der für die menschliche Vernunft unbegreifbare Zusammenhang des materiellen Kosmos ‚nötigt‘ die Vernunft zur Annahme geistiger Kräfte. Eine Wortwahl, zu der auch Kant in der Vorrede der im gleichen Jahr erschienen

Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 239–261 sowie Martus (2015): Die Aufklärung, S. 342f.

24 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 326.

25 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 325.

Kritik der reinen Vernunft greift.²⁶ Für Kant wie auch für Wieland besteht also ein prinzipieller, den menschlichen Erkenntnisvermögen inhärenter Widerspruch, Erkenntnisse anstreben zu müssen, die über die Erfahrung als einzig sichere Wissensquelle hinausgehen. Während sich für den transzendentalen Aufklärer Kant das Interesse am menschlichen Denken in Kategorien von Zwecken und Absichten auf die intrinsischen Notwendigkeiten der Erkenntnisvermögen selbst richtet, so interessiert Wieland sich für die extrinsischen Aktanten, an die Menschen glauben, um dem Geschehen der materiellen (und sozialen) Wirklichkeit Zwecke, Absichten und Sinn zu unterlegen. Denn gleich zu Beginn seiner Abhandlung verweist er auf „Elementargeister, Mittelwesen zwischen Engeln und Menschen, Feuer- und Luftgeister, [...] Bergmännchen und Wassernixen“.²⁷ In ihrer Funktion, zwischen der geistigen und der materiellen Welt zu vermitteln, antworten sie auf die menschliche Sehnsucht, dass mit dem Körper nicht auch die Seele vergehe. Dieses spirituelle Bedürfnis, an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben, wird als anthropologische Begründung für ein wunderbares Figurenrepertoire herangezogen, das eine Welt ‚geistiger Kräfte‘ hinter den sichtbaren Erscheinungen bevölkert. In dieser Welt geschieht nichts durch Zufall, die zufälligen Naturabläufe finden sich in einer pan-deterministischen²⁸ Diegese gespiegelt. Wunderbare Geisterwesen ‚beleben‘ die materielle Welt und ermöglichen es überhaupt erst, „das Herz und die Leidenschaften [...] unvermerkt zu gewinnen und in das Spiel zu ziehen“ (D 6).

3.1.3 Die Entzauberung (1805)

a) Diegetische Rahmung als Traumerzählung

Das *Hexameron von Rosenhain* (1805), ein Erzählzyklus von drei Märchen und drei Novellen, ist als Wielands Beitrag zu einer gattungspoetologischen Reflexion des Übergangs vom Märchen zur Novelle zu verstehen. Dem im Folgenden analysierten Märchen *Die Entzauberung* kommt dabei eine besonders prägnante Funktion zu, da es sich der Frage widmet, inwieweit das Märchen

26 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781/87], hrsg. v. Raymund Schmidt, Hamburg: Meiner 1956, S. 5: „Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal, in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft. [...] so sieht sie sich genötigt, zu Grundsätzen ihre Zuflucht zu nehmen, die allen möglichen Erfahrungsgebrauch überschreiten [...]“

27 Wieland [1781]: *Über den Hang der Menschen*, S. 322.

28 Vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Französischen übers. v. Karin Kersten / Senta Metz / Caroline Neubaur, Berlin: Wagenbach 2013, S. 60.

am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung ein ‚aufgeklärtes‘ Wunderbares zu inszenieren vermag. Vor allem aber führt die Erzählung die Aporien und die erzähltechnischen Grenzen eines solchen Unterfangens vor.

Bei der dritten Erzählung des Erzählzyklus *Die Entzauberung* muss die intradiegetische Erzählerin befürchten, dass sie gegen den expliziten Wunsch ihrer Zuhörerinnen Nadine verstößt, alles Wunderbare aus der geselligen Erzählrunde auszuschließen. Ob ihr dies gelingt, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden, denn auch wenn die erzählte Welt im Palast und im Garten einer Fee angesiedelt ist, so ist das Feenmärchen zugleich mehrfach gerahmt: Nicht nur ist es Teil des fiktionalen Erzählrahmens, innerhalb dessen sämtliche Erzählungen des *Hexameron von Rosenheim* eingebettet sind; auch wird Erzählung selbst als Wiedergabe eines Traumes der Protagonistin gerahmt. Dadurch, dass das Feenmärchen als Traum markiert wird, wird die Kontroverse um Sinn und Unsinn, Möglichkeit und Unmöglichkeit der Feenwelt von vornherein entschärft. Das Nacherzählen eines Traums genießt weitergehende Lizenzen als das Erzählen im indikativischen Modus des „Es war einmal“. Während das Feenmärchen als Erzählung einer möglichen Welt im Erzählakt selbst hervorgebracht wird, gilt der dem Erzählen vorgängige Traum – also die *histoire* der Traumerzählung – als Bestandteil einer naturalistisch reduzierbaren Wirklichkeit. Zumindest wenn der Traum, wie hier, nicht selbst von einer Fee eingeflüstert wird. Der Erzählakt inszeniert sich somit als Bericht über einen Traum und nicht als willkürlichen, poetischen Darstellungsakt, der seine Legitimität anhand poetologischer Kriterien wie Wahrscheinlichkeit und Moralität erweisen müsste.

Für die Traumhandlung wird eine eigene Diegese reklamiert: „In diesem wundervollen Lande geht alles nach einer andern Regel, als in unsrer Alltagswelt, wo wir armen Erdenkinder, an Raum und Zeit gefesselt [sind].“ (HR 50f.) Unterstrichen wird in dieser poetologischen Selbstaussage weniger die konkrete Welthaftigkeit des „wundervollen Lande[s]“, als vielmehr die Andersartigkeit der Regel, nach der die Handlungen im Traum miteinander verknüpft sind. Die raum-zeitliche Ordnung der „Alltagswelt“ wird im Traum suspendiert zugunsten einer unvermittelten Folge von Prüfungsnarrativen, die zusätzlich durch intertextuelle Assoziationen unterlegt sind. Die pragmatische Funktion dieses Erzählakts besteht sodann in der narrativen Legitimierung einer bürgerlich-adeligen Mesalliance, die sowohl in die Rahmenhandlung des Traums als auch in die Handlung der intradiegetischen Erzählerin eingebettet werden kann. Durch die Rahmung als Traumerzählung wird das Feenmärchen *diegetisch* aber fest in die psychologische Prosa der Rahmenerzählung integriert, in der keine einzige Fee ihre Magie versprüht.

b) Rosalie, ein weiblicher Don Sylvio

Rosalie von Eschenbach wird als weiblicher Don Sylvio eingeführt, ein junges Waisenmädchen von adeliger Herkunft, das fernab der städtischen Gesellschaft bei einer ältlichen, reichen Tante aufwächst. Dort lebt sie einsam und in sich gekehrt, „in einer wildanmuthigen romantischen Gegend“ (HR 45), ohne Erfahrungen auf dem gesellschaftlichen Parkett zu sammeln und ohne in den Genuss wissenschaftlicher Bildung zu kommen. Diesen Mangel behebt sie – ganz wie vierzig Jahre zuvor Don Sylvio – durch romanhafte, wunderbare Lektüre: „Von ihren frühesten Jahren an war Lesen ihr angenehmster Zeitvertreib; das gute Kind hatte aber nichts zu lesen als Ritterbücher und Feenmärchen, wovon die alte Tante selbst eine große Liebhaberin war, und deren sie eine ziemliche Menge besaß.“ (HR 46) Die Konstellation entspricht vollkommen der Sozialisierung Don Sylvios: Auch hier bietet die Literatur angesichts der resignierten Weltabkehr eines lieblosen Vormunds nicht nur Zerstreuung, sondern auch einen kompensatorischen Erfahrungsraum für die kindliche Entwicklung.

An seine Grenzen gerät die durch Literatur supplementierte Sozialisation aber doch im Übergang zur Adoleszenz. Sei es im Falle Don Sylvios im siebzehnten, im Falle Rosalies im sechzehnten Lebensjahr²⁹ – das Ende der Kindheit rückt den Heranwachsenden unabweisbar auf den Leib und die Partnerwahl wird von einer berückenden Fantasie in der Welt der Ritter und Feen zu einer bedrückenden sozialen Pflicht, die für die landadelige Existenzsicherung von größter Tragweite ist. Auf die hiermit verbundenen Herausforderungen scheint Rosalie in Ermangelung realistischer Menschenkenntnis nun völlig unvorbereitet zu sein, da sie

aus Mangeln eines Bessern, von Kindheit an nichts als Ritterbücher und Feenmärchen gelesen habe. Aus diesen Quellen hatte sie eine Art von idealischer Welt- und Menschenkenntniß geschöpft, die mit dem wirklichen Lauf der Welt und dem Thun und Lassen der wirklichen Menschen einen starken Abstich machte. (HR 49)

Deshalb können die verschlagenen Avancen Alberichs bei ihr fruchten; eines „irrende[n] Ritter[s] von der fröhlichen Gestalt“ (HR 46), der in der nahen Hauptstadt ein prestigeträchtiges und bequemes Leben als Liebhaber der

29 In sämtlichen hier behandelten Märchen-Erzählungen Wielands wird explizit auf das Alter der Protagonisten hingewiesen. Es rangiert zwischen vierzehn und siebzehn Jahren. Auch hierin zeigt sich noch einmal deutlich der Unterschied zu den Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen, deren Protagonisten meist jünger sind.

adeligen Damen geführt hat. Der damit verbundene Aufwand hat seine Vermögensverhältnisse derart geschmälert, dass er nun in der Provinz auf der Suche nach einer einträglichen Partie ist und sie in Rosalie auch bald gefunden hat; noch dazu, da diese „durch ihre Unerfahrenheit, Unschuld und wenige Weltkenntniß“ als ein Ziel seiner Ambitionen erscheint, dessen „Eroberung die wenigste Mühe kosten würde“ (HR 47).

Im Lichtkegel des blendenden Alberichs übersieht Rosalie bald einen zweiten Kandidaten um die Gunst ihres Herzens: Hulderich, ein benachbarter junger Mann und „der einzige Sohn eines begüterten Landmanns“ (ebd.), entstammt einer Familie, die seit Generationen in treuem Pacht- und Untertanenverhältnis zum Eschenbach'schen Adelsgeschlecht steht. Die Tugenden der Ahnen haben ihren Niederschlag im jüngsten Spross der Familie gefunden: Hulderich „besaß zu einem hellen ruhigen, mehr gründlichen als schimmernden Verstand ein so warmes und gefühlvolles Herz, als je in der Brust des adelichsten aller Ritter der Tafelrunde schlug. Sein Äußeres war eben so wenig blendend als das Innere“ (HR 47f.). Er liebt die adelige Rosalie von Ferne und mit der untertänigsten Zurückhaltung, nicht nur wegen der ihm wesenseigenen Schüchternheit, sondern auch aus dem inkorporierten Respekt vor dem Standesunterschied. Durch die Ankunft Alberichs verschwindet der bescheidene, schüchterne Hulderich vorerst aus dem Blick Rosalies. Zumindest, bis dieser Blick selbst einer wunderbaren Wandlung unterzogen wird.

Eines frühen Morgens erblickt Rosalie im Halbschlaf³⁰ den im Sonnenschein glänzenden Garten, der sich in eine prachtvolle Traumlandschaft verwandelt, in der das heimische Gut sich mit einer Fülle angelesener Details der Feenwelt vermischt:

Alles, was Natur und Kunst in den Halbzirkel eines weit ausgedehnten Gesichtskreises Prächtiges, Erhabenes, Schönes und Anmuthiges zusammenzaubern können, war hier mit verschwenderischer Üppigkeit und in einer anscheinenden Unordnung, die im Ganzen zur schönsten Harmonie wurde, vereinigt, um die Seele in einen einzigen reinen, entzückenden Genuß aufzulösen. (HR 50)

Der Beginn des Traums erzeugt zunächst einen besonderen Halbschlafzustand, der mit Leichtigkeit zwischen der Wahrnehmung der schönen Szenerie des Gartens und einer imaginären Landschaft vermittelt. Hierin sind Natur- und Kunstschönes in „verschwenderischer Üppigkeit“ miteinander verwoben, sodass

30 Zur imaginativen Produktivität des Halbschlafs in Romantik und Moderne vgl. Helmut Pfotenhauer / Sabine Schneider: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

die sinnesphysiologischen, imaginativen und reflexiven Auffassungsvermögen in einen, wie es heißt, „einzig reinen, entzückenden Genuß“ aufgelöst werden – ein Zustand maximal gesteigerter Fantasietätigkeit, in dem aber bald auch diejenigen Elemente in Erscheinung treten, die im wirklichen Leben bestimmend sind.

Die sinnträchtige Übereinstimmung zwischen Traumerzählung und Feenmärchen besteht in der eigenständigen, formalen Darstellungsleistung, „nicht an Raum und Zeit gefesselt zu sein“ (HR 50f.). In der Tat wechselt die Szenerie im Modus der unmittelbaren Verwandlung, ohne dass sich die Figur, über deren Wahrnehmung sich die Fokalisation vollzieht, eigenständig im Raum bewegt; alle Wechsel vollziehen sich „auf einmahl“, „in wenig Augenblicken“ und „sogleich“ (HR 51). Die entzückende Parklandschaft wird unvermittelt zu einem prächtigen Ballsaal, dessen räumliche Koordinaten gleichermaßen unfixierbar scheinen wie seine zeitlichen: Eine „unendlich[e] Menge schöner und zierlicher Damen und Herren [...] in bunt schimmerndem Gewimmel“ (ebd.) bevölkert einen Saal von offenbar unermesslichem Fassungsvermögen. Unter ihnen befindet sich auch der „glückliche Schneiderssohn Aladdin“ (ebd.), durch den die Traumwelt um eine zusätzliche, intertextuelle Dimension erweitert und vertieft wird.

Zugleich kündigen sich im Verweis auf die bescheidene Herkunft des orientalischen Märchenhelden bereits die Verknüpfung mit der bürgerlichen Abstammung Hulderichs und damit die pragmatische Funktionalisierung der Traumerzählung an, die zur Sanktionierung dieser Mesalliance herangezogen werden soll. Zunächst ist es jedoch an Alberich, seinen Auftritt zu machen, für den eine derartige Szenerie der Bezauberung wie geschaffen ist. Dieser erscheint inmitten schöner Damen, bildet auf gewandte, elegante Weise einen eigenen, geselligen Mittelpunkt. Rosalie gibt sich dem Charme Alberichs hin und „fühlte sich unter einer Art von Zauber, dem sie nicht widerstehen konnte“ (ebd.). Die Bezauberung verstärkt sich noch, als die Beleuchtung des Ballsaales in ein Dämmerlicht wechselt, aus dem Nichts Musik erklingt und zum Tanz gebeten wird. „Noch nie hatte Alberich ihr so liebreizend erschienen“ (ebd.), während sich der schüchterne Hulderich – sozial und räumlich deplatziert – hinter einer Säule versteckt und von Rosalie nicht bemerkt wird.

Rosalies Bezauberung durch Alberich befindet sich auf ihrem Höhepunkt, als die den Traum regierende Feenkönigin zu ihrer ersten Intervention ansetzt. Auf ihr Geheiß hin wird Rosalie in den Garten versetzt, wo ihr Alberich aufs Neue begegnet, nun aber, ohne ihr Avancen zu machen. Denn Rosalies Gesicht ist plötzlich von Pockennarben derart entstellt, dass Alberich sie einzig an Stimme und Kleidung zu identifizieren vermag. Entsetzt ergreift er die Flucht und empfiehlt Rosalie in die Pflege eines Arztes. Als Hulderich erscheint,

wendet dieser sich der Kranken indessen auf empathische Weise zu. Auch erkennt er sie sogleich als Rosalie, deren Schönheit er durch die Krankheit nur unwesentlich gemindert sieht: „Sie haben, wie ich sehe, während ich von Eschenbach abwesend war, die Blattern gehabt, gnädiges Fräulein; Gottlob! daß es so glücklich abgegangen, und daß Ihre schönen Augen nichts dabey gelitten haben.“ (HR 54)

Das Prüfungsnarrativ wird durch die Fee noch einmal wiederholt, denn „[d]er Unstern der Damen von Eschenbach hatte seinen höchsten Punkt noch nicht erreicht“ (HR 55). Nach dem Vorbild der Hiob-Geschichte wird Rosalie, nachdem sie mit Krankheit geschlagen worden ist, ihres gesamten Besitzes beraubt. Als ein Brand den Gutsbesitz der Eschenbachs vernichtet, erweist Alberich die Niederträchtigkeit seines Charakters einmal mehr durch Flucht, während Hulderich sein Leben bei der Rettung der Damen wagt. „Im nehmlichen Augenblick“, nachdem Hulderich sich bewiesen hatte, „erlosch das Feuer auf Einmahl von sich selber“ (HR 56). Den nun obdachlosen Damen legt Hulderichs Vater als Zeichen der Treue und Dankbarkeit schließlich sein gesamtes Vermögen zu Füßen. Die Tugendhaftigkeit des Sohnes hat das Herz Rosalies erobert, was auch ihre Tante bemerkt – ohne dass der adelige Standesdünkel dadurch allerdings überwunden würde: „Wenn er nur von Geburt wäre – murmelte die Alte in sich hinein.“ (Ebd.)

Selbst nachdem sich im Durchlaufen alttestamentarischer Prüfungen der adelige Bewerber als opportunistischer Feigling und der bürgerliche Nachbarsjunge als ritterlich und treu erwiesen haben, haben die Ereignisse nicht den notwendigen Überzeugungsgrad erreicht, um die Ständekluft zu überbrücken. Erst ein Machtwort der Fee vermag den „Knoten, den sie selbst hatte verwickeln helfen, wieder aufzulösen oder – zu zerhauen“ (HR 58). Die erscheinende Fee bekundet noch einmal, was bereits hinreichend klar ist: „Hulderich liebt Rosalieu, wie nur wenige lieben können, [...]. Er liebt Sie selbst, nicht ihr Vermögen, das sie verloren hat, nicht die Lilien und Rosen ihres Gesichts.“ Und obwohl die Feen „wie bekannt, sonst keine Freundinnen von Mißheurathen“ (ebd.) sind, befiehlt sie die Verbindung der beiden und überlässt sie dem gemeinsamen Glück.

c) Rationalisierung des Wunderbaren oder Irrationalisierung des Traums?

Die Erzählung endet abrupt und ohne in die Rahmenhandlung der erwachten Protagonistin zurückzukehren und die im Traum erlangten Erkenntnisse umzusetzen. Zu erwarten stünde offenkundig, dass Rosalie den entzauberten Alberich abweist, das Sehnen des bürgerlichen Nachbarsjungen erwidert und

schließlich vermittelt der Erzählung ihres Traums das Einverständnis der märchenliebenden Tante in die nicht standesgemäße Ehe erlangen würde. Diese pragmatische Funktionalisierung der Traumhandlung findet aber im Traum selbst statt und wird nicht Rosalie, sondern der Feenkönigin in den Mund gelegt. Bedenkt man, dass die Fee selbst die Handlungssequenz des geträumten Märchens verantwortet, so hat sie in die persuasive Funktion dieser Handlungen anscheinend kein Vertrauen. Nach dem Vorbild der Fabel liefert die Fee ein Epimythion nach – einen deklarativen Sprechakt, mit dem der richtige Bräutigam nochmals in aller Eindeutigkeit als solcher ausgezeichnet wird. Der wunderbaren Agenz der Fee obliegt es also, den narrativen Gehalt des Märchens in ein praktisches Urteil zu übersetzen – in eine Schlussfolgerung, die eigentlich ohne magische Intervention gezogen werden sollte.

Der irrationale Glaube an die Wirklichkeit des Wunderbaren wird in der Erzählung nicht thematisiert. Die Feenmärchen sind klar als *literarisches* Genre markiert, dem die Figuren der Erzählung womöglich über die Maßen zugetan sind, die wunderbare Feenhandlung, die erzählt wird, ist ein Traum und als solcher ein psychologischer Tatbestand der natürlichen Welt. In der Rahmenhandlung des *Hexameron von Rosenhain* verkörpert „Herr M. der Philosofo“ diese rationalistische Position, gemäß derer sich das Unnatürliche – d. h. den Ordnungsgesetzen der Wirklichkeit entgegenstehende – des Traumes in die Belange der empirischen Welt des Träumenden einfügen soll. Spätestens in Form der Allegorie³¹ wird das Unnatürliche als semantischer Funktionsträger lesbar, sodass man es, wie gesagt wird, „unangefochten durchschlüpfen“ lassen kann:

Denn wie widersinnisch, unbegreiflich, ja unmöglich die Erscheinungen, die ein Traum darstellt, immerhin seyn mögen, dem Träumenden kommen sie natürlich, begreiflich und glaublich vor. Der Dichter ahmt also, nach seiner Weise, dem Traum nach, indem [...] er wirklich das Natürliche mit dem Unnatürlichen so fein und künstlich zu verweben weiß, daß man letzteres gleichsam unter dem Schutz des erstern unangefochten durchschlüpfen läßt. (HR 60)

Die Vermischung und gegenseitige Durchdringung des Wunderbaren und des Wirklichen, an der sich Wieland über die gesamte Dauer seines Schaffens interessiert zeigt, wird in dieser Erzählung des Spätwerks durch eine Position

31 Vgl. die Ausführungen zum Traum des Agathon in Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München: Beck 2002, S. 146.

dominiert, die sich für eine psychologische Reduzierbarkeit ausspricht. Einzig als Traumerzählung ist die ‚Feerey‘ poetologisch sanktioniert. Doch ist dies bloß die behauptete Voraussetzung der Erzählung, nicht aber ihre eigentliche Pointe.

Von Anfang an ist das Feenmärchen als bloßer – und noch dazu folgenloser – Traum gekennzeichnet und damit anthropologisch und psychologisch gerahmt. Zugleich erlangt der Traum aber sowohl seine spezifische Erkenntnisfunktion als auch die Sprache, die Bilder und die Form seines erzählerischen Ausdrucks einzig im literarischen Modus des Feenmärchens. Das heißt, in gleichem Maße, wie das Wunderbare des Feenmärchens *als Traum* rationalisiert wird, wird der Traum *als Feenmärchen* ‚irrationalisiert‘.³² Zwar soll das geträumte Märchen dabei stets „die leise Ahnung eines geheimen Sinnes“ (HR 60) mit sich führen, die poetischen Mittel, durch die es sich auszeichnet, sind aber derart ins Wunderbare gesteigert, dass die Einholbarkeit durch einen luziden Sinn keineswegs garantiert werden kann. Die erzählerischen und kognitiven Ansprüche an Kausalität und Kohärenz sind im Herrschaftsbereich der Feen außer Kraft gesetzt, sodass die ästhetische Fülle des Märchentraums „die Seele in einen einzigen reinen, entzückenden Genuß aufzulösen“ (HR 50) vermag. Ohne diese *Verzauberung* ist die *Entzauberung* der Träumerin nicht ins Werk zu setzen: Was an Wert und Unwert der Heiratskandidaten in der Wirklichkeit im Verborgenen bleibt, wird im Traum in leuchtenden Farben und abenteuerlichen Begebenheiten klar erkenntlich; die eng geknüpften Bedingungsverhältnisse der Wirklichkeit werden durch die erzählerischen Möglichkeiten des Feenmärchens gelockert, sodass der subjektiven Willkür Spielraum verschafft werden kann und – in diesem Falle – ein aufgrund von Standesunterschieden unterdrücktes Begehren Ausdruck und Legitimität findet.

3.1.4 *Die Salamandrin und die Bildsäule (1787)*

Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geister-Mährchen wurde in drei Bänden zwischen 1786 und 1789 publiziert. Wieland hatte sich die seit 1785 erscheinende Sammlung *Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées, ou autres contes merveilleux* zum Vorbild genommen, um selbst eine Auswahl von Feenmärchen herauszugeben, die ursprünglich auf weit mehr als die letzten Endes erschienenen drei Bände angelegt war.³³ In Abgrenzung

32 „Je mehr ein Märchen von der Art und dem Gang eines lebhaften, gaukelnden, in sich selbst verschlingenden, räthselhaften, [...] je seltsamer in ihm Wirkungen und Ursache, Zwecke und Mittel gegeneinander zu rennen scheinen, desto vollkommener ist, in meinen Augen wenigstens, das Märchen.“ (HR 59f.)

33 Vgl. zur Entstehungsgeschichte Hans-Peter Nowitzki: Märchen, in: Jutta Heinz (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2008, S. 210–227, hier S. 222.

zum bis dahin 25-bändigen *Cabinet des fées* gab Wieland allerdings zu bedenken, dass „bey einer etwas strengen Auswahl des Besten in dieser Art“ (D 4) der Umfang einer solchen Sammlung geringer ausfallen würde. Sein Plan einer „ähnliche[n], aber nach einem andern nicht so weitläufigen Plane eingerichtete[n] Sammlung“ (ebd.) strebt demnach keine Vollständigkeit an, sondern folgt einem kritischen Auswahlprinzip, das in Konsequenz dessen nicht nur eine freie, auf Verbesserung der Vorlage abzielende Übertragung der französischen Feenmärchen für berechtigt hält, sondern auch deren Umdichtung sowie die eigene Neuschöpfung. Im Folgenden soll mit *Die Salamandrin und die Bildsäule* eine originale Erzählung Wielands und mit *Timander und Melissa* eine Adaption behandelt werden. Beide Erzählungen setzen je verschiedene Akzente im Hinblick auf Wielands Innovation des Feenmärchens – in beiden geht es aber darum, dass das (artifizielle) Wunderbare sich auf irreduzible Weise in die Bildungsprozesse der heranwachsenden Protagonisten einschreibt.

Der spätere Titel *Die Salamandrin und die Bildsäule* weist – anders als der ursprüngliche Titel *Der Druiden* – bereits auf die Struktur hin: Erzählt werden mit *Die Salamandrin* und *Die Bildsäule* zwei Geschichten, die als wunderbare, analeptische Binnenerzählungen in eine Rahmenhandlung eingebettet sind: Zwei Jünglinge treffen im gallischen Armorika des Nachts in einem halb verfallenen Turm aufeinander und geben ihre jeweilige Vorgeschichte wieder, aus der sich die Bedeutsamkeit des Ortes erklären soll, an dem die Unbekannten nicht zufällig zusammenfinden. Von Interesse ist gerade die Rahmenstruktur, in der die wunderbaren Elemente in den Binnenerzählungen akzentuiert werden, während auf der Ebene des Rahmens – ganz der programmatischen Anlage des *Don Sylvio*-Romans entsprechend – alle Begebenheiten durch Erklärung transparent gemacht werden sollen. Denn nach den ausführlichen Erzählungen über die Salamandrin und über die Bildsäule soll sich in einer Szene der Entzauberung erweisen, dass es „mit den Wunderdingen [...] sehr natürlich zugegangen“ (D 229) sei: Die Väter haben lediglich die schwärmerischen, hypertrophen Vorstellungen ihrer Söhne, die ihnen durch Autorität und Unterweisung nicht auszutreiben waren, ausgenutzt, um, durch geschickte Inszenierungen und mit bedingungslosem Aufwand, die jugendlichen Illusionen zum Vehikel der paternalen Lenkung zu machen.

a) Die Bildsäule: eine pygmalionische Adoleszenzkrise

Nach der Traum Erzählung Rosalies behandelt *Die Salamandrin und die Bildsäule* männlich codierte Adoleszenzkrise. Wie werden diese mit Hilfe des Wunderbaren zu Darstellung gebracht? Als er „das sechzehnte Jahr zurück gelegt hatte“ (D 196), so beginnt der junger Ägypter Osymandias seine Erzählung, habe sein Vater ihn in die orphische und eleusinische Mystik einweihen lassen. Vielleicht geschah es während dieser Bildungsreise nach Griechenland,

dass der Sohn zum pygmalionischen Liebhaber des Künstlichen wurde. Nach seiner Rückkehr bemächtigt sich seiner jedenfalls „die seltsamste und unsinnigste“ Leidenschaft, „die vielleicht jemahls die Einbildung eines Sterblichen überwältigt hat“ (D 197), indem er sich in die Skulptur einer jungen Frau verliebt, die er eines Tages in einem Hinterzimmer seines Vaters entdeckt.

Im ersten Augenblick, da er diese erblickt, glaubt Osymandias, einer lebendigen, jungen Frau von vollkommener Schönheit gegenüberzustehen und er „erstaunte, eine so reizende Person in dem geheimen Kabinette [...] zu finden“ (D 198). Gegenüber der weiblichen Schönheit ist Osymandias allerdings, so wird der Fortgang der Erzählung belegen, beinahe so unempfindlich wie sein gallischer Freund, der vor dem weiblichen Geschlecht sogar einen „beyahe körperlichen Ekel“ empfindet.³⁴ So sind es auch mitnichten die körperlichen Reize der dargestellten jungen Frau, die den Jüngling in ihren Bann schlagen; die Faszination geht vielmehr von der Tatsache aus, dass es sich in Wirklichkeit um eine Skulptur handelt, deren Anblick eine nicht aufzulösende Verwirrung zwischen der sinnlichen Evidenz ihrer Lebendigkeit und dem Wissen um ihre Artifizialität stiftet:

Ich bin unvermögend dir zu beschreiben was in diesen Augenblicken in mir vorging; [...]. Ich konnte nicht zweifeln, daß es ein bloßes lebloses Bild sey; und doch bestand mein Herz hartnäckig darauf, es lebe und athme und höre was ich ihm sage. (D 198)

Die Erzählung beharrt mit Nachdruck auf diesem medialen Fundament des jugendlichen Begehrens, das durch keine wirkliche Frau, durch kein „Original“ (D 201) eingefangen werden kann. Zwar trägt Osymandias sich mit der Hoffnung, dass ein „Urbild“ zu seiner Bildsäule existieren könne, doch bestärkt ihn diese Möglichkeit bloß in der Faszination für das berückende Artefakt, das in diesem Falle ein „bis zur Täuschung der Sinne und der Vernunft vollkommenes Nachbil[d]“ (D 203) wäre.

Die mediale Differenz der Abbildung ist also eine irreduzible Komponente der hier behandelten ästhetischen Erfahrung, was ganz einem von Moses Mendelssohn formulierten Theorem der ästhetischen Illusion entspricht:

Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die obern Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung, und nicht die Natur selbst sei. Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung desselben mit

34 Stattdessen fühlt Klodion sich bei der Ankunft Osymandias „so stark zu dem lebenswürdigen Unbekannten hingezogen und mit so viel Theilnehmung für ihn erfüllt, daß er verlegen war, Worte für das zu finden, was er ihm einmahl hätte sagen mögen.“ (D 193)

dem Urbilde. Es gehören also folgende Urteile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: ‚dieses Bild gleicht dem Urbilde:‘ – ‚Dieses Bild ist nicht das Urbild selbst‘.³⁵

Die Besonderheit der ästhetischen Illusion besteht demnach nicht in einer vollständigen Immersion des Rezipienten in die illudierte Präsenz des dargestellten Gegenstands, sondern in der Dynamik einer zweifachen Referenz auf den Gegenstand der Darstellung und zugleich auf das Artefakt, mit dem er zur Darstellung gebracht wird. Das hierbei empfundene „Vergnügen“ speist sich aus der gleichzeitigen Aktivität der sinnlichen (unteren) und der kognitiven (oberen) Erkenntnisvermögen. Der Verstand beharrt auf seiner Einsicht in die Künstlichkeit der Illusion, wodurch sich aber gerade – sowohl bei Mendelssohn als auch bei Wieland – die Lust an der ästhetischen Illusion³⁶ noch steigert. Der Unterschied zwischen den beiden Autoren ist indessen nicht minder aussagekräftig. Denn während Mendelssohn sich für die Harmonisierung von sinnlicher und intelligibler Dimension der ästhetischen Illusionen interessiert und damit bereits auf die idealistische Ästhetik des Schönen vorausweist, liegt der Fokus bei Wieland auf der Exaltation der Imagination und dem krisenhaften Erwachen des Begehrens.

Das wunderbare Artefakt zeigt sich als äußerst riskanter Gegenstand, denn die Obsession für das Künstliche vermag den jugendlichen Menschen in Melancholie und Isolation zu versetzen.³⁷ Nichts in der väterlich geordneten Welt – weder die philosophische Bildung noch die Heiratskandidatinnen der Heimatstadt³⁸ – vermag Osymandias' obsessive Hingabe an die Bildsäule zu lindern. Zugleich ist die mit ihr verbrachte tägliche Stunde aber die schönste

35 Moses Mendelssohn: Von der Herrschaft über die Neigungen, in: Ders.: Ästhetische Schriften, hrsg. von Anne Pollok, Hamburg: Meiner 2006, S. 83–90, hier S. 88. Vgl. hierzu auch Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert, München: Fink 1998, S. 26.

36 Vgl. Werner Strube: Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jh., Dissertation, Universität Bochum 1971, S. 87ff.

37 „Ich wurde niedergeschlagen und traurig, verlor die Eflust und Schlaf, bekam Ringe um die Augen, und veränderte mich, mit Einem Worte, so sehr, daß ich mir selbst unkenntlich wurde. [...] ich fand acht bis zehn Tage täglich eine Stunde, die ich zu den Füßen meines bis zum Wahnsinn geliebten Bildes zubringen konnte.“ (D 200)

38 Der Versuch scheitert, unter den jungen Frauen der Heimatstadt diejenige zu finden, die der Bildsäule als Urbild unterlegt werden könnte. Wieland scheint hier einmal mehr zu einer kontroversen Theorie des Porträts literarisch Stellung zu beziehen. Siehe hierzu Nicola Gess: Troubled Resemblances: Portrait and Poetics in Breitinger's *Critische Dichtkunst*, Wieland's *Don Sylvio*, Burke's *Philosophical Enquiry* and Radcliffe's *Castle of Udolpho*, in: MLN 132,5 (2017), S. 1277–1300, hier bes. S. 1286. Hatte Breitinger die Kenntnis des Urbildes als Faktor zur Steigerung der ästhetischen Lust an der Abbildung angesehen,

und – gegenüber der melancholischen Niedergeschlagenheit – auch die tatkräftigste. Denn die pygmalionische Obsession, dass die Skulptur eine zur Bildsäule verzauberte junge Frau sei, die sich in jedem Moment zurückverwandeln könne, ist ihrerseits abhängig von der imaginativen und emotionalen Kraft, die in sie investiert wird: Die Lebendigkeit der Bildsäule scheint nur dann augenblicksweise und gegen jedes vernünftige Einsehen durch die unbelebte Materialität der Statue hindurch,³⁹ wenn Osymandias zu ihr spricht, wenn er ihre leblose, kalte Hand berührt und sein „Herz an ihren unelastischen Busen“ drückt; nur dann geht sein „Wahnsinn so weit“, dass er sich „auf einen Augenblick einbildete, sie erwarme unter [s]einen Umarmungen“ (D 202). Erzählt wird also ein emotionaler Ausnahmezustand, der das Subjekt einerseits in Passivität, Obsession und Isolation treibt, andererseits aber in kreativen Akten der Verlebendigung des Unbelebten gipfelt.⁴⁰

Inszeniert wird eine ambivalente Haltung zum artifiziellen Gegenstand, der zwar alle Aktionspotentiale des poetisch empfindenden Jünglings aus der Wirklichkeit abzieht, seine Vermögen auf diese Weise aber auch auf eine bei spiellose Weise steigert. Die Erzählung beharrt zugleich darauf, dass die Sehnsucht nach Verlebendigung des Unbelebten nicht allein von den Projektionen des Betrachters ausgeht, sondern von den wunderbaren Attributen des außergewöhnlichen Kunstwerkes selbst. Die pygmalionische Bildsäule ist zugleich wunderbares *Objekt* und poetisches Initial eines kreativen *Subjekts*. Wenn der vor den Leidenschaften des Sohnes resignierende Vater jenen schließlich nach Gallien schickt, um dort „das Ziel [s]einer Wünsche [zu] finden“ (D 204), ist keineswegs entschieden, ob damit der Zauber gemeint ist, mit dem die Bildsäule auf wunderbare Weise zum Leben erweckt werden kann, oder der Meister, der den Jüngling zum Bildhauer ausbilden wird, oder die junge Frau, die dem Bildhauer einst Modell gestanden hat.

so wird im Gegensatz dazu bei Wieland betont, dass die prinzipielle Entzogenheit des Urbildes die Bezauberung durch die Bildsäule noch verstärkt.

- 39 Siehe hierzu Mülder-Bach (1998): Im Zeichen Pygmalions, S. 25: „Gegen die platonische Metaphysik des Schönen“, so erläutert Mülder-Bach in Bezug auf Johann Joachim Winckelmann „betreibt der pygmalionische Metaphysiker der Schönheit vielmehr eine subtile, aber unverkennbare Aufwertung der Physis. Die erotische Begeisterung, an der er zu partizipieren beansprucht, will den ‚harten Gegenstand der Materie‘ und [...] ihre Widerständigkeit gegen die Idee überwinden. Das bedeutet, daß sich das Bild, statt schlechthin zu verschwinden, im Prozeß der Betrachtung verwandeln muß.“
- 40 Vgl. Addison [1712]: The Spectator, S. 278: „A Man of a Polite Imagination [...] can converse with a Picture, and find an agreeable Companion in a Statue.“

b) Die Salamandrin: eine irreversible Schwärmerei

Genug – Osymandias legt ein Büßergewand an und begibt sich auf die Pilgerreise nach Norden, wo der Vater ihm einen Turm mit drei Zinnen als Ziel seiner Reise bestimmt. Auf der Suche nach Schutz vor einem Unwetter flüchtet der junge Ägypter sich eines Nachts in den vorherbestimmten Turm und trifft dort auf eine verwandte Seele. In melancholischer Pose sitzt ein gallischer Jüngling, Klodion, allein in dem halb verfallenen Turm. Die beiden Fremden sind sich sofort vertraut und auf empfindsame Weise zugetan, sodass, nachdem Osymandias die Geschichte seiner *Bildsäule* wiedergegeben hat, Klodion nun seinerseits seine Vorgeschichte erzählt: *Die Salamandrin*. Klodion erscheint (wie zuvor Rosalie) als Wiedergänger eines Wieland'schen Romanhelden. Wie Agathon ist auch er allein am Idealischen interessiert und begründet aus der Reinheit der platonischen Ideenwelt eine konsequente Weltabkehr, die nicht allein philosophische, sondern auch emotionale und soziale Konsequenzen nach sich zieht:

Die Natur hat mich mit einem weichen Herzen begabt, und mit einem Hang, lieber in einer Welt von schönen Ideen als in dem Gedränge der gewöhnlichen Menschen, und in dem Dunstkreis ihrer so widerlich zusammen gährenden Leidenschaften zu leben. [...] so erzeugte sich [...], als ich die Jahre der Mannbarkeit erreichte, eine seltsame Abneigung gegen die Weiber und Töchter der Menschen. (D 206)

Im Unterschied zum *Agathon*-Roman, in dem ausführlich die philosophischen und politischen Implikationen der idealistischen Grundhaltung des Protagonisten reflektiert werden, spitzt das Feenmärchen die Handlung sofort auf die erotischen und sozialen Aspekte der idealistischen ‚Schwärmerei‘ zu. Denn trotz der „Abneigung gegen die Weiber und Töchter der Menschen“ ist Klodion sehr wohl empfänglich für die „hoh[e] Schönheit und Vollkommenheit der elementarischen Nymfen“, sodass er sich mit der Hoffnung trägt, „vielleicht dereinst von einer Sylfide oder Salamandrin geliebt zu werden“ (ebd.).

Wie bereits anhand der Figur Rosalie im *Hexameron von Rosenhain* gezeigt werden konnte, bietet auch im Falle Klodions gerade das Feenmärchen die fiktive Welt, in der die erotische Sozialisation und die mit ihr verbundenen Ansprüche an die gesellschaftliche Integration des Heranwachsenden zugleich distanziert und ausgelebt werden können. Ebendiese Doppelfunktion macht sich Klodions Vater für eine ‚Schwärmerkur‘ zunutze, die an Abenteuerlichkeit jedoch selbst ans Märchenhafte grenzt: Wie durch Zufall verirrt sich der junge Klodion eines Tages auf seinen Streifzügen durch den das heimatliche Gut umgebenden Wald in den schicksalhaften Turm und trifft dort auf eine

feenhaft gewandete, verschleierte Frau, die er für die erwünschte Salamandrin hält. Für Klodion beginnt ein „wundervolles Abenteuer“ (ebd.). Nacht für Nacht findet er sich bei seiner „wundervollen Unbekannte[n]“ (D 211) ein, die ihn durch Zaubergärten und arkadische Landschaften führt, bevor sie ihn beim Einbruch des Tages auf einem geheimen Wege, der kaum eine viertel Stunde in Anspruch nimmt, nach Hause schickt. Der Umgang ist von platonischer Dezenz, die Begierden werden in „engen Schranken“ gehalten und selbst ein „verhaßte[r] Schleie[r]“ (D 212) bleibt ungelüftet. Dem stärker werdenden Drängen Klodions begegnet die Salamandrin mit einer letzten Prüfung seines Charakters: Drei Nächte des Aufschiebens muss er noch aushalten und ihr dabei treu bleiben, danach wird sie sich ihm hingeben.

Ungeduldig begibt der junge Gallier sich in der dritten Nacht noch vor der verabredeten Stunde in den Wald und findet sich unverhofft am Portal eines prachtvollen Palastes. Sechs Jungfrauen bedrängen ihn, die ihm vorbestimmte Heldentat zu vollbringen, von einem Drachen ein magisches Schwert entgegenzunehmen und die Gebieterin des Palastes aus den Klauen eines bösen ‚Genins‘ zu befreien. Nachdem dies mit Leichtigkeit vollbracht ist, besteht die befreite Fee Pasidora darauf, sich dem ungeduldig zum Aufbruch drängenden Klodion dankbar zu zeigen. Stunde für Stunde trotzt sie ihm ab: Auf ein Festmahl folgt gemeinsames Schachspiel, dann ein Spaziergang durch die orientalischen Gärten des Palasts. Schließlich erliegt der Jüngling den Avancen der schönen Fee und bricht in einem Marmortempel seinen Treueschwur. Sogleich verwandelt Pasidora sich in die Dame des Turms, „Treuloser“, ruft sie, „du hast mich auf ewig verloren!“ (D 223)

Seit drei Tage wartet der verführte Jüngling nun, „entschlossen [s]ein Leben in diesem Thurme zu enden“ (ebd.). Die Erzählung Klodions hat – analog zur Erzählung Osymandias – die erzählte Zeit bis zum gegenwärtigen Punkt des Aufeinandertreffens der jungen Männer abgedeckt; in beiden Fällen handelt es sich also – mit Gérard Genette gesprochen – um komplettierende, interne Analepsen, die auf die Handlung der Basiserzählung zulaufen und die Lücke zwischen dem Zuvor und dem Jetzt schließen.⁴¹ Die narrative Funktion dieser spezifischen Art analeptischen Erzählens besteht – wie sich an der vorliegenden Erzählung Wielands eindrücklich zeigt – nicht allein im Nachreichen eines für das Verständnis der Geschichte notwendigen Informationsstandes, sondern

41 Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung, übers. v. Andreas Knop, 3. Durchgesehene u. korr. Aufl., München: Fink 2010, S. 35f. Die komplexe und kunstvolle narrative Architektur von Wielands Erzählung untermauert noch einmal den theoriebildenden Status der Märchenliteratur für die Narratologie insgesamt. Vgl. dazu Tom Kindt: Der *discours* des aufgeklärten Märchens. Märchenerzählen bei Wieland, Musäus und den Grimms, in: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung 55,1/2 (2014), S. 41–51, hier S. 42.

auch in der dramatischen Zuspitzung der Handlung auf den Akt des Erzählens selbst. Denn in dem Moment, in dem die intradiegetischen Erzähler ihren *discours* beschlossen haben, geht die durch sie vermittelte Handlung auf die Rahmenerzählung und die mit dieser verbundenen Erzählinstanz über – ein narrativer Wechsel der Ebenen, der in Wielands Kunstmärchen auch inhaltlich und metapoetisch sinnfällig gemacht wird, da sich mit ihm erweisen muss, ob die programmatische Vermischung des Wunderbaren mit dem Wirklichen gelingen kann.

Die wunderbaren Erfahrungen der beiden Jünglinge sollen sich in den letzten Zügen der Erzählung als Ergebnis einer kalkulierten Lenkung der Väter herausstellen, als ‚didaktische Verzauberung‘. Rasch wird in einer letzten, kurzen Analepse rekapituliert, dass die beiden Väter, ein ägyptischer Oberpriester und ein gallischer Oberdruide, seit langem enge Freunde sind. Während Osymandias seiner Ausbildung in Griechenland nachging, war Klodions Familie zu Besuch in Ägypten, wo die Väter beschlossen, ihre Söhne und Töchter zu verheiraten. Dem Schwärmer Klodion verbirgt man die ägyptische Priestertochter und schickt diese stattdessen heimlich zurück nach Gallien, wo Gärten und ein Feenpalast errichtet werden, in denen Klodion seine ‚wunderbaren‘ Abenteuer erleben und seine zukünftige Braut in Gestalt einer Salamandrin lieben lernen soll. Eine bemerkenswerte Auflösung, bedenkt man, dass die Salamandrin mehrmals den schmachtenden Blicken des Jünglings unvermittelt entschwunden war, oder dass der Hausrat des orientalistischen Feenschlösschens auch einen ‚feurige[n] Drache[n], mit einem funkelnden Schwert im Munde‘ (D 215), umfasst.

c) Satire und Kritik der analytischen Rahmung

Das Ende der Erzählung markiert den Umschlag vom wunderbaren zum rationalen Erzähldiskurs. Eine umfassende Enträtselung wird in Aussicht gestellt und die zuvor vernommenen wunderbaren Erzählungen sollen nun auf eine neue, vernunftgemäße Weise verständlich werden – ein Blick „hinter die Kulissen“, durch den „die vermeinten Wunder einer künstlichen Täuschung [...] in ihre wahre Gestalt herab gewürdigt“ (D 229) werden sollen. Hinsichtlich der Erzählstruktur wird das *Entzauberungsnarrativ*, das nun über das vorhergehende *Verzauberungsnarrativ* gelegt werden soll, als aristotelisches *thaumaston* par excellence inszeniert. Dessen Funktionsweise besteht darin, dass zwei alternative Narrativierungen derselben *histoire* dargeboten werden. Nicht umsonst wird die theoriebildende sophokleische Tragödie *König Ödipus* als Prototyp einer analytischen Handlungsstruktur angesehen, denn tatsächlich soll ja die erste Erzählung der *histoire* durch ein zweite, analytisch höherwertige, aufgehoben werden. Die dichterische Herausforderung besteht darin,

dass die Elemente der *histoire* durch die zweite Narrativierung reproduziert werden, während sie aber eine neue erzählerische Repräsentation und damit eine neue Deutung erfahren: *Was* geschehen ist, bleibt dasselbe; *wie* es erzählt wird und welchen Zusammenhang die Begebenheiten der Handlung bilden, ändert sich aber fundamental. Die Schwierigkeit, dass beide diese narrativen Erfordernisse erfüllt werden, formuliert Aristoteles so, dass die Ereignisse sich wider Erwarten, aber doch auseinander ergeben sollen.⁴²

In Wielands Erzählung wird nun allerdings das Prinzip der Einholbarkeit der ersten (wunderbaren) Handlungsvariante durch die alternative (rationale) Narrativierung auf zweifache Weise dekonstruiert. Bezüglich der Feenhandlung in den gallischen Wäldern wird der Versuch einer Erklärung noch unternommen, der seinerseits jedoch ans Unglaubliche grenzt: Eine zweijährige Bauphase der Kulissen, eine beispiellose futuristische Theatermaschinerie und eine minutiöse Antizipation des Verhaltens des Getäuschten sind erforderlich, um die Erzählung Klodions als ‚natürlich‘ zu refigurieren. Die Schwelle der Wahrscheinlichkeit liegt in diesem Falle wohl nur unwesentlich unter der Glaubhaftigkeit wunderbarer Feenmagie, sodass die ‚natürliche‘, vernunftgemäße Erzählung auf das Glauben-Wollen nicht weniger angewiesen scheint als die wunderbare Binnenerzählung. Doch selbst wenn das Wirkliche zuweilen unwahrscheinlich ist, so bleiben doch einige Handlungsverknüpfungen der Erzählung – Entrückungen, Verwandlungen, Drachen – unerklärt und damit wunderbar. „Die epische Exposition“, so rekapituliert Peter Szondi Schillers Problembewusstsein für die Übertragung der analytischen Handlungsführung auf das Erzählen, „hat im Gegensatz zur dramatischen keinen funktionalen Charakter, sie ist selber etwas, interessiert um ihrer selbst willen“.⁴³ Auf ebendiese Weise verhält es sich in Wielands Erzählung mit dem Wunderbaren: Es wird um seiner selbst willen erzählt; entzaubert wird durch den Versuch einer narrativen Umdeklarierung nicht das Wunderbare, sondern die erzählerische Analysis selbst: Die Entzauberung wird entzaubert.

Noch deutlicher wird die Kritik der narrativen Analysis des Wunderbaren anhand der Binnenerzählung der *Bildsäule* gemacht: Diese soll die Tochter des gallischen Oberdruiden darstellen und als kunstvolles Unterpfand der Freundschaft und der verabredeten gegenseitigen Verheiratung der Söhne und Töchter in Ägypten hinterlassen worden sein. Die einzige Erklärung, die im Hinblick auf die zauberhafte Wirkung der Skulptur gegeben wird, muss aber selbst ins Wunderbare ausweichen: Die Wirkung basiere auf den „wunderbaren

42 Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 32f., 1452a.

43 Szondi (1974): Poetik und Geschichtsphilosophie II, S. 65.

Kenntnissen“ und dem „Geheimniß“⁴⁴ des Druiden, durch die dieser das ägyptische Kunsthandwerk zum bezaubernden Illusionskunstwerk aufzuwerten vermöge. Bevor nun das Geheimnis der die Skulptur verlebendigenden, druidischen Kunst ergründet werden kann, bricht dieser Erzählstrang unverrichteter Dinge ab. Unter Verwendung des – in der Literaturgeschichte durch Heinrich von Kleists Erzählung *Die Marquise von O. ...* kanonisierten – Geviertstriches wird die willentliche Absentierung der Erzählinstanz inszeniert. Klodion hebt zu einer Erklärung an, wie die geheimnisvollen Kunstwerke seines Vaters

[...] entstanden – Hier bewog eine sehr unerwartete Wahrnehmung den Sohn des Druiden auf einmahl einzuhalten; und dieß war nichts geringeres, als daß sein junger Freund über einer Erzählung, die so viel Interesse für ihn hätte haben sollen, – eingeschlafen war. (D 226)

Das „Interesse“, das der Zuhörer an der Aufklärung über seine Bezauberung hegen sollte, ist des Erzählens nicht mehr wert als zweier „—“. Der Versuch einer narrativen Analysis gerät in *Die Salamandrin und die Bildsäule* zur Satire.

Analog zu der narrativen Uneinholbarkeit des Wunderbaren behauptet die Erzählung einen unwiderruflichen Eintrag des Wunderbaren in die Psyche und in das Begehren der Heranwachsenden: Als der Schleier der Illusionen durch die in das Turmzimmer hereintretenden Väter gelüftet wird, ist der entscheidende Zeitpunkt gekommen, an dem die wechselweise zu verheiratenden Geschwister einander zugeführt werden und die libidinöse Besetzung von den Phantasmagorien der Söhne auf die wirklichen Töchter übertragen werden soll. „Man stelle sich ihr Erstaunen vor, als sie die Augen aufschlugen und Osymandias seine geliebte Bildsäule, und Klodion seine angebetete Salamandrin vor sich sah.“ (D 226) Die ganze Ambivalenz dieses Modells schreibt sich in diesen Satz ein, mit dem das vermeintliche Erwachen der Söhne aus ihrem ‚Schlaf der Vernunft‘ beschrieben wird. Das Erstaunen über das geliebte Phantasma setzt sich in die Wirklichkeit fort; und so wenig, wie die Erzählung ihren wunderbaren Binnendiskurs zu bändigen in der Lage ist, so deutlich werden die schwärmerischen Junggesellen schwärmerische Ehemänner bleiben: Einzig auf der Basis des phantasmagorischen Begehrens eines künstlichen Artefakts, einzig in Weiterführung einer exaltierten, luxurierenden Imagination,

44 „Der Druide [...] besitzt unter anderen wunderbaren Kenntnissen auch das Geheimniß, den feinen Ton, woraus das ägyptische Porzellan gemacht wird, so zuzubereiten, daß die daraus gefertigten Bilder im Feuer einen Schmelz erhalten, der ihnen eine bis zur Täuschung gehende Ähnlichkeit mit dem wirklichen Leben giebt.“ (D 225)

sind die Heranwachsenden zur Eheschließung und damit zur Integration in die bestehende Sozialstruktur bereit.⁴⁵

3.1.5 *Timander und Melissa* (1787)

a) Adaption und Originalität

Bei *Timander und Melissa* handelt es sich um eines der *contes de fées* des *Dschinnistan*-Zyklus, die Wieland auf der Basis vorhandener Texte adaptiert und umgearbeitet hat. Gerade anhand der vorgenommenen Änderungen lässt sich zeigen, worauf es Wieland in seiner eigenen Poetik des Feenmärchens ankam. Ein augenfälliger Eingriff besteht bereits in einer Änderung des Titels, der zugleich auf die von Wieland vorgenommene diegetische Transposition⁴⁶ der Handlung verweist: Der hier verarbeitete Architext Catherine de Lintots trug den Titel *Timandre et Bleuette* und war in der „charmante vallée de Cangam“⁴⁷ situiert, womit deutlich an Traditionsbestände der französischen Märchenliteratur angeknüpft wird. Wieland hingegen verlegt die Handlung in das antike Griechenland und rückt sein Märchen dadurch nicht allein in den Horizont des (zumindest in klassizistischer Perspektive) literarisch muster-gültigen Zeitalters, sondern auch in den Horizont seines Bildungsromans *Geschichte des Agathon*.⁴⁸ Die Antikisierung ist nicht die einzige poetologische Rekalibrierung des Feenmärchens. *Timander und Melissa* soll darüber hinaus als Sozialisations- und Bildungsmärchen analysiert werden: Denn die Erzählung handelt von einer aufgeklärten Monarchie, deren Aufrechterhaltung davon abhängt, dass der Thronfolger Timander durch ein Feenabenteuer entwicklungspsychologisch und moralisch zum guten Regieren befähigt wird und – ein durchgängiges Motiv der hier behandelten Erzählungen Wielands – sich in den Ehestand einzufinden vermag.

45 Vgl. zur Figur des Jungesellen und dessen schizoidem Begehren das von Gilles Deleuze und Félix Guattari als „machine célibataire“ beschriebene Modell ästhetischer Entgrenzung. Dies.: Kafka. Für eine kleine Literatur, aus dem Französischen übers. v. Burkhardt Kroeber, Frankfurt a. M. 1976, S. 97.

46 Die Prägung dieses Begriffs und zahlreiche beispielhafte Spezifikationen finden sich in Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 403ff.

47 Catherine Cailleau de Lintot: *Timandre et Bleuette* [1735], in: Nadine Decourt / Jean-Claude Decourt (Hrsg.): *Le retour du conte de fées (1715–1775)* (= *Bibliothèque des Génies et des Fées*, hrsg. v. Raymonde Robert, Bd. 13), Paris: Champion 2007, S. 589–608, hier S. 589.

48 Das Poetonym *Melissa* (griech. Biene) stellt darüber hinaus eine Verbindung zur Bienenfee Melisotte des *Biribinker*-Märchens her.

Die Thronfolge ist in diesem Märchen von besonderer Bedeutung, da der weise aber amtsmüde König Siopas seine Regentschaft an einen fähigen und integren Minister seines Hofes abgibt. In Abweichung vom typischen Hintergrundnarrativ des Märchens, eine gestörte Ordnung wieder herzustellen,⁴⁹ wird hier von Anfang die Gesellschaftsordnung als reformbedürftig dargestellt. Die monarchische Regentschaft wird aus eigener Einsicht des Monarchen auf das Prinzip des Verdienstes umgestellt – eine politische Geste im Geiste des aufgeklärten Absolutismus.⁵⁰ Das Märchen wird im antiken Griechenland angesiedelt. Als Alternative zur formalen Poetik der ‚möglichen Welten‘ wird das Wunderbare hierbei als Element eines vor-aufklärerischen Mythensystems lizenziert.⁵¹ Dieses Legitimationsmuster des Wunderbaren wird in *Timander und Melissa* herangezogen, zugleich aber auch unterlaufen. Denn als König Siopas zu Beginn der Handlung einen magischen Ring erhält, der ihn die wahren Gedanken und Absichten seines Hofstaates erkennen lässt, adaptiert Wieland mitnichten den griechischen Mythos, sondern Denis Diderots Roman *Les bijoux indiscrets* von 1748. In *Timander und Melissa* bedient sich Wieland – entgegen der antikisierenden Transdiegetisation – des Wunderbaren der französischen *contes de fées* und des *roman libertin*. Wird die Handlung in die griechische Antike versetzt, so dient dies, neben einem klassizistischen Anstrich des Wunderbaren, auch der Camouflage einer politischen Positionierung.

Veröffentlicht wurde *Timander und Melissa* bereits im ersten, 1785 erschienenen *Dschinnistan*-Band. In der Herausgeber-Vorrede wird die Poetik des Neuen als Rechtfertigung zur Umdichtung eines bereits fünfzig Jahre alten Textes herangezogen – eine poetologische Aufwertung, die Wielands eigene

49 Siehe Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen, fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne, 3. überarb. u. erw. Aufl., München: Fink 2002, S. 14–17.

50 „In den Zeiten, da die Königreiche noch ziemlich klein waren, regierte in einer Gegend des schönen Thessalien ein König, Namens Siopas; ein Name den er bekommen hatte, weil er ein Mann von sehr wenig Worten war, [...]. Er war übrigens eine gute Art von König; er hatte eine Menge negativer Tugenden, war nicht grausam, nicht ungerecht, nicht treulos, nicht ehrsüchtig, nicht unruhig, nicht unbeständig, nicht launisch, quälte seine Unterthanen nicht mit unnöthigen Verordnungen.“ (D 142) Siehe hierzu auch Jutta Heinz: Der „Hang zum Wunderbaren“ und die „Liebe zur Wahrheit“. Märchen und Aufklärung bei Wieland, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 66–86, hier bes. S. 84f.

51 Siehe hierzu Marmontel (1766): *Dichtkunst*, Th. 1, S. 213: „Was ich von der Fabel gesagt habe, muß man auch auf die Zaubery anwenden: nur die Subjecte, welche man aus denen Zeiten hernimmt, wo man die Bezauberung glaubte, schicken sich für dieses System.“

Leistung bei der Aneignung des Märchentextes unterstreicht.⁵² Hinzu kommt die fälschliche Zuschreibung der Autorschaft an die Gräfin d'Aulnoy: Die schematische Konventionalität der ursprünglichen Erzählung mag Wieland dazu verleitet haben, das Asteronym „Mad. D***“ auf eigene Verantwortung im Sinne der berühmtesten Autorin der Gattung aufzulösen. Die Verwechselbarkeit der Autorschaft – die Vorlage *Timandre et Bleurette* stammt tatsächlich aus der Feder Catherine de Lintots – wird von Wieland konterkariert, indem er das Feenmärchen seinerseits auf unverwechselbare Weise umzudichten versteht. Gemessen am emphatischen Wert, den dichterische Originalität seit den 1770er Jahren hat, wird das Feenmärchen durch diesen Gestus Wielands literarisch aufgewertet und in seinen poetischen Möglichkeiten weiter entfaltet: „Der Erfinder eines Sujets“, so heißt es in der Vorrede, „ist oft ein blosser Finder: der wahre Erfinder ist der, der aus einem, wo es auch sey, gefundenen Sujet ein so schönes und vollkommenes Ganzes zu machen weiß, als, seiner Natur nach, daraus werden kann“ (D 12).

b) Die Rekalibrierung des *conte de fées* als psychologisches
Bildungsmärchen

Doch wovon ist Wieland der „wahre Erfinder“, wohin weist seine eigenwillige Neuschöpfung der französischen Modegattung der *contes de fées*? Der poetologische Einsatz Wielands zeigt sich bereits daran, wie der Held seiner Erzählung eingeführt wird:

Die Schönen am Hofe seiner Mutter, die er bisher mit Gleichgültigkeit angesehen hatte, setzten ihn jetzt in eine halb angenehme halb unbehagliche Art von Unruhe; er wünschte einen Gegenstand zu finden, der seine ganze Einbildungskraft ausfüllen und ihn in den Genuß aller der Entzückungen setzen möchte, die er ahnete, ohne die Person zu sehen, welche sie ihm verschaffen sollte. (D 145)

Auffällig ist, dass das gattungstypische Erwachen des erotischen Begehrens des heranwachsenden Königssohnes tatsächlich als ein Bedürfnis der Einbildungskraft behandelt wird. *Diese* gilt es zur Linderung der „halb angenehme[n], halb unbehagliche[n] Art von Unruhe“ zu beschäftigen und ‚ganz auszufüllen‘. Beinahe möchte man ihm eine verzauberte Bildsäule wünschen, so sehr entspricht das psychologische Profil Timanders dem Osymanders. Hier liegt der Fokus aber – komplementär zur Betonung des aktivierenden Vermögens des

52 „Timander und Melissa, veranlaßt durch die zu Paris 1735 bei Didot herausgekommenen *trois nouveaux Contes des Fées* par Mad. D***. (d'Aulnoy), aber (wie gesagt) ungeachtet einiger aus denselben genommenen Materialien, so viel als ein ganz neues Produkt.“ (Vorrede zum ersten Band, D 11)

künstlerischen Artefakts in *Die Salamandrin und die Bildsäule* – auf einem ursprünglichen Bedürfnis der individuellen Psyche des Protagonisten: Timander wird von vornherein dadurch charakterisiert, dass seine Einbildungskraft sich selbst in Tätigkeit setzt; deutlicher noch als in der zuvor behandelten Erzählung gewinnt er dadurch die Konturen einer dichterischen Existenz.

Wenn sich der jugendliche Protagonist nun auf eine wunderbare Heldenreise begibt, so deshalb, weil er durch einen unwiderstehlichen ‚Hang zur Imagination‘ dazu gedrängt wird. Wie in den zuvor behandelten Erzählungen entsteht dadurch eine inhärente Affinität zwischen den seelischen Bedürfnissen des jugendlichen Helden und den wunderbaren Handlungen der Feen-Diegese. In *Timander und Melissa* wird das Begründungsverhältnis beider narrativen Komplexe – Psychologie und Feenmärchen – aber noch deutlicher tautologisiert: Das Wunderbare bildet den Protagonisten, die Begegnung mit der Fee ist ein *rite de passage* von der jugendlichen in die erwachsene Welt; zugleich sucht das leidenschaftliche Subjekt, einem inneren Bedürfnis des Imaginationsvermögens folgend, die Begegnung mit dem Wunderbaren und trägt den Keim zur eigenen, dichterischen Hervorbringung dessen, was ihm zunächst noch von außen widerfährt, bereits in sich.

Wie sehr Wieland das Genre des *conte de fées* seinen eigenen Interessen anpasst, lässt sich durch den Vergleich mit seiner Vorlage anschaulich machen. Anhand des semantischen Feldes des Wunderbaren wird ersichtlich, auf welcher unterschiedlichen Weise der Prätext und Wielands Neudichtung angelegt sind: Im französischen Feenmärchen Catherine de Lintots ist das Wunderbare ubiquitär. Sämtliche Elemente der Erzählung sind potentiell mit Eigenschaften des Wunderbaren zu belegen, sodass bereits der Protagonist selbst von derart berückender Schönheit ist, dass man ihn nicht ohne „admiration“ betrachten könne; sein Handeln ist „incroyable“.⁵³ Wieland übernimmt auch für seinen Text das Attribut der Schönheit und beschreibt Timander als einen Jüngling, „dem bey einem Wettstreit um den Vorzug der Schönheit niemand [...] den Preis hätte streitig machen können“ (D 145) – die „admiration“ wird allerdings nicht übernommen. Denn das Wunderbare ist bei Wieland ganz für die Feenhandlung reserviert, in welche der Protagonist sich als Erfahrungssubjekt, das sich selber verwundern soll, hineinbegibt. Das Verwunderliche wird explizit *nicht* zu den Attributen des Protagonisten gezählt, denn die Partizipation am und die Aneignung des Wunderbaren verkörpern gerade den noch zu erfüllenden Bildungsauftrag des Protagonisten – ein gegenüber der Vorlage völlig verändertes Narrativ.

53 Lintot [1735]: *Timandre et Bleuette*, S. 592: „Timandre [...] avait un mérite égal à celui du roi son père; il était si beau, si bien fait, qu'on ne pouvait le voir sans admiration.“

Ferner sticht in Lintots *Timandre et Bleuette* die starke Markierung des providenziellen Charakters des Liebesversprechens hervor.⁵⁴ Der Prinz jagt für die Dauer eines gesamten Tages einem magisch erscheinenden Briefchen nach, das ihm immer wieder davonfliegt. Die Anziehung des Briefes, dessen plötzliches Erscheinen und kapriziöses Entfliehen, das Durchhaltevermögen des Prinzens – all dies wird ohne jede erzählerische Einbettung, Kommentierung oder Erklärung dargeboten. Der magische Brief und der Held sind füreinander bestimmt, motiviert werden muss dies weder narrativ noch psychologisch. Der Brief stellt sodann die zukünftige Vermählung mit einer „charmante princesse“ in Aussicht und Timandre begibt sich unmittelbar und, wie es heißt, ohne jeden Zweifel auf die Suche nach der Versprochenen. Komplexität reichert die Erzählung einzig durch die Moralisierung der Maßlosigkeit an, mit der Timandre die Providenzerfüllung übereilt. Die Moral, die de Lintot ihrem *Timandre et Bleuette* unterlegt, prägt maßgeblich die narrative Struktur: Inszeniert wird eine Exempel-Erzählung zur Warnung vor Unvernunft, Hast und wollüstiger Gier. Providenz-Motive bilden ein Gegennarrativ zur erratischen Bewegung des Helden, sodass beide Narrative ineinander aufgelöst werden können: Die Klimax der Erzählung bildet das verfrühte Eindringen Timandres in das Schlafgemach der bis dahin verschleierte Fee. Der gierige Blick durch die Vorhänge ihres Bettes eröffnet Timandre die Einsicht in einen Sinnenbetrug, nämlich, dass die „personne qui lui avait inspiré tant d'amour avait une petite tête de guenon“.⁵⁵ Die schockierende Entdeckung des ‚kleinen Affengesichtes‘ heilt den Protagonisten von seiner Maßlosigkeit und lässt ihn, nach seiner Rückkehr in die heimatische Provinz, die natürliche Schönheit der in schlichtes Leinen gekleideten Bleuette wertschätzen, die den präzisen Gegenentwurf zur Attraktivität der Fee und ihres luxuriösen Hofstaates verkörpert.

54 Lintot [1735]: *Timandre et Bleuette*, S. 592f.: „Un jour qu'il était dans une forêt occupé à lire un livre qui lui plaisait en l'instruisant, il vit voltiger devant lui un papier sur lequel il y avait quelque chose d'écrit en lettres d'or; il se leva pour le prendre; mais voulant mettre la main dessus, le papier s'éloigna de lui. [...] il le suivit toute la journée, et se trouva à l'entrée de la nuit dans un endroit de la forêt qu'il ne connaissait pas: pour lors le billet vint se poser dans sa main, et le prince lut ce qui suit: *Une charmante princesse / Sent pour toi le plus fort amour, / Si tu répons à sa tendresse. / Tu la posséderas un jour*: [...] Le prince [...] ne douta pas qu'il eût un jour beaucoup d'amour pour la princesse inconnue, [...]. Il s'imagina que celle dont on lui parlait sur le papier serait telle qu'il pouvait désirer. Flatté de cette idée, il ne songea qu'au plaisir de la voir; ce qui le fâchait beaucoup, c'est que le petit papier ne lui marquait pas le lieu qu'elle habitait. [...] Il n'écouta point la raison, et s'abandonnant à son seul penchant, il se plaça au milieu des roses et des jasmins, et vit avec un plaisir infini que son petit attelage fendait les airs avec une vitesse incroyable.“

55 Lintot [1735]: *Timandre et Bleuette*, S. 599.

Welchen Akzent setzt dagegen Wieland bei seinem Auftakt zur Feenhandlung in *Timander und Melissa*? Auch in seiner Erzählung wird dem Protagonisten eine wunderbare briefliche Einladung von verzauberten Tauben überbracht, ein „Rosenthron“ (D 145) erscheint, der ihn auf die Insel der Fee Pasithea bringen wird, um dort in die Geheimnisse der Liebe eingeweiht zu werden. Der Fokus liegt aber, neben der auch bei Wieland gattungstypischen Beschreibungslust an der wunderbaren Ausstattung des Feenpalastes, auf der psychologischen Beobachtung des Protagonisten: Dieser wird

durch ein Schauspiel, das gleich beim ersten Anblick dem Anfang irgendeines schönen Abenteuers ähnlich sah, nicht wenig in Erstaunen gesetzt. [...] Timander besann sich einige Augenblicke; aber Neugier und eine Art von Ahnung und gutem Zutrauen zu einem Abenteurer, das so artig begann, überwogen bald alle Bedenklichkeiten. (D 145f.)

In Wielands Erzählung werden zum Auftakt von Timanders Feenabenteuer gleich mehrere Fäden überkreuzt, die für Wielands Beitrag zum Problemfeld des Wunderbaren im Erzählen der Aufklärung aussagekräftig sind: Die ‚Ähnlichkeit‘ seines Erlebens mit dem „Anfang irgend eines schönen Abenteuers“ mag hier abermals als Andeutung einer literarischen Sozialisation des Protagonisten aufgefasst werden. „Ahnung und gute[s] Zutrauen“ werden als Facette von Timanders besonderem Imaginationsvermögen benannt, das zumal in der zitierten Passage durch sein „Erstaunen“ verstärkt wird. Darüber hinaus verbindet sich die imaginative Vorahnung des Märchenhelden mit einer veritablen Tugend der Aufklärung: der „Neugier“. Timander hat „einen natürlichen Instinct zum Erfahren“ (D 146) und es ist diese Tugend, die ihn den Schleier der verführerischen Fee lüften lässt, und nicht das Laster des wollüstigen Verlangens. Anstatt mit der von de Lintot moralistisch gerügten, wollüstigen Begierde stattet Wieland seinen Protagonisten mit aufklärerischer Neugier aus; anstatt eines höfischen Lüstlings wird ein wissbegieriger Mensch der Aufklärung auf die Feeninsel entsandt.

Als narrativierter Raum des Wunderbaren wird die Feeninsel unter der Voraussetzung eines neugierigen Helden in ihrer Funktion völlig verändert. Während in der französischen Vorlage eine statische Sphäre der moralischen Prüfung inszeniert wird, deren Sinn im Wechsel von der Seite des Lasters auf die Seite der Tugend besteht, entwirft Wieland die Feeninsel als Erfahrungsraum: Der Protagonist durchläuft ihn nicht passiv, sondern steuert sich selbst durch einen Raum des Erstaunens und der Verwunderung, dessen Ansprüche an das Erfahrungssubjekt unentwegt zwischen Passivität und Aktivität wechseln. Timander erliegt der Verführung der bezaubernden Pracht und der sinnlichen Fülle des Feenreichs, erkundet es aber – bis hin zum Grade des

Tabubruchs – aus eigenem Antrieb. Die innovative Narrativierung dieses dynamischen Erfahrungsraumes zeigt sich beispielhaft in der fein ausbalancierten Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz. Diese wechselt frei zwischen der nullfokalisierten Perspektive des psychologischen Beobachters und der internen Fokalisierung Timanders, sodass es zuweilen so scheint, als würden die Schilderungen der Feenhandlung allein durch die poetische Imagination des Protagonisten hervorgebracht.⁵⁶ Das psychologische Pendeln zwischen Fremd- und Selbstbestimmung in der Interaktion mit dem Wunderbaren erfordert offenbar deutlich komplexere Erzählstrategien, als Wieland sie dem französischen Feenmärchen hatte entlehnen können.

Wielands spezifisches Interesse am Wunderbaren und dessen spannungsvolles Verhältnis zum psychologischen und poetologischen Wissen der (Früh-)Aufklärung geben den Anlass zur umfassenden poetischen Innovation des Feenmärchens. Hierzu gehört auch eine deutlich komplexere Moral der Wieland'schen Märchen, die mit einem Wechsel vom Prüfungs- zum Bildungsnarrativ des Märchens verbunden ist. Nach der Rückkehr von der Feeninsel trifft Timander auf Melissa, „ein artiges junges Mädchen von sechzehn Jahren“ (D 155), das in einer ländlichen Gegend bei einer Ziehmutter ein einfaches Leben führt. Ist nach der herben, ja traumatischen Desillusionierung durch die Fee Pasithea Timanders Begehren nun auf das Allernatürlichste, Prosaische herabgestimmt? Genügen ihm die rustikale Landschaft und die in ihr sich präsentierende natürliche Schönheit Melissas? Offenkundig nicht: Die Dinge liegen nicht derart simpel und die im Feenreich gemachte Erfahrung – durch und mit einer ins Wunderbare reichenden Einbildungskraft – schreibt sich unwillkürlich in das vor Augen Liegende ländliche Idyll ein. Melissas Anblick vermischt sich mit den Erinnerungen an das Reich der Feen und wird darüber hinaus noch mit mythologischen Versatzstücken zu einer Collage weiblicher Schönheit verarbeitet.⁵⁷

56 Siehe beispielhaft D 148: „Man stelle sich hundert junge Nymfen von der blühendsten Schönheit vor, die eine junge Göttin von achtzehn Jahren blos darum zu umringen schienen, um von ihrer vollkommenern Schönheit wie die Sterne von dem vollen Monde, verdunkelt zu werden. [...] Ihre Gebieterin allein war in ein langes rosenfarbenes Gewand gekleidet, welches sie auf eine sehr wohlanständige Art bedeckte, ohne gleichwohl, je nachdem sie ihre Lage und Stellung veränderte, eine ihrer schönen Formen unangedeutet zu lassen. [...] Ein unbekannter aber unaussprechlich angenehmer Zauber hatte sich seiner [Timanders] Sinne bemächtigt.“ Der Wechsel in die interne Fokalisierung wird an dieser Stelle als Mittel unzuverlässigen Erzählens gebraucht, denn nur mit der berauschten Perspektive Timanders ist zu erklären, weshalb der entscheidende Schleier, der Pasitheas hässliches Gesicht verbirgt, hier nicht einmal erwähnt wird.

57 „Mehr brauchte es nicht, seine Einbildungskraft und sein Herz mit ins Spiel zu ziehen. Jene bildete sie [Melissa] ihm als eine zweite Pasithea vor; aber eine Pasithea mit dem

Timanders Einbildungskraft hat sich unwiderruflich an einem wunderbaren Gegenüber entzündet und ausgebildet, das als „zauberische[s] Traumbild“ auch weiterhin in seine Wahrnehmung hineinwirken wird. Wird Timander am Ende in der Lage sein, die Vernunftfehe mit Melissa, die sich glücklicherweise als entführtes Königskind herausstellt, einzugehen, so nur, weil sein poetisches Vermögen erwacht ist und intakt bleibt. Einzig unter der Voraussetzung „[...] daß in manchen Augenblicken die Gefühle [...] mit den Imaginationen [...] dergestalt zusammenflossen und durch die die letzteren auf eine so seltsame Art erhöht wurden“ (D 157), kann die Verbindung mit Melissa – die für die soziale Integration insgesamt steht – gelingen. Etliche Jahre, bevor die Romantik diese Forderung erhebt, gestaltet Wieland wunderbare Bildungsmärchen, deren Moralität in einer Poetisierung der Lebenskunst besteht; jedenfalls, was die krisenhafte Passage des Heranwachsenden in die Erwachsenenwelt angeht.

Zwischenfazit zu Wielands Märchendichtung

Abbé Villiers kritisiert in seinen *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps* (1699), die Feenmärchen hätten „ni sense ni raison“⁵⁸ und seien nur dann akzeptabel, wenn sie vernünftig, naturgemäß und mit dem Ziel einer moralischen Unterweisung geschrieben wären. Wielands Märchendichtung setzt sich auf eigene Weise zu dieser topischen Kritik ins Verhältnis, indem er die Feenmärchen in den Kontext der aufklärerischen Anthropologie einbettet. Das Wunderbare erlangt eine umfassende Bildungsfunktion für die Protagonisten, die sich an der Schwelle zur Adoleszenz und Erwachsenenidentität befindet. Zwar hatten auch die *contes de fées*, die im höfischen Umfeld um 1700 ihre Blütezeiten erlebten, eine Bildungsfunktion; diese bestand aber darin, einen *objektiven* Kanon von höfischen Umgangsformen und galanter Werbung zu etablieren.⁵⁹ Wieland akzentuiert das Feenmärchen im Unterschied zu seinen Vorlagen als Geschichte der *subjektiven* Aneignung von Erfahrungswissen und emotionaler Teilhabe, worin sie werkpoetisch vom *Don Sylvio* ausgehen, der als frühes Exemplar des *Bildungsromans* zu lesen ist. Neben einer die feudale Herrschaft besänftigenden Bildung und einer durch künstlerische Medien befeuerten Sozialisation von

schönsten Kopfe von der Welt, mit den Augen der Venus, den Wangen der Hebe, den Lippen der Suada und dem Lächeln der Grazien; dieses verliebte sich auf der Stelle in das zauberische Traumbild.“ (D 155)

58 Villiers (1699): *Entretiens sur les contes de fees*, S. 74.

59 Vgl. Roswitha Böhm: *Wunderbares Erzählen. Die Feenmärchen der Marie-Catherine d'Aulnoy*, Göttingen: Wallstein 2003, S. 46: „Der Salon war [...] nicht nur ein Ort geselligen Zeitvertreibs und der literarischen Spiele, sondern besaß für die Frauen auch eine emanzipatorische Funktion.“

zukünftigen Funktionsträgern der höfischen Gesellschaft geht es auch um die Überwindung von Standesgrenzen. Die Feenmärchen werden auf diese Weise zu subtilen Stellungnahmen im Geiste eines aufgeklärten Absolutismus und einer zaghaften Öffnung des Adels in Richtung der bürgerlichen Stände.

Letzteres schlägt sich vor allem in *Die Entzauberung* nieder: 1805 steht das kulturpoetische Projekt der Fürstenerziehung nicht mehr im Mittelpunkt; die Erzählung stellt sich in den Dienst einer Eheschließung über Standesgrenzen hinweg. Damit geht sie über den Bildungsprozess und die Initiationshandlung eines jungen Adligen hinaus. Zur narrativen Überbrückung der sozialen Kluft zwischen adeligem und bürgerlichem Stand greift die Traum-Erzählung zu einer expliziten pragmatischen Schlussfolgerung.

Dieser expliziten pragmatischen Funktionalisierung des Wunderbaren in Wielands Spätwerk gehen in den Texten seiner mittleren und frühen Schaffensperioden subtilere, komplexere und ambivalenter Inszenierungen voran. Eine explizite Moral, wie sie Fabeln angefügt wird, ist hier überflüssig. Als ‚Bildungsmärchen‘ sind Wielands *contes de fées* per se ‚moralische Erzählungen‘ und nie bloße Ausschweifungen einer galanten Fantasie. Jutta Heinz sieht die ‚Ganzheit‘ der Wieland’schen Märchen durch ihren didaktischen Effekt nach dem Vorbild des *conte philosophique* begründet.⁶⁰ Auch wenn dieses zweifellos ein Referenzpunkt Wielands ist, besteht dessen originelle Leistung in der Rekalibrierung der *contes de fées* als ‚Bildungsmärchen‘: Nicht nur weil sie oft genug am expliziten Greifbarmachen eines vernünftigen, moralischen Lehrsatzes scheitern; wichtiger ist, dass es hierbei um das Erzählen von Entwicklungsprozessen geht, die von Neugierde und Einbildungskraft angetrieben werden.

Der Antagonismus von wunderbarem und prosaischem Dasein wird von den jugendlichen Protagonisten auf eine psychologisch, moralisch und sozial prägende Weise durchlaufen, ohne das Wunderbare dabei aus dem eigenen Lebensentwurf zu tilgen. Dies wird auch durch Erzähltechniken anschaulich gemacht, die die Vergeblichkeit einer naturalistischen Reduktion des Wunderbaren selbstironisch hervorkehren. Zwei Erzählungen aus dem *Dschinnistan*-Zyklus führen die Irreversibilität einer wunderbaren Sozialisations- und Initiationshandlung vor: In *Die Salamandrin* und *die Bildsäule* bilden künstlerische Artefakte in poetologischer Selbstreflexion der Artifizialität des *conte de fées* die Voraussetzung für die Fähigkeit zu emotionaler Anteilnahme der Protagonisten, die nur durch künstlerische Vermittlung lernen können, affektive Bindungen aufzubauen und sich auf diese Weise in die genealogische

60 Vgl. Heinz (2014): Der ‚Hang zum Wunderbaren‘ und die ‚Liebe zur Wahrheit‘, S. 66–86, bes. S. 74f.

Ordnung ihrer Gesellschaft einfinden zu können. *Timander und Melissa* behandelt die gleiche Problematik, betont dabei aber die forschende Neugierde und moralische Reifung des aufgeklärten und reformorientierten Thronfolgers. Dieser findet sich zwar durch den betrügerischen Zauber einer (nur vermeintlich schönen) Fee geläutert, versteht sich aber darauf, dass die phantasmagorischen Illusionen der Feenwelt in seine ‚wahrhaftige‘ Liebe Eingang finden.

Das Wunderbare – dies begründet sich für Wieland aus seinen anthropologischen Überlegungen – bezeichnet denjenigen Gegenstandsbereich menschlicher Erfahrung, der die stärkste und folgenreichste Wirkung auf die Einbildungskraft ausübt. Wielands originärer Beitrag zur Poetik des Wunderbaren im 18. Jahrhundert besteht darin, die anthropologischen Ideen über das Wunderbare in Bildungsnarrative zu integrieren, innerhalb derer die Exaltation der Einbildungskraft durch das Wunderbare – samt all jener Exzesse, die die rationalistische Poetik noch mit dem Anathema des Ungereimten belegt hatte – wichtige, ja notwendige Funktionen für die Sozialisation und die charakterliche Bildung ihrer jugendlichen Protagonisten erfüllt

3.2 *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764)

3.2.1 *Wunderbare Impulse der französischen Literatur*

Ein für Wielands Märchendichtung wie auch für den *Don Sylvio*-Roman (*eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht*) grundlegender Problemhorizont besteht in dem Verhältnis, in dem das Wunderbare mit dem Wirklichen steht. Wieland knüpft an die in der deutschen Frühaufklärung vehement geführte Debatte um das Wunderbare an, lässt sich allerdings in seiner literarischen Stellungnahme zum Problem des Wunderbaren nicht auf die poetologischen Rahmenbedingungen des Literaturstreits Bodmers und Breitingers mit Gottsched festlegen. Dies zeigt sich schon daran, dass Wieland den Fokus auf das Feenmärchen umlenkt, nachdem als Austragungsort des poetologischen Disputes um das Wunderbare die äsopische Fabel über Gebühr theoretisch belastet worden ist. Die ausgesprochen populäre, poetologisch aber ohne besondere Beachtung gebliebene Gattung der *contes de fées* bietet Wieland den nötigen Gestaltungsspielraum, sein Interesse am Wunderbaren in einer angemessenen Distanz zu seinen Zürcher Mentoren zu halten, ohne den Bezug zu diesen aber aufzugeben.

Eine für die deutsche Literatur spezifische Innovation Wielands besteht in der Verbindung des Wunderbaren mit Romantechniken des 18. Jahrhunderts. Diese schreibt sich – wenigstens zum Teil – ebenfalls aus der französischen

Literatur her, wo der *roman libertin* bereits ein literarisch fest etabliertes Genre ist, das seine schlüpfrigen Sittengemälde der Pariser Aristokratie in die Kostüme sagenhafter orientalischer Länder kleidet. Im Unterschied zu den *contes de fées*, deren Konturen sich bereits in der Zeit um 1700 ausgebildet haben, partizipiert der *roman libertin* genuin an der französischen Aufklärung. De Sades (pseudo)szientifischer Materialismus und sein unverhohlener Atheismus bilden gegen Ende des Jahrhunderts bloß die radikalsten Ausprägungen eines Genres, das bereits um 1750 bei Crébillon⁶¹ und Diderot der Aufklärung verpflichtet war, das aber zugleich immer wieder auf das Wunderbare zurückgreift. In Crébillons *Le Sopha* (1742) oder *Ah quel conte! Conte politique et astronomique* (1754), ebenso wie in Diderots erstem Roman *Les bijoux indiscrets* (1748), dienen magische Gegenstände und Zauberei als Mittel im Dienste einer (sozialen) Empirie.⁶²

Auch sei noch auf Crébillons *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit* (1736–38) hingewiesen, worin ein junger Mann zwischen zwei Frauen hin- und hergerissen ist: Die eine berückt ihn durch ihre Eleganz, die Art sich zu kleiden, ihre rhetorische Gewandtheit und die Einrichtung ihres Hauses, die andere ist eine natürliche Schönheit, ehrlich und bescheiden in ihrem Betragen. Eine Konstellation, die als Roman nicht nur den Konflikt des Feenmärchens *Timandre et Bleurette* (bzw. Wielands *Timander und Melissa*) aufgreift, sondern auch auf die komplizierte Begehrensstruktur Don Sylvios vorausweist, dessen Geschichte nicht zuletzt das Schwanken zwischen künstlichen und ‚natürlichen‘ Referenzpunkten seiner Sehnsucht erzählt.⁶³

Im französischen Roman wird das Wunderbare herangezogen, um einen zugleich kritischen wie voyeuristischen Blick auf gesellschaftliche Missstände und auf die Doppelmoral herrschender Eliten lenken zu können. Auch Wieland nutzt das Wunderbare zur Kritik an aristokratischen Normen – vor

61 Gemeint ist Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, als Sohn des berühmten Dramatikers gleichen Namens auch Crébillon fils genannt.

62 Sei es die (auch von Wieland zum Genrebestand des Wunderbaren gezählte) Palingenese eines jungen Höflings, dessen Seele als Sofa wiedergeboren wird und von Möbel zu Möbel wandert, um das frivole Treiben der Oberklasse zu bezeugen; sei es der magische Ring, der in Diderots Roman die Genitalien zum Sprechen bringt, die freimütig bekennen, was die Menschen in ihrer Doppelmoral verbergen.

63 Ähnlich wie es im *Don Sylvio* zu keiner deutlichen Auflösung dieses Gegensatzes kommt, bleibt auch Crébillons Roman den Leserinnen und Lesern eine endgültige Entscheidung seines Protagonisten für eine der Angebeteten schuldig. Ob es sich beim fragmentarischen Abbrechen des Romans vor dem eigentlichen Ende um einen intendierten Erwartungsbruch handelt, diskutiert Catherine Cusset: *No Tomorrow. The Ethics of Pleasure in the French Enlightenment*, Charlottesville: University of Virginia Press 1999, S. 65–88.

allem im Hinblick auf Konvenienzehen und Ressentiments gegenüber der Vermischung der Stände. Noch größeres Gewicht legt er auf die Frage nach dem Beitrag des Wunderbaren zur autonomen Lebensführung. Der Held des aufgeklärten Erzählens ist der jugendliche Protagonist, dessen Welt an ‚Natürlichkeit‘ gewinnt, dabei aber an normativer Gewissheit, Sinn und emotionaler Teilhabe einbüßt. Dies ist auch die Ausgangslage in Wielands *Don Sylvio*-Roman. Doch verknüpft der Autor hier das anthropologische Erzählen des aufgeklärten Romans mit einer Inversion der Schwärmer-Kur: Bei dem Versuch, das Wunderbare ganz und gar in die Psyche Don Sylvios zu verlegen, nähert sich der Text Schritt für Schritt einer Kontamination durch die Fantasien des Protagonisten an.

3.2.2 *Die Aporie der Schwärmerheilung in Wielands Agathon*

Bei Wielands erstem Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva*⁶⁴ deutet bereits der Titel darauf hin, wie die Verbindung des Wunderbaren – ausgerechnet – mit der Romanform hergestellt werden kann: Die Schwärmerey, „eine Erhitzung der Seele von Gegenständen die entweder gar nicht in der Natur sind, oder wenigstens das nicht sind, wofür die berauschte Seele sie ansieht“⁶⁵, ist ein potentiell ins Pathologische sich steigernder Glaube an das Wunderbare. Der Roman, als *Eine Geschichte worinn alles Wunderbare natürlich zugeht*, bietet die Form, die Schwärmerei in der Perspektive eines aufklärerischen Anthropologen zu beobachten, ihre Mechanismen zu analysieren und die Romanfigur stellvertretend für das Zeitalter zu heilen.⁶⁶

64 Christoph Martin Wieland: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* [1764], hrsg. v. Nikolas Immer (= Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Klaus Manger / Jan Philipp Reemtsma, Bd. 7.1), Berlin / New York: de Gruyter 2009. Zitiert wird im fortlaufenden Text mit der Sigle DS.

65 Christoph Martin Wieland: Zusatz des Herausgebers [über Enthusiasmus und Schwärmerey, *Der Teutsche Merkur* 1775], in: Ders.: *Prosaische Schriften 1, 1773–1783*, hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer (= Wielands Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 14), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1928, S. 195–197, hier S. 196.

66 Vgl. Alexander Honold: „Quijote im Wunderland. Wielands *Don Sylvio* als literarisches Sozialisationsmodell“, in: Bettine Menke / Wolfgang Struck (Hrsg.): *Wieland / Übersetzen. Sprachen, Gattungen, Räume*, Berlin: de Gruyter 2010, S. 179–205; hier S. 197: „Ist die im Titel prominent ins Visier genommene ‚Schwärmerey‘ der *eine* dominante Grundzug des Zeitalters, so ist der Schlüsselbegriff der ‚Aufklärung‘ kennzeichnend für die komplementäre Gegentendenz. Schwärmerei steht für literarisch induzierten Realitätsverlust, Aufklärung für literarisch geschärftes Kritikvermögen.“

In Wielands Roman ist das Schwärmertum des Protagonisten in vergleichsweise heiteren Farben gezeichnet: Don Sylvio hat eine Obsession für Ritterromane und Feenmärchen, die seine gesamte Aufmerksamkeit und Zeit einnimmt. Don Sylvios Wertesystem und Orientierung in der Welt – damit entspricht er ganz seinem spanischen Prätext – ist durch Genreliteratur überformt: Sämtliche seiner Absichten, Urteile und Gefühle folgen aus oder schreiben sich ein in den Motivhaushalt der *contes de fées*. Für die Aufklärung und die Anthropologie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sollte allerdings mitbedacht werden, dass selbst eine heiter-satirische Don-Quijotiade wie der *Don Sylvio* weiterreichende soziale und politische Implikationen enthält und sich entsprechend positioniert: Der Schwärmer, so hat Hans-Jürgen Schings in seiner Studie zu *Melancholie und Aufklärung* gezeigt, figuriert nicht nur als ein Typus harmlos-kauziger Innerlichkeit, sondern im Zweifelsfalle als ein aufklärungsresistenter religiöser Fanatiker.⁶⁷ Allgemeiner hat Manfred Beetz den *Don Sylvio* hinsichtlich einer spezifisch anthropologischen Vorurteilsanalyse untersucht.⁶⁸ Im *Don Sylvio* rückt Wieland aber trotz dieses ernsten Hintergrundes der Schwärmerproblematik von einer insistierenden Schwärmerkur ab und wendet sich der Frage zu, bis zu welchem Grade die Schwärmerei nicht nur tolerabel ist, sondern sogar auf vorteilhafte Weise in das individuelle Leben integriert werden kann.

Wieland verfasst die *Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* während der ins Stocken geratenen Arbeit an der *Geschichte des Agathon*. Beide Romane behandeln die Schwärmer-Thematik, aber im Unterschied zum *Don Sylvio*-Roman kommen Diagnose und Kritik des Schwärmertums in der *Geschichte des Agathon* nicht in Gestalt eines der Handlung enthobenen, ironischen Erzählers zum Tragen, sondern in der Form philosophischer Dialoge. Die Figur Hippias verkörpert als ‚philosophischer Arzt‘ den anthropologischen Ansatz, stellt diesen aber nicht in den Dienst einer großzügigen und verständnisvollen Lebenskunst, sondern in den Dienst eines eigenen, definitiven Systemgebäudes. Die Stärke, mit der der Gegensatz von Einbildung und Wirklichkeit im *Agathon* herauspräpariert wird, veredelt den Text zwar zur philosophischen Disputation, führt die Romanhandlung aber in die Aporie, wovon nicht zuletzt die über mehrere Jahrzehnte hinweg veröffentlichten Textfassungen des *Agathon* Zeugnis ablegen.

67 Vgl. Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1977, bes. S. 143–225.

68 Vgl. Manfred Beetz: *Wunschdenken und Realitätsprinzip. Zur Vorurteilsanalyse in Wielands Agathon*, in: *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Jörn Garber / Heinz Thoma, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 263–286.

Zu Beginn des dritten Buches des *Agathon* gibt Hippias ein Psychogramm des Titelhelden, in dem er dessen philosophisches Gedankengebäude aus Platonismus und Theosophie als Ergebnis einer fehlgeleiteten und unkontrollierten Einbildungskraft diagnostiziert. Die Analyse zeigt deutliche Parallelen zu Don Sylvio, der mit Hilfe seiner Einbildungskraft eine von Trostlosigkeit und sozialen Zwängen entstellte Lebenswelt ebenfalls mit – wie es hier heißt – „einem überirdischen Glanze“⁶⁹ überzieht. Dieser Glanz wird von Hippias lediglich in Begriffen der ornamentalen Verschönerung des Lebens und einer reizenden Neuheit gedacht: Einbildungskraft, so die Position des Hippias, ist weiter nichts als ein Instrument der Unterhaltungskünste. Ihre Aufgabe ist es, für den Menschen

neue Bequemlichkeiten, neue Wollüste [...] zu erfinden, und durch die Zaubereien der Kunst, die den gemeinsten Dingen einen Schein der Neuheit zu geben weiß, seinen Ekel zu täuschen, und seine vom Genuß ermüdeten Sinnen [sic] aufzuwecken.⁷⁰

Nicht zufällig wird auf Breitingers Konzept, ‚den Dingen einen Schein der Neuheit zu geben‘, angespielt. Anhand dieser Übernahme durch den Materialisten Hippias zeigt sich, wie mühelos das poetologische Wissen um die thaumaturgische Affekterzeugung innerhalb gegensätzlicher Systementwürfe installiert werden kann. Während Breitinger für den poetologischen Eigenwert des Scheins plädiert, rät Hippias Agathon, er habe, „um weise zu sein“, nichts nötig, „als die gesunde Vernunft an die Stelle dieser begeisterten Zauberin, und die kalte Überlegung an den Platz eines sehr oft betrüglischen Gefühls zu setzen“.⁷¹ Die Einbildungskraft ist eine „begeistert[e] Zauberin“ – wohlbemerkt keine *begeisterte* –, deren Funktion sich, gemäß den Maximen der materialistischen Lebenskunst, darin erschöpft, das Übel der Langeweile zu vertreiben und das sinnliche Vergnügen zu steigern.⁷²

Mit der Behauptung eines rein funktionalen Charakters der Einbildungskraft versucht Hippias den transzendentalen Idealismus Agathons zu untergraben,

69 Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. Erste Fassung von 1766/1767, hrsg. v. Klaus Manger (= *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986, S. 89.

70 Wieland [1766/67]: *Geschichte des Agathon*, S. 89f.

71 Wieland [1766/67]: *Geschichte des Agathon*, S. 75f.

72 „Wir haben die Natur gefragt, Callias, worin die Glückseligkeit bestehe, die sie uns zugebracht habe, und wir haben ihre Antwort. Ein schmerzfreies Leben, die angenehmste Befriedigung unsrer natürlichen Bedürfnisse, und der abwechselnde Genuß aller Arten von Vergnügungen, womit die Einbildungskraft, der Witz und die Künste unseren Sinnen zu schmeicheln fähig sind.“ Wieland [1766/67]: *Geschichte des Agathon*, S. 84.

für den die sinnliche Welt und ihre Wahrnehmung einzig abgeleitete, zweit-rangige Repräsentationen der Ideenwelt sind. Die Disputationen zwischen Hippias und dem Titelhelden sind weit mehr als ein Mittel zur Dialoggestaltung: Die Position des Hippias verkörpert die radikalisierte Formhypothese des anthropologischen Erzählens selbst, in dem das seelische Leben des Protagonisten als suchendes, irrendes und krankhaftes überhaupt erst vom Standpunkt eines nüchternen, materialistischen Seelenarztes beobachtbar gemacht wird. Dadurch entsteht ein Erzählprojekt, in dem Innen- und Außenwelt einander einzig im Modus der völligen Infragestellung begegnen können – ein Dilemma des anthropologischen Beobachtungsdispositives, aus dem es in Konsequenz auch für den Beobachtungsgegenstand, Agathon selbst, kein Entkommen gibt. Dieser wechselt zwischen den unüberbrückbaren Gegensätzen von hypochondrischer Subjektivität und materialistischem Zynismus. „Von der Schwärmerey kuriert, dabei aber bis zur Misanthropie herabgestimmt, bedürfte Agathon in der Tat einer neuerlichen Heilung.“⁷³

Durch den Versuch des Heranwachsenden, die Bedürfnisse seines Seelenlebens durch philosophischen Diskurs zu erfüllen, wird sein Schwärmertum befeuert. Die ideologische Verhärtung des Gegensatzes von radikal-aufklärerischem Materialismus und (neu-)platonischem Spiritualismus macht eine Vermittlung unmöglich; auch ein Auspendeln der Widersprüche zugunsten eines toleranten, indifferenten Mittelmaßes der situativen Unentschiedenheit kommt für Agathon, dessen philosophisch-moralische Sinnsuche wahrhaftig ist, nicht in Frage. Doch die philosophische Tradition, mittels derer der junge Agathon seine seelischen Bedürfnisse zu erfüllen versucht, birgt ihre eigenen Gefahren. Wieland wird in seinem Traktat *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* diese Gefährlichkeit der „romantischen Art zu filosofieren“⁷⁴ eigens behandeln: „Der romanhafte und subtile Lehrbegriff und die wenig verständlichen Schriften eines Plotinus“, der neben anderen Vertretern einer mystizistischen „Afterphilosophie“ genannt wird, „überhob die Adepten dieser Zeiten der ungelegnen Mühe, ihre Behauptungen zu beweisen, oder mit der Vernunft in Übereinstimmung zu setzen“.⁷⁵ Die philosophische Tradition gibt dem Schwärmer somit eine Handreichung, seine Haltung diskursiv abzusichern, gerade indem sie der Kommunikabilität entzogen wird. Das Geheimwissen der hermetischen Philosophie bildet das

73 Hans-Jürgen Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman, in: Ders.: Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 71–92, hier S. 83.

74 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 323.

75 Wieland [1781]: Über den Hang der Menschen, S. 324.

dogmatische Pendant zum materialistischen Reduktionismus von Agathons philosophischem Gegner.

Die Disposition des *Agathon*-Romans, der für Lessing bekanntlich „der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf“⁷⁶ war, barg erzählerische Schwierigkeiten, die Wieland dazu veranlassten, sich vor Fertigstellung des *Agathon* dem *Don Sylvio*-Roman zuzuwenden. Die Programmatik des anthropologischen Erzählens bleibt zwar dieselbe, die Symptomatik der Schwärmertums ist aber eine andere: Im Unterschied zur *philosophischen* ‚Schwärmerey‘ wird der Pfad der ‚Feerey‘ beschritten, wo fabuliert statt argumentiert, fantasiert statt philosophiert wird. Die antagonistische Unversöhnlichkeit der Gegensätze, die das *Agathon*-Projekt zum Stocken brachte, wird im *Don Sylvio* durch die Praxis eines sich mehr und mehr entgrenzenden Erzählens aufgebrochen.

3.2.3 *Der ‚Fall‘ Don Sylvio*

Doch zunächst wird auch Don Sylvios Schwärmerei als Präparat einer anthropologischen Diagnostik behandelt und ausdrücklich aus seiner Sozialisation heraus motiviert. Als Sohn eines früh verstorbenen, verarmten Vaters, dessen Vermächtnis im Wesentlichen in einem „Stammbaum“ bestand, „der sich in den Zeiten des Gargoris und Habides verlor“ (DS 11), wurde der Waisenjunge auf das abgelegene Landgut seiner Tante gebracht. Donna Mencia, vom Leben im Allgemeinen und von der Liebe im Besonderen enttäuscht, steht, ihrer Lebensweise gemäß, einem Orden der „Anti-Grazien“ vor, „denen die Natur die Gabe der transcendentalen Keuschheit mitgeteilt hat, und deren blosser Anblick fähig wäre, den muthigsten Faunen zu entwafnen“ (DS 9f.). Das einzige Vergnügen, dem sie sich in ihrem abgedunkelten Dasein gelegentlich hingibt, besteht in der Lektüre von Ritterromanen und von „Arabischen und Persianischen Erzählungen, und [...] Novellen, und [...] Feen-Märchen“ (DS 16). Die „in blaues Papier geheftet[en]“ Märchenbände überkreuzen die Fiktion der spanischen Provinz, in der *Don Sylvio* angesiedelt ist, mit dem Frankreich des 18. Jahrhunderts, wo die in blaues Papier gebundenen Märchensammlungen publizistische Massenware waren – eine Publikationsform, der sich, bis hin zur farblichen Gestaltung, Friedrich Justin Bertuch ab 1790 auch in Deutschland bedienen wird.⁷⁷ Blau wird denn auch der Schmetterling sein, dem Don Sylvio für einige Tage durch die das Gut umgebende Landschaft folgen wird, im Glauben daran, dass es sich um eine verwandelte Prinzessin handelt, deren

76 Lessing [1767–69]: Hamburgische Dramaturgie, S. 531.

77 Walter Steiner / Uta Kühn-Stillmark: Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz, Köln: Böhlau 2001, S. 105ff.

Rückverwandlung dem jungen Ritter von Rosalva als Queste aufgegeben ist und deren Liebe ihm als Belohnung seiner Heldentaten winkt.

Obwohl Don Sylvios knöcherne Tante Donna Mencia die hingebungsvolle Lektüre ihres Zöglings nicht gutheißt, ist sie doch von dem Verhalten angetan, das er in deren Folge an den Tag legt. Donna Mencia selbst hat die Maßstäbe ihrer Erziehung nämlich Ritterbüchern entnommen und es geschieht im Geiste ihrer eigenen, heimlichen Lektüre, wenn sie Don Sylvio zum „vollkommenen Cavalier“ (DS 12) auszubilden gedenkt.⁷⁸ Die edle Gesinnung, die Don Sylvio seiner Lektüresozialisation abgewinnt,⁷⁹ gerät jedoch in Konflikt mit den Plänen seiner Tante. Diese, des einsamen Lebens als alte Jungfer seit langem überdrüssig, fädelt für den siebzehnjährigen Ziehsohn in der nahegelegenen Stadt eine Heirat ein, die sich – vor allem auch für die ältere Generation – lohnen soll: Ein dort ansässiger Prokurator erhofft, einen Teil des Vermögens seiner Nichte für sich selbst einzustreichen, das bis zu ihrer Verheiratung treuhänderisch unter Verschluss gehalten wird. Diese hat es sich unverrückbar in den Kopf gesetzt, in den spanischen Landadel einzuheiraten – eine Bedingung, die Donna Mencia in Gestalt ihres Neffen gern zu erfüllen bereit ist, da sie, neben der eigenen Verbindung mit dem Prokurator, eine Verbesserung der sehr bescheidenen Finanzlage ihrer kleinen Wirtschaft herbeisehnt. Gegen die Einwendungen Don Sylvios, er werde nicht aus unedlen Beweggründen außer Standes (ein noch dazu wenig ansehnliches Mädchen) heiraten, gibt ihm seine Tante zu verstehen, dass „so eine Parthey von hundert tausend Ducaten wahrhaftig keine Sache [ist], die ein kleiner Edelmann, der jährlich kaum hundert Pistolen werth ist, so trotzig ausschlagen kan“ (DS 55). In ihren Augen sind die Grenzen der Ritterlichkeit erreicht.

Schon früh im Gang des Romans tritt die Prosa der gesellschaftlichen Verhältnisse machtvoll in Erscheinung: Das *Leben* als „vollkommene[r] Cavalier“ (DS 12) soll wieder zurückgestutzt werden auf das bloße *Lesen* darüber. Doch Don Sylvios ‚Hang‘ zur Feenwelt ist an diesem Punkt der Handlung durch die Vorteile einer Geldheirat nicht mehr zu erschüttern. Dies liegt an der

78 „Was dieser letztern an ihrem Neffen am besten gefiel, war die ausserordentliche Begierde, wovon er brannte, den erhabnen Mustern nachzuzahnen, von deren grossen Taten und Helden Tugenden er bis zur Bezauberung entzückt war, und womit er seine Einbildungskraft [...] vertraut gemacht hatte, [...]. Donna Mencia zweifelte nicht, daß Don Sylvio mit so edlen Neigungen und einer so heroischen Denkungsart dereinst eine grosse Rolle in der Welt spielen und den Helden, welche sie am meisten bewunderte, an Ruhm und Glück eben so ähnlich werden müßte, als er es ihnen an Schönheit und persönlichen Annehmlichkeiten war.“ (DS 13)

79 Vgl. Friedhelm Marx: *Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur*, Heidelberg: Winter 1995, S. 53ff.

irreversiblen Prägung durch den starken Eindruck, den die Feenmärchen in Don Sylvios Kindheit hinterlassen haben: „Die Lebhaftigkeit, womit seine Einbildungskraft sich derselben bemächtigte, war ausserordentlich, er las nicht, er sah, er hörte, er fühlte.“ (DS 17) Darüber hinaus haben die Märchen schon früh die kärglichen und beschränkten Lebenschancen des Waisenkindes kompensiert, das sich mit der abgezirkelten, trägen Einöde eines verfallenden Landgutes nicht hatte abfinden wollen:

Junge Leute von dieser Art lieben überhaupt alle Vorstellungen, welche lebhaft Eindrücke auf ihr Herz machen, [...]. Kommt dann noch hinzu, daß sie fern von der Welt, in einer ländlichen Einsamkeit und Einfalt, [...] erzogen werden; So erhalten die wunderbaren und paßionierten Vorstellungen eine verdoppelte und desto stärkere Gewalt über ihr Herz, je geschäftiger die Phantasie in solchen Umständen zu seyn pflegt, das Leere auszufüllen, [...]. Unvermercker Weise verwebt sich die Einbildungskraft mit dem Gefühl, das Wunderbare mit dem Natürlichen und das Falsche mit dem Wahren. (DS 23)

Dass Don Sylvio sich nun aber empört von der Vormundschaft durch seine Tante lossagt und aktiv gegen die arrangierte Eheschließung Widerstand leistet, erklärt sich nicht allein aus einem grundständigen Bedürfnis heraus, die für ihn so wichtige zweite Welt seiner Imaginationen vor ihrer Anfechtung durch ein ökonomisches Realitätsprinzip zu beschützen. Auf der Basis der Anreicherung seiner Einbildungskraft durch wunderbare Genreliteratur beginnt, gerade einen Tag bevor Don Sylvios Ehe arrangiert werden soll, die eigentliche Handlung des Romans, als er „auf eine wunderbare Art das Bildniß seiner geliebten Princeßin“ (DS 23) findet. Gerade verflucht Don Sylvio einen blauen Schmetterling, von dem er sich einbildet, „daß es vielleicht eine Fee oder eine verwandelte Princeßin sein möchte“ (DS 24), als er auf ein im Gras liegendes Medaillon stößt, das die Darstellung einer jungen, schönen Schäferin enthält. Am Abend erscheint schließlich noch eine „feurige Kugel“ (DS 36) am Himmel, die in Don Sylvio einen Feentraum auslöst. Im Traum bestätigt sich seine Vermutung, dass das im Gras gefundene Porträt eine Prinzessin darstellt, die von der Fee Fanferlüsich in den blauen Schmetterling verwandelt worden ist. Doch keine Fee vermag den Zauber zu brechen: „Dieses Abentheuer ist für dich aufgehoben.“ (DS 39)

Der im Traum erhaltene Auftrag, verbunden mit der Beglaubigungsfunktion, die dem gefundenen Porträt zugesprochen wird,⁸⁰ bekräftigt Don Sylvio – Einbildung oder nicht – in seinem Widerstand gegen die Heiratsintrige des

80 Siehe Gess (2017): *Troubled Resemblances*, S. 1285: „In the conflict underlying the novel – whether the supernatural encounters amount to something imaginary or not – Don Sylvio relies on the painted likeness für proof that his experiences are real.“

geldgierigen Prokurators und der vereinsamten Donna Mencia, die noch um der geringsten Gunstbezeugung des Prokurators willen das Glück ihres Neffen opfern würde. Als er zur Einwilligung in die Heirat gezwungen werden soll, bekundet Don Sylvio standhaft, dass er „unter dem Schutz, worinn [er] stehe, alle Drohungen verachten kan“ (DS 57). Von nun an ist er (und gerade zum rechten Zeitpunkt) im Auftrag der Feen unterwegs. Don Sylvio vermag sich Kraft seiner Einbildung innerhalb eines lebensbestimmenden Konflikts zu behaupten. Dies zeigen sein Widerstand gegen eine arrangierte Ehe und seine kühne Flucht, an die sich seine künftigen Abenteuer anschließen werden.

Verstärkt wird Don Sylvios Entschlossenheit durch mediale Aspekte, die seinen Hang zum Wunderbaren prägen: Das Porträt einer Unbekannten entfaltet eine besondere Wirkung, da es als Miniatur einen hohen Grad an figurativer Vagheit hat, die imaginativ supplementiert und ausgeschmückt werden kann. Auch die indefinite, serielle Publikation wunderbarer Genreliteratur in der *Bibliothèque bleue* dient sich bereits auf der Ebene ihrer Medialität der Einbildungskraft an, indem sie dem Prinzip unerschöpflicher Variationen folgt. Nicht ohne Grund wird der Übersetzer von Marmontels *Poétique française* die „féerie“ als „Feensystem“⁸¹ bezeichnen: Nicht Werkcharakter oder Autorschaft werden unterstrichen, sondern das Prinzip eines diegetischen Globalzusammenhangs, der bei Kenntnis seiner Konvention fortgesponnen werden kann. Wielands Roman thematisiert ebendiese medialen Substrate des Wunderbaren, durch die Imagination in Gang gesetzt und gesteigert werden kann.

Die Thematisierung sowohl der psychosozialen Umstände von Don Sylvios Erziehung als auch der imaginativen Anschlussfähigkeit der wunderbaren Medien stehen im Dienste einer psychologischen Ätiologie der Fixierung Don Sylvios auf das Wunderbare. Es soll in diesem Sinne ganz in der Einbildung der Romanfigur situiert sein, über die die souveräne Erzählerstimme berichtet. Auffällig ist aber, dass parallel zu dieser Diagnostik des ‚Falls Don Sylvio‘ eine gegenläufige Tendenz zu beobachten ist: In den „psychologische[n] Betrachtungen“ (DS 13ff.), die der Erzähler im dritten Kapitel des ersten Buches anstellt, kommt es zu semantischen Übertragungen, die andeuten, dass das Wunderbare keineswegs so klar auf psychologische Effekte reduziert werden kann, wie es das Modell des anthropologischen Erzählens suggeriert. Behauptet wird – nach dem Vorbild der anthropologischen Medizin – ein Begründungsverhältnis zwischen äußeren Instanzen der Erfahrungswelt, wie hier der „wunderbaren Erziehung“ durch Feenmärchen und Ritterromane, und der inneren Veranlagung des subjektiven Seelenlebens:

81 Marmomentel (1766): Dichtkunst, Th. 1, S. 214.

Man wird sich um so weniger wundern, daß die Einbildungs-Kraft des Don Sylvio von einer so wunderbaren Erziehung einen seltsamen Schwung bekommen mußte, wenn wir sagen, daß eine ungeweine Empfindlichkeit, und, was unmittelbar damit verbunden ist, eine starke Disposition zur Zärtlichkeit unter die Gaben gehörte, womit ihn die Natur bis zum Übermaß beschenkt hatte. (DS 13)

Das hier zugrunde gelegte Wissensmodell entspricht der rationalistischen Methode des Erklärens aus Ursachen und einem sich neu fundierenden psychologischen Empirismus: Don Sylvios Erziehung wird als entwicklungspsychologische Fallgeschichte einer Prägung und Sozialisation durch Literatur erzählt. Zu dieser Idee einer ‚epistemischen Schreibweise‘⁸² passt auch das rasche, modellhafte *Berichten* der Kindheit – *erzählt* wird sie nicht. Dadurch wird, ganz im Sinne der aufklärerischen Anthropologie, der heuristische Status und die Epistemisierung des Individuums hervorgekehrt. Diesem protokollarischen, wissenschaftlichen Hintergrund entspricht denn auch die Lektüeranweisung des Erzählers, dass man sich „um so weniger wundern“ solle über das Ergebnis derartiger Erziehung und Prägung: Das Sich-Wundern ist angesichts einer dermaßen transparent zu rekonstruierenden Subjektivität in der Tat keine angemessene Haltung. Alles geht ‚natürlich‘ zu.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich diese Lesart aber als defizitär und aporetisch. Sie beruft sich auf die Verheißung des anthropologischen Wissensmodells, dass man sich über das Subjekt der Humanwissenschaften *nicht wundern* müsse, und strukturiert in diesem Sinne die Argument-Ebene, nur um die Behauptung auf der semantischen Ebene wieder zu entkräften: Denn wie sollte man sich nicht wundern über die *Seltsamkeit* des Schwunges, die *Ungemeinheit* der Empfindlichkeit und das *Übermaß* der Gaben? Die Ergebnissicherung des Kindheits-Protokolls verzeichnet die beobachteten Phänomene durchweg in der Semantik epistemischer Transgression; das Seltsame, das Ungewöhnliche und das Übermaß bezeichnen Beobachtungsgegenstände, die in das an sie herangetragene epistemische Raster nicht fügenlos zu integrieren sind. Die Dramaturgie dieser Gedankenführung lässt an Wielands spätere Argumentation in *Über den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* (1781) denken, worin er nahelegt, dass die sich erweiternden Wissensdispositive der Aufklärung die Forschenden die „unerschöpfliche Mannigfaltigkeit“⁸³ des Möglichen einsehen lasse, weshalb der „Abgrund von physischen Wundern“⁸⁴

82 Vgl. Nicolas Pethes: *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz: Konstanz University Press 2016.

83 Wieland [1781]: *Über den Hang der Menschen*, S. 326.

84 Ebd.

durch keine systematische, schulmäßige Antizipation zu schließen sei. Diese naturphilosophische Positionierung in den 1780er Jahren mag sich im *Don Sylvio* bereits in einem ‚Abgrund von psychischen Wundern‘ ankündigen, die durch die „Vergrößerungsgläser“ und durch die „unersättliche Wißbegierde“⁸⁵ der Anthropologen nur umso klarer als Phänomene eines heuristischen Dunkelfeldes hervortreten. Insofern ist die Erziehung Don Sylvios in der Tat ‚wunderbarer‘ als der erklärende Gestus des Erzählers zunächst vermuten lässt.

Komplementär zur anthropologischen Austreibung des Wunderbaren gehen wunderbare Attribute auf die Psyche des beobachteten Charakters über: Don Sylvio wird – kurz gesagt – selbst wunderbar, was sich nicht zuletzt in Andeutungen einer nicht pathologischen, sondern künstlerischen Einbildungskraft übersetzt. Auf (Pseudo-)Longins *Peri hypsous* geht das affekt-poetische Modell zurück, dass der erhabene Gegenstand die Seele des Orators so weit in Exaltation versetzt, bis er das Erhabene wiederum auszudrücken in der Lage ist. In ihrem Traktat *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft* (1727) übernehmen Bodmer und Breitinger dieses Modell. Hier ist es aber „eine aufmerksame Wundergierigkeit / nebst einer Liebe zu allem, was [...] neu ist“⁸⁶, die die Exaltation der schöpferischen Seele ursprünglich in Gang setzt. Für den Dichter gilt deshalb, dass eine auf diese Weise „reichlich angefüllt[e]“ Einbildungskraft „nothwendig einen herrlichen Einfluß über eine Schrift haben [muss] / indem sie dieselbe mit lebhaftten Bildnissen und Gemälden belebet / welche den Leser gleichsam bezaubern“⁸⁷.

Beinahe gleichlautend wird Don Sylvio beschrieben, wobei in Wielands Text mit einer auffälligen Verwendung des Verbs *staunen* der Zusammenhang von „Wundergierigkeit“ und dichterischer Einbildungskraft noch einmal auf besondere Weise ausgezeichnet wird. „[D]ie Bezauberungen“, so heißt es von Don Sylvio, „blieben im gänzlichen Besitz seiner Einbildungskraft; er las nichts anders, er staunte und dichtete nichts anders“ (DS 18). Durch eine transitive Verwendung des Verbs *staunen* wird das schöpferische Moment des Affekts hervorgekehrt: Im Anklang an den homerischen Musenanruf – „Singe *den Zorn* [...]“⁸⁸ – wird der *darstellende* Vorgang zugleich als *Hervorbringung* seines Gegenstandes semantisiert. Nach demselben Muster hatte auch Klopstock 1748 den ersten Gesang des *Messias* eröffnet: „Singe,

85 Ebd.

86 Bodmer / Breitinger (1727): *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft*, S. 1.

87 Bodmer / Breitinger (1727): *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft*, S. 9.

88 Homer: *Ilias / Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß [1793/1781], München: Winkler 1963, S. 5.

unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung.“⁸⁹ Die besondere Verwendung des Wortes *singen* besteht darin, dass das transitive Bezugsobjekt nicht das *Gesungene*, sondern das *Besungene* ist, sodass die mediale Semantik des *Singens-über-etwas* ersetzt wird durch die Vorstellung eines poetischen Singens, das seinen Gegenstand performativ herstellt. Die hier im *Don Sylvio* verwendete transitive Variante von ‚stauen‘ zeigt die analoge Abweichung vom lexikalisierten *Stauen-über-etwas*: Die Passivität des wahrnehmenden Stauens wird an dieser Stelle in Äquivalenz gesetzt zur Aktivität der poetischen Einbildungskraft und des Dichtens. *Etwas staunen und dichten* – prägnanter ist der diskursive Zusammenhang des Wunderbaren mit Einbildungskraft und Dichtung nicht auszudrücken.

Don Sylvios ‚Dichtungsgabe‘ wird über die gesamte Handlung des Romans hinweg thematisiert. Denn es ist Don Sylvio selbst, der das Narrativ der Feen-Queste mit den Geschehnissen der Romanhandlung in Einklang bringen und deshalb immer wieder korrigieren und weitererzählen muss. Dabei ist auch für Don Sylvio Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit der Erzählung Voraussetzung für deren Glaubwürdigkeit – so wunderbar sie auch ist. Wenn also Don Sylvio eine in einen Frosch verwandelte Fee vor einem Storch rettet, so erwartet er deren Rückverwandlung in eine Fee so lange geduldig, bis er für sich ein plausibles Narrativ entwickelt hat, warum die Fee ihre Froschgestalt *wahrscheinlich* vorerst behalten werde (vgl. DS 22). Auch in Don Sylvios Fantasiewelt regiert somit keineswegs krude Kontingenz. Vielmehr nehmen diejenigen Unterredungen zwischen Don Sylvio und seinem Diener Pedrillo den größten Textumfang ein, in denen Daten der empirischen Wirklichkeit als Informationen über eine unsichtbare Feenwelt gedeutet und diese Diegese dabei fortwährend angepasst und aufs Neue intern plausibilisiert wird.

Don Sylvios Bemühen, unverbundene und zufällige Verläufe in ein übergeordnetes Narrativ zu integrieren, wird durch den anthropologischen Erzähler beobachtet und transparent gemacht. Derweil sieht sich der Erzähler aber selbst zu fabulistischen Finten gezwungen, die den Maßstab des Wahrscheinlichen ausreizen. Denn nachdem die Fee Radiante Don Sylvio im Schein einer feurigen Kugel erschienen ist, seine Mission bestätigt und ihn über deren Lohn und Gefahren ins Bild gesetzt hat, bleibt dem Erzähler nichts anderes übrig, als diese für den Fortgang des Romans unverzichtbare Episode im Nachhinein zu re-narrativieren und sie in das analytische Handlungsschema einzupassen. Der zufällig am Himmel erschienene Meteor, der Don Sylvios Vision einer Fee verursacht haben soll, ist zwar kein übernatürliches Element, zeigt aber doch,

89 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Messias*, 1. Gesang, Hamburger Klopstock-Ausgabe, Abt. 4, Bd. 1, hrsg. v. Horst Gronemeyer et al., Berlin / New York 1974, S. 1.

wie weit der Erzähler geht, um das ‚natürliche‘ Narrativ aufrecht zu erhalten, mit dem er die Figur Don Sylvio als psychologisches Präparat zu behandeln versucht. Dabei wird der Erzähler selbst zum Fabulierkünstler, der – genau wie Don Sylvio – seine eigene narrative Variante aufrechtzuhalten bemüht ist, Korrekturen vornimmt und zu abenteuerlichen Erfindungen greift. Wie in *Die Salamandrin und die Bildsäule* wird das Entzauberungsnarrativ dadurch selbst in ein zweifelhaftes Licht gerückt. Don Sylvios Hang zum Wunderbaren befeuert seine Einbildungskraft und sein Dichtungsvermögen derart stark, dass die rationale, anthropologisch-diagnostische Rahmung des Roman-Erzählers mehr und mehr an die Grenzen ihrer eigenen Überforderung gebracht wird.

3.2.4 *Die Geschichte des Prinzen Biribinker und die Refiguration der ‚Realität‘ des Romans*

Als Herausforderung für den anthropologischen Erzählrahmen erweist sich auch die *Geschichte des Prinzen Biribinker*, in der das Wunderbare der *contes de fées* in einen derartigen Exzess gesteigert wird, dass es nur noch als diegetisch abgegrenzte, eingeschaltete Erzählung in den Roman integriert werden kann. Gleichwohl wird die Erzählung nicht einfach als Fremdkörper im Romangefüge platziert. Dadurch, dass diese Erzählung Don Sylvio qua Übertreibung von seiner Vorliebe für Feenmärchen kurieren soll, ist sie in den pragmatischen Horizont der Rahmenhandlung eingebunden. Darüber hinaus zieht sie eine Refiguration des Verhältnisses von Fiktion und (erzählter) Wirklichkeit des Romans nach sich und bereitet auf diese Weise genau denjenigen Schluss vor, zu dem das *Agathon*-Projekt nicht hatte finden können. Dies allerdings um den Preis, dass die ursprüngliche Behauptung des Romans, dass wenigstens die extradiegetische Ebene der ‚natürlichen‘ Realität entspreche, aufgegeben wird.

Auf dem benachbarten Gut erreicht Don Sylvio endlich das Ziel seiner Feen-Queste: Dort erwartet ihn Donna Felicia, die er aufgrund eines im Wald gefundenen Medaillons für die ihm versprochene Feenprinzessin hält. Um Don Sylvio von dem Wahn zu heilen, in einer zauberhaften Feenwelt zu leben, beschließt Don Gabriel, ein befreundeter Lizenziat der Philosophie, ein Feenmärchen zu erzählen, das in seiner Abenteuerlichkeit, Ungereimtheit und Frivolität wohl unübertroffen ist. Die *Geschichte des Prinzen Biribinker*, die „als eines der frühesten, wenn nicht das erste deutsche Kunstmärchen“⁹⁰ gilt, soll als Persiflage der *contes de fées* Don Sylvios Fixierung auf diese Gattung lösen. Tatsächlich zeigen sich aber deutliche Parallelen zwischen dem *Biribinker*-Märchen und der Geschichte Don Sylvios, sodass dieses Märchen – so überzeichnet und verzerrt es auch sein mag – genau wie die französischen

90 Manger (2014): Natürlich übernatürlich, S. 28.

Feen-Märchen, mit deren Lektüre Don Sylvio aufgewachsen ist, zur narrativen Auslegung seiner eigenen Situation herangezogen werden kann.⁹¹

Wie im Falle Don Sylvios steht auch für den Prinzen Biribinker das Gewinnstreben der Elterngeneration am Anfang der Verwicklung. Vor die Wahl gestellt, ob der frisch geborene Prinz den Schutz der Bienenfee Melisotte oder der Fee Caprosine, die die Gestalt einer Ziege hat, genießen soll, entscheidet sich das Königspaar für erstere. Hätte die magische Ziegenmilch Tapferkeit und Weisheit in Aussicht gestellt, so verspricht der zauberhafte Honig die „wunderbare[n] Eigenschaften“ (DS 246) des Prinzen, dass seine Windeln süßes Konfekt enthalten werden, auf das es König und Königen begierig abgesehen haben. Die gierige Naschsucht und der Geiz der Eltern bestimmt Biribinkers ‚Ausstattung‘ durch die Honig-Fee, zu der neben den süßen Ausscheidungen auch eine besondere erotische Begabung zählt. Dies entspricht der Ausgangslage Don Sylvios, der sich ebenfalls dem Gewinnstreben seiner geizigen Tante ausgeliefert sieht, die ihn in eine arrangierte Geldheirat zu drängen versucht. Zugleich ist es aber dieselbe Tante, die ihn mit denjenigen Feenmärchen und Ritterromanen aufgezogen hat, die das poetische Initial für sein *eigenes* Liebesabenteuer bilden. Biribinker bekommt von dem weisen Zauberer Caramussal – dieser bildet als Steuerungsinstanz der Feen-Diegesis das Äquivalent zum auktorialen Erzähler der Romanhandlung – die Weissagung mitgeteilt, dass er sich bis zum achtzehnten Lebensjahr vor ‚Milchmädchen‘ hüten müsse, weshalb Biribinker (wiederum wie Don Sylvio) seine Jugend in sozialer Isolation verbringen muss. Doch mit siebzehn Jahren verlässt er auf eigene Faust den Bienenkorb der Fee Melisotte, in dem er zum Schutz vor den unheilbringenden Milchmädchen untergebracht war. Einem solchen begegnet er sogleich, verliebt sich und schwört ihm die Treue. Doch als er seinen Namen nennt, den der Zauberer Caramussal mit einem Schutzzauber belegt hat, ergreift seine Geliebte die Flucht.

Biribinker durchläuft nun mehrere aberwitzige Stationen einer pervertierten Prüfungshandlung: Er begegnet drei Feen, mit denen er jedes Mal sein Treueversprechen bricht. Tatsächlich liegt aber genau darin seine eigentliche Aufgabe: Unter Anwendung seiner erotischen Talente löst er die Flüche und Verwandlungszauber, mit denen der eifersüchtige (und impotente) Zauberer

91 Vgl. die entgegengesetzte Lesart Seidlers, die auf die ‚Autonomie‘ der Erzähl-Einlage abzielt, insofern diese sich von jedweder moralischen Codierung emanzipiere. Andreas Seidler: Der Reiz der Lektüre. Wielands *Don Sylvio* und die Autonomisierung der Literatur, Heidelberg: Winter 2008, S. 194–202. Die sexuelle Thematik in den Bereich eines amoralischen Erzählens zu rücken, entspricht – dies zeigt der Vergleich mit der französischen Literatur – einem literaturgeschichtlichen Vorurteil. Durch die diegetische Rahmung findet auch der Prinz Biribinker Eingang in das ethische Sinngefüge der Romanhandlung.

Padmanaba die Feen geschlagen hatte. In der Figur des bösen Zauberers greift die Erzählung den Leidensweg der Romanfigur Donna Felicia auf, die bereits eine unglückliche Ehe mit einem deutlich älteren Gatten hinter sich hat. Jedes Mal, wenn Biribinker seinem Milchmädchen untreu wird und seinem bacchantischen Begehren freien Lauf lässt, bringt er die aus den Fugen geratene Feen-Welt wieder ein Stück weit ins Lot.

Dies muss – wie in der Interpretation Andreas Becks⁹² – in Betracht gezogen werden, um den Schluss des Märchens in seiner moralischen Ambivalenz zu würdigen. Biribinker soll mit einem letzten Liebesabenteuer sein Hang zu sexuellen Ausschweifungen ausgetrieben werden, indem sich die unsichtbare Gespielin unversehens in eine abstoßende „Gnomide“ verwandelt.⁹³ Dieser finale Exzess soll Biribinker bestrafen und ihn von seinen Eskapaden kurieren. Die das Märchen abschließende ‚moralische‘ Lektion erfüllt somit dieselbe Funktion, wie das Erzählen des *Biribinker*-Märchens für Don Sylvio: So wie Biribinker seine sexuelle Lust auslebt und durch die Schocktherapie einer hässlichen und monströsen Gespielin ‚geheilt‘ werden soll, so soll auch das eingeschaltete Feenmärchen Don Sylvios Vorlieben entgegenkommen, um ihm sodann durch eine besonders abstruse und anzügliche Erzählung ein für alle Mal die Lust an Feenmärchen zu vergällen.

Don Gabriel hat als Erzähler des Biribinker-Märchens die Absicht verfolgt, Don Sylvios Glaube an die Wirklichkeit der Feenwelt endgültig zu erschüttern:

Ich wollte einen Versuch machen, wie weit ihre Vorurtheile für die Feerey gehen könnten, ich strengte (nehme sie mirs nicht übel auf) allen Aberwitz dessen ich fähig bin, an, um eine so widersinnische und ungereimte Wunder-Geschichte zu erdenken, als man nur jemals gehört haben möchte, und so entstund der Prinz Biribinker. (DS 306f.)

Nachdem Don Sylvio die Glaubwürdigkeit der Erzählung zunächst noch verteidigt hatte, gibt der Erzähler des Biribinker-Märchens also zu, dass er selbst die Erzählung ad hoc erfunden habe und sich darüber hinaus die größte Mühe gegeben habe, sie so grotesk und ungereimt wie möglich zu gestalten. Diese Entdeckung lässt Don Sylvios fanatische Anhängerschaft an sein

92 Vgl. Andreas Beck: Ästhetische Erziehung zur Promiskuität – die Geschichte des Prinzen Biribinker im Textgefüge des *Don Sylvio von Rosalba*, in: Miriam Seidler (Hrsg.): *Die Grazie tanzt. Schreibweisen Christoph Martin Wielands*, Frankfurt a. M.: Lang 2013, S. 115–130, hier S. 117.

93 „Er sah, o! Wunder! o! Abenteuer! o! schreckenvoller Anblick! er sahe sich in eben dem Cabinet, welches schon zweymal ein Zeuge seiner treulosen Unbeständigkeit gewesen war; an statt der schönen Salamandrin fand er sich in den Armen der häßlichen Gnomide verwickelt, welcher er vor etlichen Stunden den Preiß zuerkannt hatte.“ (DS 298)

Lieblingsgenre allerdings nicht vergehen. Selbst eklatante Übertreibungen revidieren die Rezeptionshaltung Don Sylvios keineswegs – es folgt vielmehr aus der Poetik des *conte de fées* selbst, dass die Unberechenbarkeit der Figuren und die Überfülle der wunderbaren ‚Dinge‘⁹⁴ ausgesprochen parodieresistent sind. Don Sylvio besteht darüber hinaus auf der prinzipiellen *Möglichkeit* der Erzählung, die zwar eine andere Welt repräsentiere, deswegen aber noch nicht logisch-widerspruchsvoll sei: Die Feenwelt bestehe zwar nicht aus empirischen Begebenheiten, enthalte aber keine Paradoxa wie etwa den berüchtigten quadratischen Kreis. Aus der fehlenden „Analogie der allgemeinen Erfahrung“ lasse sich schließlich die „Präsumtion der Unwahrheit“ nicht gültig begründen. (DS 309)

Da Don Sylvio die bloße Möglichkeit, an die Wirklichkeit des Erzählten zu glauben, verteidigt, lenkt Don Gabriel die Auseinandersetzung schließlich noch auf die Frage der Beweislast. Er rekurriert dabei auf die Wunderkritik der englischen Empiristen, wie sie bei Hobbes und ähnlich bei Hume formuliert ist: Die Wunder – etwa der biblischen Überlieferung – seien stets mit Skepsis zu betrachten, die Beweislast läge in jedem Fall bei demjenigen, der das Wunder behauptet. An ebendieser Stelle in der Debatte über das Märchen zeigt sich das eklatante Missverständnis zwischen dem szientifischen Schwung Don Gabriels und dem seelischen Bedürfnis Don Sylvios: Sie disputieren über ein Glauben-Können des Wunderbaren, behandeln dies aber unter einem je unvereinbaren Ethos: Don Gabriel zielt auf die engsten Grenzen des Glauben-Dürfens ab, Don Sylvios auf das Glauben-Wollen, dem die Vernunft nur sehr bewegliche Schranken setzt und der Verstand fast keine.

Erst in der darauffolgenden Nacht revidiert Don Sylvio seinen Glauben an die Wirklichkeit der Feenmärchen. Was durch philosophische Argumente nicht zu widerlegen war, ist durch ein Erfahrungsurteil entkräftet worden: Ein weiterer Edelmann der Erzählgesellschaft hat Don Sylvio auf seinen Irrtum aufmerksam gemacht, dass er bei seiner Ankunft auf dem ländlichen Mustergut der Donna Felicia geglaubt habe, er sei in das Reich der Fee Radiante eingetreten. Zweifellos habe er auch die schöne Gutsherrin für eine Fee gehalten. Don Sylvio muss nun in der Tat zugestehen, dass er bei seinem Mangel an Erfahrung das so herrlich ausgeschmückte Gut mit dem verwechselte, womit seine „Einbildungs-Kraft in den Märchen bekannt geworden ist“ (DS 310).

94 Vgl. Mona Körte: Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800, in: Zeitschrift für Germanistik, 22,1 (2012), S. 57–71; dies.: Dinge im Diminutiv. Der Eigensinn des Kleinen in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, in: Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur, hrsg. v. José Brunner, Göttingen: Wallstein 2015, S. 21–36.

Endlich sieht Don Sylvio ein, „daß die Phantasie vielleicht die einzige und wahre Mutter des Wunderbaren sey“ (DS 317).

Der Roman – so scheint es – kommt an dieser Stelle zu einem bündigen Abschluss seines reduktionistischen Erzählprojektes. Selbst der Protagonist scheint sich für einen Augenblick der diagnostischen Perspektive des Erzählers anzuschließen und alles Wunderbare als Produkt seiner Einbildungskraft von der ‚Wirklichkeit‘ zuverlässig unterscheiden zu können. Doch die „Unruhe und Ambivalenz des Textes“⁹⁵ ist mit dieser späten Einsicht Don Sylvios keineswegs gebannt. Auch wenn Don Sylvio sich von seinem unbedingten Glauben an die Welt der Feen geläutert zeigt, weiß er doch, dass er es einzig der durch sie beflügelten Tatkraft zu verdanken hat, den Intrigen seiner Tante entkommen zu sein und in Donna Felicia eine Gattin zu finden, die reich *und* liebenswert ist:

Wenn die Feen auch nur Geschöpfe unserer Einbildungskraft sind, sagte er; so werde ich sie doch immer als meine größte Wohlthäterinnen ansehen, da ich ohne sie noch immer in der Einsamkeit von Rosalva schmachtete, und vielleicht auf ewig der Glückseligkeit entbehrt hätte, diejenige zu finden, die mein verlangendes Herz, seit dem es sich selbst fühlt, zu suchen schien. (DS 325)

Nach dem gleichen Muster, wie Wieland es später noch einmal in *Timander und Melissa* durchführen wird, bleibt in Don Sylvios Liebe zu Donna Felicia die wunderbare Berückung durch die Phantasmagorien der Feenmärchen erhalten. Wenn Don Sylvio auch einsieht, dass Donna Felicia keine Fee ist, glaubt er in ihrer Gegenwart dennoch „in einer andern Welt zu seyn“. (DS 322) Und tatsächlich: Der Roman endet unversehens mit einer ontologischen Verschiebung seiner extradiegetischen Erzählebene: Im selben Atemzug, mit dem dem Gut Donna Felicias abgesprochen wird, dass es sich um einen „Feen-Sitz“ handelt, wird Don Sylvio erklärt, dass es durch ihren Großvater „Gilblas von Santillane“ erbaut worden ist. (DS 310) Die Einsicht, dass die *contes de fées* nicht real sind, weicht somit der Erklärung, dass die Figuren der ‚natürlichen‘ Romanhandlung selbst Lesages berühmten Pikaro-Roman entsprungen sind.⁹⁶ Damit gibt der anthropologische Erzähler im Nachgang der *Biribinker*-Erzählung die Behauptung auf, eine Fallgeschichte darzubieten, *worinn alles Wunderbare natürlich zugeht*. Die ‚Wirklichkeit‘ – so erfahren

95 Sascha Michel: Ambivalente Teleologie – Christoph Martin Wieland und die Ironie der Aufklärung, in: *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*, hrsg. v. Julia Abel / Andreas Blödorn / Michael Scheffel, Trier: Wissenschaftl. Verl. Trier 2009, S. 179–192, hier S. 181.

96 Vgl. Daniel W. Wilson: *The Narrative Strategy in Wieland's Don Sylvio von Rosalva*, Bern: Lang 1981, S. 69.

wir in aller Beiläufigkeit – ist immer schon Fiktion gewesen. Bei dieser meta-fiktionalen Volte handelt es sich um eine Inversion der bis dahin durch den Erzähler mühsam aufrecht erhaltenen narrativen Prämissen des Romans: Die Vorstellung kollabiert zuletzt, dass der Erzähler unbeteiligt und souverän Don Sylvios Charakter zu analysieren vermag und auf diese Weise die zuverlässige Unterscheidung zwischen einer ‚natürlichen‘, den Gesetzen einer universellen Mechanik gehorchenden Welt einerseits und einer durch bloße Wunschbilder und generische Erzählmuster ausgekleideten Fantasiewelt andererseits aufrecht zu erhalten vermag.

In Wielands Märchen ebenso wie im *Don Sylvio* tritt die wunderbare Welt der Feen als Reservoir für Wunschenenergien des jugendlichen Subjekts in Erscheinung. Doch das Wünschen allein veranlasst nicht zu eigenem Handeln. Der Wunsch ist die Vorbedingung des Handelns, insofern er das Subjekt in einen – wie John McDowell formuliert – ‚Raum der Gründe‘ versetzt. Dass hieraus aber eine wirkungsvolle Handlungsmotivation folgt, bedarf eines reflexiven Gutheißens des Wunsches.⁹⁷ Die affektiven Impulse des Begehrens (oder der Abscheu) werden in einem Horizont von Ursachen und begründeten Absichten situiert – erst dann vermag sich das Subjekt dieser Wünsche als handelndes Selbst zu figurieren. Entgegen der rationalistischen Tendenz seiner Zeit spricht Wieland die Möglichkeit konstruktiver Reflexionen des Selbst nicht allein der Vernunft zu, sondern billigt im *Don Sylvio*-Roman dem Erzählen die Möglichkeit zu, einen ethischen Handlungsrahmen narrativ zu entwerfen. Durch die permanenten Konfabulationen der Feen-Handlung integriert *Don Sylvio* die frei flottierenden Wunsch-Energien, die durch seine Lektüre, die jugendliche Altersschwelle und ein beklemmendes Umfeld erzeugt werden, in eine sinnvolle Selbst-Erzählung. Wenn Don Gabriel eingesteht, dass er die *Geschichte des Prinzen Biribinker* frei erfunden hat, so besteht die eigentliche Lektion für Don Sylvio nicht in der vermeintlichen Beliebigkeit der narrativen Konstruktion, sondern vielmehr in der Anerkennung der Tatsache, dass auch Don Sylvio seit langem als Erzähler seines eigenen Feenmärchens in Erscheinung tritt.

Die intendierte Dekonstruktion des wunderbaren *conte de fées* wird somit gegen Ende des Romans auf den poetologischen Horizont der *Dschinnistan*-Vorrede hin geöffnet: Entscheidend ist die Frage, ob das Märchen ‚gut erzählt‘ ist – und ‚gut erzählt‘ ist es, wenn das Wunderbare sich mit dem Wirklichen

97 Siehe zum Motivationsproblem in Handlungstheorie und philosophischer Ethik Andreas Trampota: Vernunft allein bewegt nichts. Hume, Kant und die Externalismus-Internalismus-Kontroverse in der Ethik, in: Godehard Brüntrup / Maria Schwartz (Hrsg.): Warum wir handeln – Philosophie der Motivation, Stuttgart: Kohlhammer 2012, S. 41–59.

verbindet. Der Roman endet auf der Note, dass das Erzählen nicht allein die Welt für Don Sylvio zu verändern vermag – das Erzählen hat die Realität auf etwas hin geöffnet, das einzig als Fiktion formulierbar war. Die Wirklichkeit hat sich durch gemeinsames Erzählen neu konstituiert und auf diese Weise der Reduktion in ein humanwissenschaftliches Dispositiv entzogen. Auch hier ist es Wieland gelungen, die Entzauberung zu entzaubern.

Fazit

Wielands Projekt ist das einer parodistischen Reflexion und poetologischen Erweiterung der aufklärerisch-anthropologischen Theorie des Romans. Dies schlägt sich in Wielands Romanen der 1760er Jahre nieder: Nicht nur behandeln die verschiedenen Textfassungen des *Agathon* ihr eigenes, problematisches Erzählprojekt jeweils neu. Auch im *Don Sylvio* spielt sich eine allmähliche Selbsthinterfragung und Ironisierung des programmatischen Rahmens des Romans ab. In Wielands *Geschichte des Agathon* führt die Unvereinbarkeit von idealistischem Schwärmertum und materialistischem Zynismus das Romanprojekt in die Aporie, sodass *Die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* als Versuch gedeutet werden kann, die bildende Funktion einer durch das Wunderbare aufgeweckten und produktiv gemachten Einbildungskraft zu thematisieren. Die satirische Perspektive auf den schwärmerischen Charakter legt zunächst das Gegenteil nahe: eine transparente und narrativ stets unter Kontrolle gehaltene Pathographie eines lesesüchtigen Jugendlichen. Tatsächlich wird das Telos der Schwärmerheilung aber nie erfüllt und die Intention des Erzählers gerät mehr und mehr selbst in den Fokus der Satire. Die anthropologische Rahmung als Fallgeschichte wird derart überdehnt, dass sie selbst stets in Gefahr schwebt, unglaublich zu werden. Die regulativen Ideen ihrer Poetik können oft nur unter dem Einsatz ‚wunderbarer‘ Fabulationen aufrechterhalten werden. Der Text agiert die phantasmagorischen Umwege des Protagonisten derart weitschweifig aus, dass die Zielgerade des philosophischen Arztes nie in Sichtweite kommt.

Die psychologische Kritik oder satirische Aufhebung von Entzauberungsnarrativen wird in Wielands Feenmärchen weiter betrieben, die in inhaltlicher und formaler Affirmation eines hohen Grades an Artifizialität als frühe Exemplare des Kunstmärchens anzusehen sind. Sie bieten ein besonders fruchtbares Feld für literarische Formexperimente und öffnen dabei Spielräume für gesellschaftliche und philosophische Kritik. Wieland appropriiert die französischen Vorlagen seiner Feenmärchen dabei auf völlig eigentümliche Weise:

Die wunderbaren Ereignisse, Zaubergegenstände und Verwandlungen, die er dem Genre der Feenmärchen entlehnt, werden in den Kontext neuzeitlicher, proto-bürgerlicher Bildungsnarrative versetzt. Für Wielands Märchenhelden erschöpft sich das Wunderbare keineswegs in einem galanten Zeitvertreib. Das Wunderbare verkörpert vielmehr die Schwelle zur Mündigkeit, insofern es der primäre Reiz ist, der das Machen eigener Erfahrungen in Gang setzt. Ohne die künstliche Anstachelung von Neugier, Ahnung und Imagination, ohne den Ruch des Abenteuers, ist für die Wieland'schen Märchenhelden der Weg zur Mündigkeit durch eigene Erfahrung nicht zu beschreiten.⁹⁸ In Wielands ‚Bildungsmärchen‘ erfüllt die Feenhandlung und das mit ihr verbundene Wunderbare die Funktion einer Initiation der Protagonisten in die eigene Biographie: Erst nachdem die Einbildungskraft durch Konfrontation mit dem Wunderbaren eine erste, vollgültige Blüte erlangt hat, können die Protagonisten in Wielands Märchen ihren Platz im ‚natürlichen‘ Leben einnehmen.

1796 wird Goethe am Ende seines exemplarischen Bildungsromans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die biblische Geschichte Sauls zitieren, „der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand“.⁹⁹ Durch die große Diskrepanz zwischen dem väterlichen Auftrag und der eigenen Berufung, die dem Sohn zuteilwird, fängt Goethe das normative Schwanken der anbrechenden bürgerlichen Moderne zwischen Zufälligkeit und Sinnggebung der individuellen Lebensgeschichte ein. Ein Gegensatz, der in Wielands *Don Sylvio* stets präsent und handlungsleitend ist: Die imaginierte Feen-Queste dient dem Protagonisten dazu, den zufälligen Widerfahrnissen des Lebens eine höhere Ordnung anzudichten – die sich schließlich sogar erfüllt. Don Sylvio sucht den blauen Schmetterling und findet seinen Platz im Leben – „Saul suchte seines Vaters Eselinnen, und fand eine Crone“ (DS 26).

98 „Man nimmt es der unerfahrenen Jugend übel, daß sie sich, durch einen natürlichen Instinkt zum Erfahren hingerissen, so gern in unbekannte und mißliche Dinge einläßt, gleich als ob man durch etwas anders als Erfahrungen zur Erfahrenheit kommen könnte.“ (D 237)

99 Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ein Roman, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 5), München: Hanser 1988, S. 610.



Abb. 4 Viktor Emil Janssen: Selbstbildnis vor Staffelei. © Kunsthalle Hamburg / bpk, Foto: Elke Walfort

Das Wunderbare zwischen Pikareske und Pathographie (Tieck)

Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.

Goethe, Aus Otiliens Tagebuche

Noch etliche Jahre nach Erscheinen von *Franz Sternbalds Wanderungen* galt Ludwig Tiecks Künstlerroman als das „Evangelium“¹ der Nazarenischen Malerschule. Nach dem Vorbild der großen Meisterschulen der Renaissance verschrieb sich diese Malergruppe der christlichen Ikonographie und der erklärenden Darstellung biblischer Motive. In Anknüpfung an *Franz Sternbalds Wanderungen* und an Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* gründeten die Nazarener in Rom eine Art male-rische Ordensgemeinschaft, die sich in einem leerstehenden Kloster ganz und gar der ‚heiligen Kunst‘ widmete. Vor allem alttestamentarische Motive wurden zu großformatigen, reich ausgeschmückten und üppig kolorierten Gemälden ausgearbeitet. So kann als eines der Hauptwerke der Nazarenischen Malerschule ein aufwendiger Freskenzyklus in der Alten Nationalgalerie in Berlin bewundert werden, der die Joseph-Geschichte in leuchtenden Farben und mit einer unüberschaubaren Menge von Figuren darstellt.

Das Selbstporträt des nazarenischen Malers Viktor Emil Janssen weicht dagegen von den Leitlinien der Malerschule ab. Es scheint, als habe der Künstler sein Selbstporträt deutlich von dem pracht- und huldvollen Stil der Nazarener absetzen wollen: „In der Reihe der Selbstbildnisse der Nazarener nimmt dieses Werk des frühverstorbenen Hamburger Malers eine absolute Sonderstellung ein.“² Das Selbstbildnis des Künstlers verzichtet auf die stilprägenden Farbakzente und auf ein reiches Figurentableau. Der junge Maler ist in Einsamkeit abgebildet; das Werk, an dem er arbeitet oder das er vielleicht vergeblich

1 Richard Alewyn: Ludwig Tieck [1967], in: Ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 96–101, hier S. 98.

2 Herbert Schindler: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Pustet: Regensburg 1982, S. 128.

anzufangen versucht, ist nicht zu sehen. Wie eine ungreifbare (und vielleicht leere) Hoffnung ist die Arbeit aus dem Bildausschnitt herausgerückt. Was wir sehen, ist das karge, verlorene Leben eines jungen Künstlers, den der Ruf der ‚Heiligen Kunst‘ in Armut und Zweifel gestürzt hat. Von der Gottesnähe des Alten Testaments und den Wundertaten der Heiligen ist jede Spur erloschen. Trotz allen Überschwanges, schwärmerischen Hochsinns und der Apotheose der Kunst in Ludwig Tiecks Künstlerroman – auch *Franz Sternbalds Wanderungen* verlaufen auf einem schmalen Grat zwischen künstlerischer Erfüllung und völligem Selbstverlust. Janssens außergewöhnliches Selbstporträt vermag als Erinnerung daran dienen, wie sehr die ‚kunstliebende‘ Begeisterung in Tiecks Roman durch Zweifel, Verirrung und Unsicherheit bedroht ist.

Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* nimmt eine „literarisch[e] und kunstgeschichtlich[e] Schlüsselstelle“³ ein. Die besondere literaturgeschichtliche Bedeutung des *Sternbald* liegt in seiner Vermittlerrolle zwischen literarischen Leitendenzen der Aufklärung und der Romantik: Er steht in der Nachfolge von Goethes nur drei Jahre zuvor erschienenem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, greift das psychographische Erzählen von Karl Philipp Moritz' Roman *Anton Reiser* sowie des *Magazins zur Erfahrungsseelenkunde* auf und nimmt Anleihen an Wilhelm Heineses Spielart des Künstlerromans. Zugleich ist *Franz Sternbalds Wanderungen* für die deutsche Literatur zukunftsweisend: Die Künstlerproblematik, wie sie nicht nur in Tiecks *Sternbald*, sondern auch in den Märchen novellen des *Phantasmus* thematisiert wird, hat für die Erzählungen E. T. A. Hoffmanns offenkundigen Vorbildcharakter. Auch bei Hoffmann steht die Frage nach den ‚wunderbaren‘ Quellen des Selbst im Zentrum, die er, wie auch Tieck, im Bereich des Künstlichen, des Gemäldes und des bezaubernden Porträts, der Poesie und insbesondere des Erzählens selbst ansiedelt.⁴ Auf Tiecks Roman werden sich wiederum die Romane Novallis', Clemens Brentanos und Joseph von Eichendorffs beziehen. *Franz Sternbalds Wanderungen* wurde bereits bei seinem Erscheinen als exemplarisches Werk einer neuen Generation von Autoren wahrgenommen, die gerade im

3 Richard Littlejohns: Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Silvio Vietta (Hrsg.): *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart: Metzler 1994, S. 163–175, hier S. 164.

4 So zeigt Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* deutliche Parallelen zu Franz Sternbalds Wanderungen und kann mit dem kongenialen Einfall einer irrtümlichen Italienreise des manisch verliebten Malers als komödienhafte Variation eines möglichen Endes für den Fragment geliebten Sternbald gelesen werden.

Begriff standen, sich unter dem Banner ‚Romantik‘ zu einer literarischen Gruppierung zu sammeln.⁵

Zwar präsentiert sich *Franz Sternbalds Wanderungen* als „altdeutsche Geschichte“⁶, die die Wanderschaft eines Malergesellen und Schülers Albrecht Dürers erzählt und deren Handlung um das Jahr 1520 angesiedelt ist.⁷ Tieck verfasst jedoch keinen historischen Roman, sondern die ausgesprochen zeitgemäße Schilderung der Selbstsuche eines jungen Künstlers, die zwischen „Pilgerschaft“ und „Narrenreise“ (SW 318) schwankt. Die künstlerischen Reflexionen und die Suche nach einem neuen, ‚modernen‘ Maßstab künstlerischen Gelingens sind nicht nur für die Suche nach der eigenen Identität von entscheidender Bedeutung; sie bilden zugleich auch eine selbstreflexive Ebene des Romans, dessen eigenes ‚Gelingen‘ stets gefährdet ist und der schließlich auch als Fragment endet. Friedrich Schlegel wollte den *Sternbald* als ein künstlerisches Manifest der Frühromantik verstanden wissen und gerade in der Unförmigkeit des Romans – dem schwachen Handlungsvortrieb, den Gedicht- und Liedeinschüben, der Stimmungspoesie und den Digressionen – seine eigentliche Stärke sehen: Schlegel ‚lauscht‘ dem *Sternbald* wie einer „süße[n] Musik von und für die Fantasie“ – ein Werk der „absoluten Poesie“ und geradezu das Paradigma des „Romantische[n] Roman[s]“.⁸ Spätestens wenn Schlegel in seiner Rezension die „Leichtigkeit“ und den „Sinn für Ironie“ betont, mit dem in Tiecks Roman „der romantische Geist [...] angenehm über sich selbst zu fantasieren“⁹ scheint, zeigt sich seine vereinnahmende Lektüre. Denn mit seinen kühnen Urteilen in Fragen der Form entgeht Schlegel doch der dem Roman zugrundeliegende Ernst der künstlerischen Identitätskrise.

Im Jahr 1843 wird Tieck im sechzehnten Band seiner Schriften *Franz Sternbalds Wanderungen* ein zweites Mal herausgeben. Neben zahlreichen stilistischen Veränderungen und kunsthistorischen Korrekturen wird Tieck

5 Ernst Ribbat bemerkt, dass die Vorrede des *Sternbald* nicht mit einem universellen Publikumsbezug versehen ist, sondern mit den „Jünger[n] der Kunst“ lediglich einen Ausschnitt, ja eine Gruppe adressiert. Die Lektüre des Buches wird in den Horizont einer imaginären Gemeinschaft gerückt, durch die der Jenaer Kreis der Frühromantik sich angesprochen fühlte. Ernst Ribbat: *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Reclam 1992, S. 7–35, hier S. 10.

6 So der Untertitel der Erstausgabe. Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen* [1798]. Studienausgabe, hrsg. v. Alfred Anger, Stuttgart: Reclam 1966. Zitiert wird im fortlaufenden Text unter der Sigle SW.

7 Siehe SW 210, wo der Tod Raffaels am 6. April 1520 Erwähnung findet. Weitere historische Indizien ergeben allerdings kein konsistentes geschichtliches Bild.

8 Zit. nach A. Anger: *Dokumente und zeitgenössische Urteile*, SW 509.

9 Zit. nach A. Anger: *Dokumente und zeitgenössische Urteile*, SW 508.

auch weitere Binnenerzählung in den Roman einfügen. Eine von diesen war ursprünglich 1799 in den gemeinsam mit Wilhelm Heinrich Wackenroder verfassten *Phantasien über die Kunst* abgedruckt worden: Es handelt sich um *Eine Erzählung, aus einem italienischen Buche übersetzt*¹⁰. Im Zentrum der kurzen Erzählung steht der Mythos des Arion, des legendären griechischen Dichters, dessen Preisgelder ihm von den Seeleuten entrissen werden, die er zur Überfahrt angeheuert hatte: Diese, anstatt ihn sofort umzubringen, entbieten ihm die ‚Gnade‘, freiwillig über Bord zu gehen. Als letzten Willen gewähren sie ihm, noch einmal singen zu dürfen. Das Lied, zu dem der Dichter nun anhebt, beschwört den Ozean zur Rettung und aus der Tiefe erscheinen tatsächlich „blaue Wunder / Die hüpfend um den Sänger ziehn“.¹¹ Arion geht über Bord und wird mitsamt seiner Zither von einem wunderbar erscheinenden Delphin an das sichere Land getragen.

Die Geschichte eines Dichters, der sein Leben rettet, indem er durch seine eigene Dichtung „blaue Wunder“ zu beschwören vermag, ist die Geschichte Franz Sternbalds selbst. Doch bis der junge Maler lernt, das Wunderbare, das ihn zu retten vermag, selbst hervorzubringen, ist es ein langer Weg. In der ersten Fassung des *Sternbald* ist das Wunderbare – und mit ihm verbunden das Staunen und die Anbetung der ‚Heiligen Kunst‘ – allgegenwärtig. Zugleich ist die Behandlung des Wunderbaren im Roman vielschichtig und dessen Wirkung wird auch in ihren problematischen Aspekten thematisiert. Im Folgenden sollen deshalb Tiecks poetologische Reflexion und sein erzählerischer Umgang mit dem Wunderbaren im Kontext des Frühwerks untersucht werden, um eine facettenreiche und spannungsvolle Poetik des Wunderbaren zu skizzieren, die in *Franz Sternbalds Wanderungen* Eingang gefunden hat. Im werkgeschichtlichen Kontext des Romans zeigt sich das Psychogramm Franz Sternbalds vorgezeichnet in dem Wechsel von der Schwärmerkritik in den frühen Erzählungen zur Apotheose der ‚übernatürlichen Wunderwerke‘ der Kunst in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, weshalb es zunächst gilt, diese Spannung als Problemhorizont des *Sternbald*-Romans herauszustellen.

Eine Analyse von Tiecks poetologischen Reflexionen über das Wunderbare wird der Untersuchung zweier Märchen novellen vorangehen, die ihrerseits kurz vor und bald nach *Franz Sternbalds Wanderungen* verfasst worden sind. *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* weisen sowohl thematische als auch

10 Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst* [1799], hrsg. v. Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam 1973, S. 17–25. Zur Tiecks Verfasserschaft der besagten Erzählung siehe Roger Paulin: *Ludwig Tieck*, Stuttgart: Metzler 1987, S. 43.

11 Wackenroder / Tieck [1799]: *Phantasien*, S. 22.

formale Parallelen zum *Sternbald*-Roman auf – so etwa das Erzählen wunderbarer Binnenerzählungen. Auffällig ist dabei aber die Radikalität, mit der in den Märchenovellen das Wunderbare als anziehender und zugleich bedrohlicher Einbruch in die Wirklichkeit gestaltet wird, auf den eine katastrophale psychische und soziale Zerrüttung folgt.

In *Sternbalds Wanderungen* hingegen weist das Wunderbare, das den Schwärmer vom Ergreifen seiner Identität als Künstler abhält, zugleich auch den Weg zur Erfüllung seiner Berufung. Die bereits in die erste Fassung des Romans eingeschaltete Binnenerzählung Florestans wird in einem letzten Schritt des Kapitels behandelt: Sie nimmt die Pointe der späteren Arion-Erzählung vorweg, dass der Künstler das Wunderbare zu seiner eigenen Rettung selbst hervorzubringen vermag. Das Wunderbare erlangt sowohl für die Figur Sternbalds als auch für den fragmentarischen Roman eine – im Kontext des Frühwerks überraschende – integrative Funktion. Dies gilt es im Folgenden als Effekt thaumaturgischen Erzählens zu analysieren.

4.1 Franz Sternbalds Wanderung zum Wunderbaren

4.1.1 *Von der Schwärmer-Kritik zur ‚Heiligen Kunst‘*

Dem Glauben an ein Wunderbares, durch das der Dichter sich selbst zu retten vermag, steht Tieck in den Jahren, die dem Verfassen des *Sternbald* unmittelbar vorangehen, skeptisch gegenüber. Tiecks poetologische Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren nimmt in den Berliner Jahren einen wechselvollen Verlauf. Dies schlägt sich – neben den weiter unten zu besprechenden essayistischen und paratextuellen Positionsbestimmungen zum Wunderbaren – in Tiecks frühen Erzählungen nieder. So stehen die 1796 für Friedrich Nicolais *Straußfedern* verfassten Erzählungen Tiecks in auffälligem Gegensatz zur programmatischen Aufwertung des Wunderbaren im 1793 entstandenen Aufsatz *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*. Es sind Erzählungen wie *Fermer, der Geniale* oder *Die beiden merkwürdigsten Tage aus Siegmunds Leben*, in denen die Anhänger des Wunderbaren als müßige Schwärmer und wohl-situierte Tagediebe gezeichnet werden, deren unproduktive und amoralische Lebensweise sie in den psychischen und sozialen Ruin treibt.

Tieck behandelt „die Schwärmerei als Lebensform bzw. Krankheit verwöhnter, reicher, gelangweilter junger Männer“.¹² Fermer etwa, ein ziellos

12 Claudia Stockinger: Pathognomisches Erzählen im Kontext der Erfahrungsseelenkunde. Tiecks Beiträge zu Nicolais *Straußfedern*, in: Detlef Kremer (Hrsg.): *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 11–34, hier S. 33.

studierender Spross reicher Eltern, erlaubt es sich, gänzlich in der Lektüre ‚romantischer‘ Bücher aufzugehen, er findet in ihnen „[s]eine ganze Lage geschildert“¹³ und geht mit „wunderlichen Planen“¹⁴ durch den Tag. Schließlich bestürmt er eine verheiratete Frau und empfindet die daraus folgende lebensgefährliche Auseinandersetzung mit deren Ehemann lediglich als eine „neue wunderbare Situation!“¹⁵ Die Erzählungen lassen sich in ihrem spielerischen Ton zwar als Vorläufer für Tiecks romantisches Erzählwerk perspektivieren, sind aber doch der Programmatik der Spätaufklärung zuzurechnen. Tieck betätigt sich als Lohnschreiber für Nicolais publizistisches Organ der Berliner Aufklärung, woraus sich die moralische Kritik an einer dekadenten Lust am Wunderbaren erklärt. Zugleich schlägt sich in Tiecks frühen Erzählungen der Einfluss Karl Philipp Moritz’ nieder – vor allem dessen *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* hinterlässt sichtbare Spuren psychologischen und anthropologischen Denkens in Tiecks Prosa der 1790er Jahre.¹⁶ So behandeln die frühen Erzählungen „Symptome eines potentiell psychotisch werdenden Wirklichkeitsverlustes“.¹⁷ Der Hang zum Wunderbaren wird, wie Claudia Stockinger herausgearbeitet hat, zum Gegenstand eines „pathognomischen“ Schreibens herangezogen, in dem „das Experiment gelebter Phantasien [...] in einem Alptraum“ endet.¹⁸

Die Auseinandersetzung mit einer erfahrungsseelenkundlichen Analyse der ziel- und haltlosen Lebensweise schwelgender Enthusiasten setzt sich im *William Lovell* fort. Erzählt wird „die Krankengeschichte eines Empfindsamen“, der „wehrlos jedem Einfluß preisgegeben“ ist.¹⁹ Der Autor des *Lovell* zeigt sich dabei selbst in seinen poetischen Grundsätzen als schwankend und sucht seinerseits nach Mentoren und Weggefährten, um der eigenen Hinfälligkeit abzuhelfen. Tieck wird fündig in dem Göttinger Pionier der Kunstgeschichte Johann Dominik Fiorillo und in seinem Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder, mit dem er in Göttingen gemeinsam studiert und Reisen in die Dresdner

13 Ludwig Tieck: Fermer, der Geniale. Erzählung [1796], in: Ders.: Frühe Erzählungen und Romane (= Werke in vier Bänden, hrsg. von Marianne Thalmann, Bd. 1), München: Winkler 1963, S. 21–36, hier S. 26.

14 Tieck [1796]: Fermer, der Geniale, S. 27.

15 Tieck [1796]: Fermer, der Geniale, S. 31.

16 Siehe zur Nähe von Tiecks frühen Erzählungen zur ‚Erfahrungsseelenkunde‘ Detlef Kramer: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen), in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 496–514, bes. S. 498–500.

17 Ernst Ribbat: Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischen Poesie, Kronberg im Taunus: Athenäum 1978, S. 42.

18 Stockinger (2005): Pathognomisches Erzählen, S. 28.

19 Alewyn [1967]: Ludwig Tieck, S. 98.

Gemäldegalerie unternimmt sowie nach Bamberg, Erlangen und Nürnberg, wo sie die ‚Heilige Kunst‘ erkunden und „überwältigende Erfahrungen“ mit der dekorativen Pracht der barocken Kirchenlandschaft und mit dem katholischen Ritus machen.²⁰ Die gemeinsam mit Wackenroder verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) stellen eine Provokation der spätaufklärerischen und klassizistischen Kunstauffassung der 1790er Jahre dar. Die glühende Hinwendung zu einer religiösen Interpretation der Kunst wäre als rückwärtsgewandte Stellungnahme aber missverstanden. Es scheint dem jungen Tieck vielmehr um eine notwendige Eichung seines Kunstbegriffs und seiner Poetik zu gehen. Die Epoche der *Herzensergießungen* und des *Sternbald* liegt zeitlich vor Tiecks Kontakt mit dem Jenaer Kreis um Schlegel und Novalis. Umso mehr handelt es sich bei dem enthusiastisch begrüßten Roman um eine „äußerst wirkungsmächtige Pionierleistung“²¹ für die frühromantische Bewegung. Zugleich ist aber daran zu erinnern, dass *Sternbalds Wanderungen* nicht in der spekulativen Reflexionspoetik Schlegels aufgehen wird, sondern – etwa im Vergleich mit Schlegels *Lucinde* – die Bezugnahme zum Bildungsroman und zur psychologischen Fallgeschichte aufrechterhält.

Hervorzuheben ist die in den *Herzensergießungen* weitergeführte Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren. Wackenroder und Tieck propagieren einen Kunstbegriff, der, gerade weil er „nur durch göttliche Eingebung zu erlangen“²² ist, in Widerspruch zur (spät)aufklärerischen Regelpoetik steht. „Ehrfurcht und Anbetung“²³ werden als Haltung der Kunst gegenüber eingefordert, kunsttheoretische Abstraktion wird abgelehnt. Desgleichen verwarfen sich die *Herzensergießungen* gegen eine Historisierung der Kunstformen, die sich mit Johann Gottfried Herders kulturgeschichtlichem Denken und mit Friedrich Schillers Theorie des Sentimentalischen im Nachgang der *Querelle* noch einmal neu belebt hatte: Die Heilige Kunst der Renaissance soll ästhetische Gegenwart sein. Die Schrift richtet sich gegen „[d]iejenigen kritischen Köpfe, welche an alle außerordentlichen Geister, als übernatürliche Wunderwerke, nicht glauben wollen noch können und die ganze Welt gern in Prosa auflösen möchten“.²⁴ Die *Herzensergießungen* bilden insofern einen Gegenentwurf zu den frühen Erzählungen Tiecks sowie zum *William Lovell*,

20 Siehe Paulin (1978): Ludwig Tieck, 36ff. u. 71f., hier S. 38.

21 Manfred Engel: Frühe Romane: William Lovell und Franz Sternbalds Wanderungen, in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 515–532, hier S. 524.

22 Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797], hrsg. v. Martin Bollacher, Stuttgart: Reclam 2013, S. 8.

23 Ebd.

24 Wackenroder / Tieck [1797]: *Herzensergießungen*, S. 19.

als sie das Wunderbare als Antwort auf die „weltanschauliche Krise“²⁵ der Spätaufklärung wieder ins Spiel bringen.

Die Kunstbetrachtungen der *Herzensergießungen*, Anekdoten, Briefe und die Erzählung über den *Tonkünstler Joseph Berglinger* werden durch die Fiktion einer Erzählerfigur gerahmt, die in einem sonderbaren Tonfall begeisterter Resignation die Summe aus ihrem Leben zieht. Sie kann als komplementäre Figur zu Franz Sternbald gedeutet werden – oder gar als dessen zukünftiges Ich? Mit den Worten „Ich darf es wohl gestehen“²⁶ lässt Tieck den titelgebenden Mönch die *Herzensergießungen* eröffnen. Die Rahmenfiktion wird auf diese Weise in die Tradition der Konfessionen des Augustinus und Rousseaus gerückt. Dies allerdings nur, um sogleich den Unterschied geltend zu machen: Wenn der Klosterbruder seine ‚Bekanntnisse‘ in Aussicht stellt, so folgt gerade nicht die Fülle eines wechselvollen Lebens oder der Wandel einer Epoche, sondern das Eingeständnis einer lebensprägenden Fehlstelle. Zwar bilden die nun folgenden Kunstbetrachtungen das Medium für den „inneren Drang meine Erinnerungen“ niederzuschreiben. Die verstreuten Aufsätze, Meditationen, Miscellen und Künstlerviten der *Herzensergießungen* runden sich aber mitnichten zu einem Lebensabriss oder gar zur Autobiographie des Klosterbruders ab. Stattdessen fügt Tieck mit Hilfe dieser Rahmenfiktion den literarisierten Kunstbetrachtungen der *Herzensergießungen* eine Sinnebene hinzu, indem er das Schema einer verhinderten Künstlerbiographie anklingen lässt. Die „gebenedeiten Kunstheiligen“, an die der Klosterbruder sich erinnern will, rufen zugleich das wehmütige Eingeständnis hervor, den eigenen künstlerischen Ausdruck verfehlt zu haben: „Ich darf es wohl gestehen, daß ich zuweilen aus einer unbeschreiblich wehmütigen Inbrunst weinen mußte, wenn ich mir ihre Werke und ihr Leben recht deutlich vorstellte: Ich konnte es nie dahin bringen.“

4.1.2 *Die Wanderung als Form und Sternbalds Werk-Suspension*

Mit dem Eingeständnis des Klosterbruders, ein verhinderter Künstler zu sein, stehen wir sogleich am Beginn von *Franz Sternbalds Wanderungen*. Hier findet die Beschäftigung des in den *Herzensergießungen* exponierten Problems, von der Anbetung der ‚übernatürlichen Wunderwerke der Kunst‘ zum eigenen Schaffen zu gelangen, ihre direkte Fortsetzung, allerdings unter

25 Engel (2011): Frühe Romane, S. 522. Empirismus und Materialismus haben laut Engel den Erkenntnisoptimismus der Frühaufklärung untergraben; der materialistische Determinismus zeichnet den Menschen als durchweg amoralisches Wesen, das nur der blinden Bedürfnisbefriedigung und dem Eigennutz nachjagt.

26 Dieses und die folgenden Zitate in Wackenroder / Tieck [1797]: *Herzensergießungen*, S. 5.

deutlich geänderten Vorzeichen: Franz ist ein jugendlicher Malergeselle, Schüler Albrecht Dürers, der die Malerwerkstatt seines Meisters verlässt, „um in der Fremde seine Kenntnisse zu erweitern und nach einer mühseligen Wanderschaft dann als vollendeter Meister zurückzukehren“ (SW 13). Was hier als Zielsetzung von Franz' Lebenslauf gleich zu Beginn aufgerufen wird – und damit dem Roman die Finalität eines zu erfüllenden Bildungsnarrativs einschreibt –, wird sich im Verlauf der Handlung als ausgesprochen schwierig herausstellen. Problematisch werden dabei weniger Gefahren, Hindernisse und Fehlgänge auf dem Wege zur Meisterschaft sein, als vielmehr die Unbestimmtheit und Dunkelheit des eigentlichen Zieles. ‚Meisterschaft‘ – das bedeutet für Franz schon nicht mehr dasselbe, was es für seinen Lehrmeister heißt. Der Kunstbegriff Dürers ist für Franz nicht mehr gültig. Wäre es so, müsste er die Werkstatt des Meisters gar nicht erst verlassen, um seine Fertigkeiten zur Vollendung zu bringen. Als Parallelfigur verkörpert Sebastian, der in Nürnberg verbleibende Freund Sternbalds, diese Möglichkeit. Doch für Franz bedeutet die Lebensfrage, Künstler zu werden oder nicht, etwas anderes. An Ort und Stelle zu bleiben, ist ihm unmöglich.

Franz verlässt mit der Dürer'schen Werkstatt eine traditional integrierte Lebenswelt, in der Individuum und Gemeinschaft, Beruf und Moral, Kunst und Religion durch ständische Kodizes miteinander verwachsen sind. „Doch die unbefragte Lebenseinheit ist das, was Sternbald zurücklassen muß, und die Welt, in die er gerät, entspricht keineswegs dieser Norm, sondern zwingt ihn zu einer schmerzlichen Adoleszenz, in psychologischer wie in moralischer und künstlerischer Hinsicht.“²⁷ Franz ist ein Kind der normativen Krise der Neuzeit, die ihn vor die Aufgabe stellt, nicht nur seine künstlerischen Maßstäbe, sondern seine Person insgesamt von Grund auf selbst zu definieren: „Wunderlich seltsam ist das Leben der Jugend, die sich selbst nicht kennt.“ (SW 130)

Das Motiv der Wanderung ist für Tiecks Roman deshalb nicht nur titelgebend, sondern überhaupt strukturbestimmend. Ernst Behler sieht in ihr „die eigentümliche poetische Einheit“ des Romans, da die Wanderung als narrative Form es zulässt, „daß Franz Sternbald die unendliche Fülle und den widersprüchlichen Reichtum des Lebens im Medium der Phantasie erfaßt“.²⁸ Als Ausstiegsmöglichkeit aus dem Wander-Narrativ und als alternative Erzählstruktur tritt das Handlungsschema des Bildungsromans in *Franz Sternbalds Wanderungen* immer wieder in Erscheinung: Der Fabrikant Zeuner lockt

27 Thomas E. Schmidt: Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 73.

28 Ernst Behler: Der Roman der Frühromantik, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): Handbuch des deutschen Romans, Düsseldorf: Bagel 1983, S. 273–301, hier S. 278.

Sternbald mit Wohlstand, seine Mutter verspricht ihm ein häusliches Glück, Dürer will ihn auf Dauer in seinen Haushalt aufnehmen und der Antwerpener Kaufmann Vansen hat es sich in den Kopf gesetzt, dass er Vermögen und Tochter einzig in die Hände eines Malers zu legen bereit ist. Aber die Angebote, den Lebenskonflikt – selbst unter günstigsten Bedingungen für die künstlerische Arbeit Sternbalds – beizulegen, werden in Tiecks Roman lediglich als hypotextuelle Verweise auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eingeflochten, nicht aber, um die Handlung tatsächlich abzuschließen.²⁹ Stattdessen bilden sie Instanzen eines Prüfungsnarratives, in denen Sternbald immer wieder seine Unempfänglichkeit für die Versuchungen einer gebundenen Lebensweise unter Beweis stellt. Den Zusammenhang – um von ‚Einheit‘ gar nicht erst zu sprechen –, den die poetische Wanderung stiftet, ist ausgesprochen locker gefügt: Nicht nur wird der Handlungsverlauf durch traumwandlerische Beschreibungen, Kunstgespräche, Briefe und Gedichte immer wieder aufgehalten; auch ist das Ziel von Sternbalds Wanderungen alles andere als klar. Es ist vielmehr Aushandlungssache des Romans selbst, vor allem in Hinblick auf die zentrale Frage, ob und unter welchen Leitideen Franz sich als Künstler wird ansehen können.

Führen soll diese Wanderung in „das gelobte Land der Kunst, sein Land der Verheißung“ (SW 136). Selbstverständlich handelt es sich hierbei um Italien – und ebenso deutlich nicht. Der Roman endet im Fragment, sodass das im zweiten Teil erreichte Italien lediglich ein Zwischenziel darstellt, dem im nie verfassten dritten Teil eine Rückkehr nach Nürnberg hätte folgen sollen.³⁰ Diese zyklische Anlage der *Wanderungen* transzendiert deren geographische Lesart: ‚Das gelobte Land der Kunst‘ ist eine Utopie, ein Nicht-Ort, dessen Sinn in seiner ewigen Verschiebung hinter den jeweils nächsten Horizont besteht. Die Suche an sich wird dadurch zur Lebensform. Sternbald selbst bringt zum Ausdruck, dass es sich bei dieser radikalen Idee eines ewig sich entziehenden Maßstabes künstlerischen Gelingens immer zugleich um die Frage nach der „Kunst zu leben“ handelt und dass deren Beantwortung – dies ist die gefährvolle Kehrseite des „Entzückens“ und der „Verehrung der Herrlichkeit“ – einem „schöne[n] Wahnsinn“ gleicht.³¹ Es ist die Idee der *Kunst* schlechthin, nicht

29 U. Japp ist beizupflichten, „daß nicht nur der Charakter des Helden, sondern die ganze Anlage des Romans einem solchen Schluß widerspreche.“ Uwe Japp: Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Detlef Kremer (Hrsg.): Die Prosa Ludwig Tiecks, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 35–52, hier S. 52.

30 Vgl. Richard Alewyn: Ein Fragment der Fortsetzung von Tiecks *Sternbald*, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1962), S. 58–68.

31 SW 79: „Viele suchen schon gar nicht mehr, und diese sind die Unglücklichsten, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, [...]. Ich will daher immer suchen und erwarten, ich

die Perfektibilität der *Künste*, die Franz zum Aufbruch drängt. Die Reise, die Sternbald antritt, führt deshalb nicht von der Nürnberger Spätgotik in die Florentinische Renaissance – sie führt in die Moderne.

Sternbald ist unterwegs zu einem autonomen Kunstbegriff, unter dessen Ägide auch das Wunderbare eine Neuinterpretation erfahren wird. Und je konsequenter sich dieser moderne Kunstbegriff im Roman entfaltet, desto weniger lässt sich Sternbalds Lebensweg als Pilgerreise zur ‚Heiligen Kunst‘ der Religion narrativieren. Der zunehmende Ausfall externer künstlerischer Maßstäbe steigert dabei die Ungewissheit der Berufung Sternbalds zum Künstler und führt ihn in die Identitäts- und Schaffenskrise. Von Anfang an bildet die Bewegung der Wanderung ein kontrastives Dispositiv zur künstlerischen Paralyse Sternbalds und – verbunden mit dieser – zu seiner entwicklungspsychologischen Arretierung. Sternbalds Wanderungen verschaffen dem begeisterten, aber orientierungslosen Künstler einen so notwendigen wie qualvollen Aufschub für den eigentlichen Schaffensprozess. „Sternbalds gedanklich gefertigte Bilder [sind] stets nur Abkürzungen, Fragmente des imaginierten Vorstellungsinhalts.“³² Diese Suspension des Werks folgt aus dem Zusammenbruch der künstlerischen Normen seiner Zeit. So wird Sternbald zunächst zu einem Künstler ohne Werk.³³ Dies aber nur vorübergehend: Denn zuletzt befindet er sich doch auf dem Weg zum Werk, muss sich die Möglichkeit des Schaffens aber völlig neu aneignen.

Tieck knüpft in *Sternbalds Wanderungen* an die Programmatik der ‚Heiligen Kunst‘ der *Herzensergießungen* an, lockert aber Schritt für Schritt deren konfessionelle Integration. Die transzendenten Implikate der Kunst und ihrer Verfahren bleiben erhalten, werden aber – vermittelt über die Begriffe des Stauens und des Wunderbaren – uminterpretiert. Vor einem Schmied, der sich mit dem Gedanken trägt, selbst Künstler zu werden, muss Franz zum ersten Mal in seinem Leben den Nutzen der Kunst rechtfertigen. Er begründet ihre Nützlichkeit sogleich dadurch, dass die Malerei „die Religion unterstützt“³⁴, kann sich aber eines inneren Zweifels nicht erwehren, ob der Kunst mit dieser

will meine Entzückung und Verehrung der Herrlichkeit in meinem Busen aufbewahren, weil dieser schöne Wahnsinn das schönste Leben ist.“

32 Jutta Voorhoeve: Romantisierte Kunstwissenschaft. *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit, München: Fink 2010, S. 161.

33 Vgl. Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller, Berlin: Schmidt 2000, S. 83–153, hier S. 96ff.

34 SW 23: „Das menschliche Auge und Herz findet ein Wohlgefallen daran, die Bibel wird durch Gemälde verherrlicht, die Religion unterstützt, was will man von dieser edlen Kunst mehr verlangen?“

dienenden Funktion nicht Ungerechtigkeit widerfahren ist? Es wird dann Dürer selbst sein, der seinen Schüler von der Verpflichtung auf die ‚Unterstützung‘ der Religion freispricht: „Die ganze menschliche Geschäftigkeit läuft im Grunde so auf gar nichts hinaus, daß wir nicht einmal sagen können: dieser Mensch ist unnütz, jener aber nützlich.“ (SW 59) Dürer entzieht der vorigen Debatte der Nützlichkeit der Kunst die Geltung. Das Dürer hier in den Mund gelegte *vanitas*-Argument lässt die religiöse Kunst weder höher noch geringer als die gleichermaßen unnützen Werke der „übrigen Handwerke[r]“ erscheinen. Aus diesem *Wissen* um die Nichtigkeit der „Geschäftigkeit“ und „Welthandel“ folgt aber doch ein sozialer Sonderstatus der Künstler, weshalb „immer etwas Wunderbares darinnen [ist], daß wir Maler nicht so recht unter die übrigen Menschen hineingehören“ (ebd.).

Die Polemik gegen die Nützlichkeit der Kunst verschärft sich im Verlaufe der Handlung. Dabei entledigt sich die Kunst aber nicht ihres transzendenten Sinns – dieser wird vielmehr umgedeutet: „[D]as wahrhaft Hohe darf und kann nicht nützen“, redet sich Sternbald in einer weiteren Diskussion in Rage, denn „dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd, und es fordern heißt die Erhabenheit entadeln und zu den gemeinen Bedürfnissen der Menschheit herüberwürdigen“ (SW 177). Die Malerei, die zur Illustration und Unterstützung der Religion dienen soll, wird nun als Gegensatz zu ihrem wahrhaft majestätischen Wesen aufgefasst, „wodurch die Kunst selbst als etwas Göttliches (oder Quasigöttliches) und folglich als eine autonome Instanz gedacht“³⁵ wird. Die „Erhabenheit“ der Kunst, die Sternbald hier betont, bringt allerdings eine noch weitergehende ständische und religiöse Desintegration der Malerkunst mit sich. Der künstlerische Freiheitsgewinn vertieft zugleich die Schaffenskrise Sternbalds, der sich immer weniger in der Lage sieht, diesen höchsten, selbstgenügsamen Begriff des Kunstwerks in ein manifestes Werk übersetzen zu können. Nichts begeistert ihn so sehr wie die *Möglichkeit* der Malerei. Sie selbst zählt er nun zu den „seltsamsten und fremdesten Gegenstände[n]“, die seinen „Geist unaufhörlich antreib[en]“ (SW 97). Aber der Enthusiasmus angesichts der Kunst treibt Sternbald, statt zur Produktivität, in ein „leeres untätiges Staunen“ (SW 98). Das Staunen markiert hier die Unfähigkeit zur schöpferischen Aneignung eines erhabenen Begriffs der Kunst. Lukas von Leyden erkennt in Sternbalds „zu große[r] Verehrung des Gegenstandes [...] etwas Unkünstlerisches“ (SW 99). Die ‚Wunderwerke der Kunst‘ sind somit der Antrieb für Sternbalds Wanderbewegung und zugleich die Ursache für seine staunende Paralyse. So wird er zum Opfer einer rastlosen Untätigkeit.

35 Japp (2005): Der Weg des Künstlers, S. 36.

Das ‚unkünstlerische‘ Verhältnis Sternbalds zu seiner Kunst liegt der Handlungsarmut des Romans zugrunde. Wie bereits Herbert Marcuse in seiner Studie zum Künstlerroman herausgestellt hat, ist Franz Sternbald „viel zu wenig als ausübender Künstler angelegt“, als dass überhaupt ein Gegensatz zwischen „Idee und Wirklichkeit, Kunst und Leben, Künstlertum und Umwelt, den der ‚Wilhelm Meister‘ in hartem Ringen von innen heraus überwunden hatte“, erzählerisch zu versöhnen wäre.³⁶ Zugleich führt die unstillbare romantische Sehnsucht Sternbald weiter von Ort zu Ort, neue Figuren treten auf den Plan, und im zweiten Teil beleben abenteuerliche Episoden den Gang der Erzählung. Was ist es, wodurch die Handlung letztlich doch zu einem – wenn auch unverhofften und fragmentarischen Abschluss geführt werden kann?

Als seine Wanderungen Franz Sternbald in die Nähe seines Heimatdorfes geführt haben, überkommt ihn eine beinahe wahnhafte Erinnerung an seine Kindheit. Die Szene verwandelt sich, die Natur erscheint animiert und Sternbald verliert sich „in ein Labyrinth von seltsamen Erinnerungen“ (SW 44). Unwillentlich – „[e]r wußte selbst nicht, warum er innehielt“ – drängt sich ihm die Waldlichtung als derjenige Ort auf, an dem ihm im Alter von sechs Jahren ein gleichaltriges Mädchen begegnet ist. Er schenkte ihr damals alle von ihm gepflückten Blumen, so „äußerst wunderbar“ erschien ihm „das holde Angesicht des Kindes“ (ebd.). Die Begegnung mit Marie, so der Name von Sternbalds Beatrice, wird als „epiphanisches Erweckungserlebnis“³⁷ inszeniert. Sie wird als der spirituelle und künstlerische Leitstern Sternbalds über die gesamte Ausdehnung des Romans fungieren: „Alles Lieb und Holde entlehnte er von ihrem Bilde, alles Schöne, was er sah, trug er zu ihrer Gestalt hinüber; wenn er von Engeln hörte, glaubte er einen zu kennen und sich von ihm gekannt.“ (SW 45) Marie wiederzufinden wird fortan Sternbalds Hoffnung und Ziel sein. Durch die Suche nach ihr kann der endlosen Verlaufsform des suspendierten Kunstwerks nun ein episch integratives Moment unterlegt werden: „An Marie und ihre Erreichbarkeit zu glauben, heißt sich selbst und der Welt zu vertrauen. So kann der spätaufklärerische Weltriß geheilt werden, kann der Schwärmer in der Welt agieren, ohne seine Ideale aufgeben zu müssen.“³⁸

Trotz der Paralyse durch ein Übermaß von staunender Verehrung der Kunst ist es wiederum das Wunderbare, das Sternbald zur Fortsetzung seiner künstlerischen Laufbahn befähigt. Sternbald kann mit der Ausrichtung auf eine

36 Herbert Marcuse: Der deutsche Künstlerroman, in: Ders.: Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 7–344, hier S. 104.

37 Robert Steputat: Frauenbilder im Roman der Frühromantik. Von Diotima zu Violette, Hamburg: Kovač 2011, S. 78.

38 Siehe Engel (2011): Frühe Romane, bes. S. 526f., hier S. 528.

leibhaftige Figuration³⁹ des Wunderbaren seinen ‚Lebenslauf‘ poetisieren und vor der Auflösung in eine spätaufklärerische Prosa bewahren:

Fühlst du nicht oft [...] einen wunderbaren Zug deines Herzens dem Wunderbaren und Seltsamen entgegen? Man kann sich der Traumbilder dann nicht erwehren, man erwartet eine höchst sonderbare Fortsetzung unsers gewöhnlichen Lebenslaufs. (SW 221)

4.2 Die Ambivalenz des Wunderbaren in Tiecks Märchenromanen

Der *Sternbald*-Roman kreist um das Problem, dass das Wunderbare sowohl lähmend als auch animierend auf den jungen Künstler und jugendlichen Sinnsucher wirken kann. Auch im Rahmen seiner Produktion von Märchenromanen erkundet Tieck diese Ambivalenz des Wunderbaren, wodurch sich ein Unterschied vor allem zu Novalis markieren lässt, für den das Wunderbare und das Märchen als symbolische Formen einer spekulativen Universalharmonie figurieren und auf eindeutiger Weise als bei Tieck positiv besetzt sind. In Tiecks Märchenprosa kommt eine solche Poetik universeller Harmonien, wie sie Novalis mit dem Wunderbaren im Märchen verknüpft, nicht zum Tragen. Stattdessen wird bei Tieck „aus dem Wunderbaren eine ungehemmte, bedrohlich irreguläre Macht“.⁴⁰ Radikaler als in *Sternbalds Wanderungen* akzentuiert Tieck das Wunderbare in den Märchenromanen als unverzichtbar und unheilbringend zugleich. Die hier untersuchten Märchenromanen folgen einer tragischen Handlungsfügung, die – verbunden mit dem Problem des Wunderbaren – auch insbesondere im ersten Teil von *Sternbalds Wanderungen* anklingt. Doch während in den Märchenromanen katastrophische Narrative im Zusammenhang mit dem Wunderbaren ausgespielt werden, reguliert der Roman die gleiche Ambivalenz des Wunderbaren auf andere Weise.

39 Siehe Erich Auerbach: *Figura* [1938], in: Friedrich Balke / Hanna Engelmeier (Hrsg.): *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des *Figura*-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn: Fink 2016, S. 121–188, hier S. 184: „[F]rüh schon hatte er [Dante] in einem lebenden Wesen, in Beatrice [...] die inkarnierte Offenbarung sehen dürfen, die ihn, wenn auch verhüllt, schon als Lebende durch den Gruß ihrer Augen und ihres Mundes und als Sterbende auf eine nicht ausgesprochene, geheimnisvolle Weise auszeichnete.“

40 Thomas Althaus: *Doppelte Erscheinung. Zwei Konzepte der Erzählprosa des frühen Tieck*, zwei notwendige Denkweisen um 1800 und zwei Lektüren von Tiecks Märchenroman *Der Runenberg*, in: Detlef Kremer (Hrsg.): *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 95–114, hier S. 104.

4.2.1 *Poetologische Perspektiven auf das Wunderbare in Tiecks Frühwerk*

In die Gattungsgeschichte und Theorie der Novelle ist Ludwig Tieck mit dem Wendepunkt-Theorem eingegangen, das er 1829 in der Einleitung zum elften Band seiner gesammelten Schriften ausgeführt hat. Es bildet den Schlusspunkt eines – wenn nicht *des* – poetologischen Grundproblems von Tiecks erzählerischem Werk und reicht damit zurück bis in die Anfänge seines Schaffens. Es geht um die Frage des Zusammenhangs von wirklicher und wunderbarer Welt. Das Wendepunkt-Theorem hat Tieck im Hinblick auf seine *Dresdner Novellen* formuliert. Es trägt nicht nur der sich verstärkenden (aber bereits in den 1790er Jahren nachzuweisenden) realistischen Tendenz in Tiecks Erzählwerk Rechnung, sondern es weist auch einer ganzen Schriftstellergeneration den Weg zur theoretischen Untermauerung ihrer Novellenproduktion.⁴¹ Tiecks argumentativer Schwerpunkt steht dabei in der Tradition der aristotelischen Tragödientheorie: Das ‚Wunderbare‘ der Novelle soll in der Wirkung einer narrativen Darstellungstechnik bestehen und nicht etwa einem bestimmten Stoffbereich angehören. Das Wunderbare liegt in der „Wendung der Geschichte“, jenem Punkt, „von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt“ und dennoch „unter andern Umständen wieder alltäglich sein“ könnte.⁴² Es handelt sich bei diesem ‚realistischen‘ Definitionsversuch, obwohl er auf die Theoriebedürfnisse der Literatur des 19. Jahrhunderts ausgerichtet ist, mitnichten um eine Lossagung von der vorromantischen Poetik des Wunderbaren.⁴³ Tatsächlich bestätigt Tieck hier nicht nur die thaumaturgischen Theoriestränge Breitingers und Baumgartens, wonach das Wunderbare durch geschickte Perspektivverschiebungen und gekonnte Abänderungen des Herkömmlichen herstellbar ist. Tieck zielt auch auf die rezeptionsästhetischen Gehalte der ästhetischen Verwunderung, wenn er fordert, dass die Novelle einen Vorfall „in’s hellste Licht stelle“, damit er „den tiefsten und bleibendsten Eindruck“ hinterlasse.⁴⁴

Die Frage, was das Wunderbare in rezeptionsästhetischer Hinsicht zu bewirken vermag, treibt bereits den jungen Tieck um. Der theoretischen Untermauerung dieses Interesses widmet sich Tieck zuerst in seinem Essay *Über Shakspeare’s Behandlung des Wunderbaren* (1793). Shakespeares

41 So ist etwa Paul Heyses ‚Falkentheorie‘ kaum mehr als eine um das sog. ‚Dingsymbol‘ erweiterte Wendepunkttheorie.

42 Ludwig Tieck (1829): Vorbericht zur dritten Lieferung, in: Ders.: Schriften, Elfter Band, Berlin: Reimer 1829, S. VII–XC, hier S. LXXXVf.

43 Zur Kontinuität in Tiecks Begriff des Wunderbaren vgl. Wolfgang Lukas / Madleen Podewski: Novellenpoetik, in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 353–364, bes. S. 361.

44 Tieck (1829): Vorbericht, S. LXXXVf.

Komödie *Der Sturm* firmiert hierbei als Paradigma für eine zügellose Hingabe an das Wunderbare. Sämtliche Register der Rezeption des Stückes – Diegese, Dramaturgie, Stimmung – zielen auf die Immersion der Zuschauenden. Die damit verbundenen psychologischen Effekte einer sich gewissermaßen abschottenden Fantasie und des Sich-Verlierens in der ästhetischen Illusion einer wunderbaren Welt werden von Tieck als poetologisches Ideal angesetzt. Dies wird in den bald darauf entstehenden Märchenovellen eine starke Umwertung erfahren – vor allem aber mit einer Komplexitätssteigerung der Poetik des Wunderbaren einhergehen. Ruft man sich Gottscheds (und Wolffs) Reserve gegenüber dem Traum als poetologisches Muster für unregelmäßige, phantasmagorisch-assoziative Welt-Entwürfe in Erinnerung, so wird Tiecks Shakespeare-Aufsatz zunächst als Versuch lesbar, die „spielende Phantasie“ des Träumenden, die „durch keine plötzliche und widrige Überraschung aus ihren Träumen geweckt wird“⁴⁵, als rezeptionsästhetisches Paradigma aufzustellen.⁴⁶

Es ist das Wunderbare, das diesen besonderen Effekt hervorbringen soll, vor allem, indem eine ununterbrochene Immersion in die fiktive, wunderbare Welt des Stückes ermöglicht wird.⁴⁷ „Die ganze Welt von Wunderbarem“⁴⁸ soll unhinterfragt und selbstverständlich bleiben, sodass die Zuschauer „keine näheren Aufschlüsse“ verlangen und „durch nichts überrascht oder erschreckt werden“. Dies erlaube es, sich „einem traumähnlichen Rausch“ hinzugeben, durch den man sich „in einer wunderbaren Welt, wie in seiner Heimat“ befände.⁴⁹ Diese frühe Beschäftigung Tiecks mit dem Wunderbaren zielt auf eine Aufwertung des freien Fantasierens und einer immersiven Rezeption. Vor dem Hintergrund des immer noch dominanten (spät-)aufklärerischen Dichtungsverständnisses in Tiecks Berliner Kontext wird das

45 Ludwig Tieck: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren [1793], in: Achim Höller (Hrsg.): *Schriften 1789–1794* (= *Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. v. Hans Peter Balms et al., Bd. 1), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, S. 683–722, hier S. 685.

46 Siehe zu Tiecks Auseinandersetzung mit anthropologischen und klassizistischen Positionen im Rahmen des Shakespeare-Aufsatzes Helmut Haischer: *Das Märchen als Provokation*. Ludwig Tiecks *Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht*, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 118–134, hier S. 129ff. Hervorzuheben ist Tiecks Abgrenzung gegenüber Sulzer, die ebenfalls über die Semantik des Traums läuft. Wie ein Omen und Verheißung zugleich liest sich Sulzers Mahnung: „Denn Weh dem Künstler von vorzüglicher Einbildungskraft [...]: sein Leben wird ein immerwährender Traum seyn, und seine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den schönen Szenen der wirklichen Natur gleichen.“ (Zit. nach Haischer, S. 131.)

47 Siehe hierzu Gess (2019): *Staunen*, S. 76ff.

48 Tieck [1793]: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren, S. 692.

49 Tieck [1793]: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren, S. 695.

Bedürfnis verständlich, das Wunderbare aus einem funktionalen und didaktischen Korsett zu befreien. Gleichwohl bildet die selbstbezügliche und immersionsästhetische Theorie des Wunderbaren für Tieck lediglich eine Übergangsposition. Im Shakespeare-Aufsatz erarbeitet er eine Theorie des Wunderbaren ausschließlich anhand von Komödien; neben *Der Sturm* wird nur noch *Ein Sommernachtstraum* berücksichtigt – eine Grundentscheidung, die Tieck zwar explizit macht, die daraus folgende konzeptuelle Enge des Entwurfs über das Wunderbare aber nicht weitergehend reflektiert.⁵⁰ Der heitere Stimmungswert des Wunderbaren lässt sich über den Aufsatz hinaus nicht verallgemeinern. Das Verlangen, sich „ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters zu überlassen“⁵¹, und das rezeptionsästhetische Ideal, sich ganz in einer „wundervollen Welt“⁵² zu verlieren, werden in den Märchen novellen all ihre Unschuld einbüßen. Der Wunsch, bloß nicht aus dem süßen Schlummer der Illusion zu erwachen, wird bald der Sorge Hamlets weichen, *welche* Träume es wohl sein werden, die uns im Schlaf befallen?

In der Vorrede zu *Abdallah* verfolgt Tieck die Absicht, „jene Geburten der Phantasie zu rechtfertigen, die jetzt von vielen Kritikern als unpoetisch und kindisch verworfen werden“.⁵³ Denn „[d]er Hang zum Wunderbaren liegt so tief in der Seele des Menschen, daß keine Aufklärung oder Freygeisterey die Eindrücke schwächen wird, die der große Dichter auf uns macht, wenn er Wesen aus jenen furchtbaren Regionen unsrer Phantasie vorüberführt“. Die poetologische Semantik, mit der das Wunderbare verhandelt wird, ist an dieser Stelle bereits deutlich ambivalenter als im Shakespeare-Aufsatz. Zwar beharrt Tieck weiterhin auf dem Wunderbaren als fundamentaler anthropologischer Kategorie, die poetischen Wirkungen, die mit dieser verbunden sind, charakterisiert er aber als „Grauen“, das die Rezipienten in „fiebrhafte Spannung“ versetzen könne; die dichterische Hervorbringung des Wunderbaren bezeichnet er als „Ausgeburten“ aus den „furchtbaren Regionen der Phantasie“. Aus eben diesen Gründen favorisiert der Verfasser des *Abdallah* auch nicht mehr die

50 Vgl. Tieck [1793]: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren, S. 689. Die enge Perspektive des Aufsatzes mag sich vor allem daraus begründen, dass Tieck nicht weniger als zwölf Abhandlungen über Shakespeare geplant hatte. Es ist gut vorstellbar, dass sich weitere Abhandlungen mit dem Wunderbaren befasst und auf Basis anderer Texte Shakespeares auch andere theoretische Facetten beleuchtet hätten. Siehe den Brief Wackenroders an E. J. Koch (20.02.1794) in Klaus Günzel: König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten, Tübingen: Wunderlich 1981, S. 129–131.

51 Tieck [1793]: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren, S. 685.

52 Tieck [1793]: Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren, S. 692.

53 Ludwig Tieck: *Abdallah*. Eine Erzählung, Berlin: Nicolai 1795, Vorrede, ohne Paginierung.

fugenlose Illusion einer wunderbaren Welt, sondern warnt davor, „die Natur und das gewöhnliche Leben ganz aus den Augen“ zu verlieren.

In der Vorrede zu den *Volksmärchen* widmet sich Tieck dem einst von Lessing proponierten Problem eines sich selbst verzehrenden diegetischen Wunderbaren. Weil die wunderbare Erzählwelt mit der Zeit gewöhnlich wird, „überhäufen“ einige Märchen-Schriftsteller „die überspannte und eben darum erschaffende Phantasie mit schlecht zusammenhängenden Abenteuerlichkeiten, mit einem ganzen Heere von wunderbaren Geschöpfen“.54 Von dem Ideal der Shakespeare-Abhandlung, Wunderbares auf Wunderbares zu ‚häufen‘, um die Rezipienten auf diese Weise zu bezaubern und zu illudieren, ist der fiktive Herausgeber der *Volksmärchen* abgerückt. Dessen Wunsch, „daß die Leser einen gewissen Sinn für Kleinigkeiten mitbrächten“, sodass sie „in den bekannten Gegenständen stets etwas Neues und Anziehendes entdeck[en]“55, weist bereits auf den Anspruch der späteren Wendepunkttheorie voraus, das Alltägliche als Wunderbares ansehen zu können. Mit dem Unterschied allerdings, dass sich die poetologische Reflexion an dieser Stelle auf die – wenn auch ironische – Gattungssignatur des Märchens bezieht. Noch ist der Gegenstand des wunderbaren Erzählens nicht beliebig austauschbar; vielmehr zeigt sich Tieck daran interessiert, mit der Kategorie des Wunderbaren tatsächlich einen poetischen Weltentwurf eigener Art zu bezeichnen, auf den hin die „bekannten Gegenstände“ aber durchsichtig werden können. Es geht ihm nicht mehr darum, eine Diegese möglichst hermetisch in sich selbst zu verschließen, sondern es stellt sich die Frage nach der Verbindung von ‚Wunderbarem‘ und ‚Wirklichem‘: Ein solches „Ineinandergreifen märchenhafter und novellistischer Sequenzen, das Nebeneinander von Wunder und Ereignis“56 wird auch die Poetik von Tiecks Märchen novellen bestimmen.57

54 Ludwig Tieck [1795]: Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten, in: Ders.: Frühe Erzählungen und Romane, hrsg. v. Marianne Thalmann. Winkler: München 1963, S. 73–189, hier S. 146.

55 Ludwig Tieck [1795]: Peter Lebrecht, S. 145f.

56 Dieter Arendt: Märchen-Novellen, oder, Das Ende der romantischen Märchen-Träume, Tübingen: Francke 2012, S. 11.

57 Vgl. Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann: Gaben. Märchen in der Romantik, in: Claudia Christophersen / Ursula Hudson-Wiedenmann / Brigitte Schillbach (Hrsg.): Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 17–37. Brandstetter und Neumann sprechen im Hinblick auf das romantische Märchen von einer „Verkeilung des Faktischen mit dem Phantastischen.“ (Ebd., S. 20) Die Gattung entspreche „als romantisches Medium zugleich dem Bedürfnis nach einer neuen Form realistischen Schreibens, die nicht nur das Faktisch-Rationale oder Wahrscheinliche des noch immer wirksamen Aufklärungsinteresses berücksichtigt,

4.2.2 Der blonde Eckbert (1797)

Tiecks Märchennovelle *Der Blonde Eckbert* – 1797 zuerst veröffentlicht im Rahmen der *Volksmärchen*, herausgegeben von Peter Leberecht – findet 1812 noch einmal Eingang in den *Phantasmus*.⁵⁸ In ihrer Bedeutung als „Geburtsstunde der deutschen Romantik überhaupt“⁵⁹ und als „ein zentrales Archiv der romantischen Literatur“⁶⁰ soll Tiecks Erzählung für die Interpretation des in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstehenden *Sternbald*-Roman fruchtbar gemacht werden. Im Fokus der folgenden Lektüre des *Blonden Eckbert* soll die Ambivalenz des Wunderbaren stehen, das in Tiecks Erzählung in tragischer Amalgamierung sowohl die Rettung eines misshandelten und verirrten Kindes verheißt als auch eine psychotische Mordserie entsetzlichen Ausmaßes in Gang setzt. „[D]as Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten“ (PH 145) – im *Blonden Eckbert* bedeutet dies Verheißung und Fanal zugleich. Darüber hinaus inszeniert die Märchennovelle einen Wechsel der diegetischen Ebenen, sodass – wie später auch in *Sternbalds Wanderungen* – eine Binnenerzählung in ihrer Funktion thematisiert wird, das Wunderbare in einen Erzählrahmen einzuspeisen.

a) Die Waldeinsamkeit: Fluchtpunkt des traumatisierten Kindes und Ort der Schuld

Als Bertha, die Ehefrau des titelgebenden Ritters Eckbert, sich anschickt, „die Geschichte ihrer Jugend“ zu erzählen, „die seltsam genug ist“, gibt sie den Zuhörern und Zuhörerinnen die Rezeptionsanweisung, ihre Erzählung für „kein Märchen [zu halten], so sonderbar sie auch klingen mag“ (PH 127). In der Tat werden Eckbert und der anwesende Freund Philipp Walther die wunderbare Binnenerzählung, die sodann folgt, nicht als bloße Abendunterhaltung und Zerstreuung abtun, wird die Erzählung Berthas Eckbert doch sogar in den Wahnsinn treiben und die Ermordung des Freundes nach sich ziehen. Die Geschichte von Berthas Kindheit beginnt zunächst gemäß den Mustern des

sondern zugleich das Wunderbare, Phantastische und Befremdliche, ja Unheimliche [...] als ein notwendiges Element dieses Wirklichen in Rechnung stellt.“ (Ebd., S. 19f.)

58 Ludwig Tieck: *Phantasmus* [1812–1816], hrsg. v. Manfred Frank (= Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985. Zitiert wird im fortlaufenden Text unter der Sigle PH.

59 Gerhard Neumann: Kindheit und Erinnerung. Anfangsphantasien in drei romantischen Novellen. Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert*, Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine*, E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*, in: Günter Oesterle (Hrsg.): *Jugend – ein romantisches Konzept?*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 81–103, hier S. 85.

60 Detlef Kremer: Einsamkeit und Schrecken. Psychosemiotische Aspekte von Tiecks Phantasmus-Märchen, in: Detlef Kremer (Hrsg.): *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 53–68, hier S. 53.

Volksmärchens. Wie etwa bei *Hänsel und Gretel* wird die bittere Not der verarmten Eltern geschildert, die auf das Leben des Kindes unabgefedert durchschlägt. Bertha sieht sich der Existenzangst der Eltern hilflos ausgeliefert und zeigt sich angesichts des psychischen Drucks ungeschickt bei der drückenden Heimarbeit. Vom Vater wird sie als „Last des Hauswesens“ beschimpft, „auf die grausamste Art“ gezüchtigt und misshandelt, weil sie ja „doch nur ein unnützes Geschöpf sei“ (PH 128). Das Kind flüchtet sich in „die wunderbarsten Phantasien“ (ebd.), die – noch ist die Handlung völlig durch die *realistische* Darstellung des um sich greifenden Pauperismus bestimmt – nicht durch wunderbare Gegenstände oder Aktanten veranlasst sind, sondern einzig aus der seelischen Not Berthas entspringen. Geschildert wird somit die Geburt der dichterischen Einbildungskraft aus dem Geist einer kindlichen Traumatisierung. Denn über nichts anderes fantasiert das misshandelte Kind, als die Eltern eines Tages mit sagenhaften Reichtümern zu überhäufen, um sich „an ihrem Erstaunen laben“ (ebd.) zu können. Die kindliche Seele wird in Tiecks Erzählung als Organon der poetischen (Wieder-)Verzauberung der Welt verstanden. Anders als etwa bei Novalis erscheint sie aber keineswegs als Substanz eines unentfremdeten, ursprünglich-synthetischen Daseins, sondern „als Ort einer fundamentalen Verletzung, die sich als unbewußte Wunde durch das gesamte Leben zieht“. ⁶¹

In traumwandlerischer Verzweiflung zieht das Kind eines Nachts in die Welt hinaus. Bertha durchstreift eine wilde, zerklüftete Landschaft, in der sie sich, dem Hungertod nahe, schließlich zum Sterben niedersetzt. Tieck überblendet für die Darstellung dieses topographischen Überganges naturalistische Szenen der Landflucht mit Motiven einer dantesken Seelenlandschaft. Dem Sterben nahe rafft sich das Kind ein letztes Mal auf und gelangt schließlich in eine mildere Gegend, wo sie auf eine wunderliche alte Frau trifft, die Bertha versorgt und bei sich aufnimmt. „Mir war, als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre, die Einsamkeit und meine Hülflosigkeit schienen mir nun gar nicht fürchterlich.“ (PH 131) Bertha wird in eine kleine Hütte inmitten eines idyllischen Birkenhains gebracht. Dort lebt eine alte Frau mit einem stets fröhlich bellenden Hündchen und mit einem bunten Zaubervogel, der statt Eiern leuchtende Edelsteine legt und das – für die romantische Lyrik archetypische – Lied von der „Waldeinsamkeit“ singt. (PH 133) Durch diesen erlösenden Eintritt in ein paradiesisches Schlaraffenland ist Berthas Leben dennoch nicht auf eindeutige Weise gerettet. Vielmehr gestaltet Tieck die Waldeinsamkeit als

61 Detlef Kremer: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen), in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 496–514, hier S. 505.

einen liminalen Symbolraum zwischen Leben und Tod:⁶² Das Kind bekommt Brot und Wein gereicht – die Speisung des Letzten Abendmahls. Der Anblick des bergenden Tales wird – wie im *Sternbald* – in „das sanfteste Rot und Gold“ (PH 133) des ersterbenden Tageslichts getaucht; die rettende Alte selbst erscheint Bertha als ungreifbare, schemenhafte, dämonische Figur.⁶³

Die Waldeinsamkeit ist der Bereich eines ambivalenten Wunderbaren, das geradezu tragische Züge trägt: Zwar bietet sie die Möglichkeit für Berthas Wiedergeburt, jedoch nur um den Preis eines unbewussten und geheimnisvollen Handels zwischen der dämonischen Alten und dem Kind, das sich – will es den zeit- und ortlosen Schwellenbereich wieder verlassen – in Schuld verstricken muss.⁶⁴ Bertha entwickelt Geschick und Fähigkeiten, sie lernt lesen und „einige alte geschriebene Bücher, die wunderbare Geschichten enthielten“ (PH 134) vermitteln ihr nicht allein eine „ganz wunderliche Vorstellung von der Welt und den Menschen“ (PH 135), sie erwecken auch Berthas Begehren und die Fantasien, einen schönen Ritter zu lieben. „Die Sucht, etwas Neues zu sehen“ (PH 138) bemächtigt sich der nunmehr Vierzehnjährigen, der sich alsbald die Gelegenheit zu Raub und Flucht bietet: „Ich begriff [...], daß es nur auf mich ankomme, in der Abwesenheit der Alten den Vogel und die Kleinodien zu nehmen, und damit die Welt, von der ich gelesen hatte, aufzusuchen.“ (PH 136)

b) Die Kontamination der Rahmenerzählung mit dem Wunderbaren Die wunderbare Heldinnenreise Berthas war auf das elterliche Haus ausgerichtet. Doch der narrative Dreischritt von Auszug, Begegnung mit dem Wunderbaren und Rückkehr in die elterliche Welt findet nicht zum Abschluss. Die Eltern sind bei der Rückkehr in Berthas Heimatdorf bereits gestorben und Berthas Erwartungen an ihre eigene Rolle als Erlöserin sind enttäuscht: „Ich hatte es mir so schön gedacht, sie mit meinem Reichtume zu überraschen; durch den seltsamsten Zufall war das nun wirklich geworden, was ich in der Kindheit immer nur träumte, – und jetzt war alles umsonst.“ (PH 139) Ihre

62 Siehe Arnold van Gennep: Übergangsriten [1909, Les rites de passage], aus dem Französischen v. Klaus Schomburg / Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. / New York: Campus 1999.

63 „[I]hr Gesicht war in einer ewigen Bewegung, indem sie dazu wie vor Alter mit dem Kopfe schüttelte, so daß ich durchaus nicht wissen konnte, wie ihr eigentliches Aussehen beschaffen war.“ (PH 133)

64 Vgl. Stefanie Kreuzer: Die unheimliche Verkehrung des Märchenhaften ins Fantastische. Ludwig Tiecks ‚Wahnsinns-Märchen‘ *Der blonde Eckbert*, in: Der Deutschunterricht 58/3 (2006), S. 21–33, bes. S. 25f. Schon Richard Alewyn hat hervorgehoben, wie „unheimlich und unauf lösbar die Verstrickung von Schuld und Verhängnis“ im *Blonden Eckbert* ist. Alewyn [1967]: Ludwig Tieck, S. 99.

Bedeutung als „zentrales Archiv der romantischen Literatur“⁶⁵ erlangt Tiecks Erzählung durch Motive der Binnenerzählung Berthas: die „Waldeinsamkeit“, in die das misshandelte Kind sich flüchtet; der bunte Zaubervogel, der die Welt mit Gesang und leuchtenden Edelsteinen beglückt; ein *hapax legomenon* („Strohman“) als vergessenes Zauberwort, das die Tore zur kindlichen Fantasie wieder aufzuschließen vermag. Inmitten dieser Fülle romantischer Motive wird allzu rasch vergessen, dass nicht Berthas märchenhafte Binnenerzählung titelgebend ist, sondern ihr Zuhörer: Eckbert. Anhand dieser Figur wird nun eine Kontamination der Rahmenhandlung durch die märchenhafte Binnenerzählung inszeniert. Die wunderbare Welt der Waldeinsamkeit hält Einzug in die Rahmenerzählung. Zunächst in Gestalt Berthas, die Eckbert bei ihrem Kennenlernen als „Wunder“ erscheint, sowie durch Berthas zauberische Beute, die in der Rahmenhandlung Eckberts fehlendes Vermögen ausgleicht. (PH 140)

Doch auch der Erzählakt selbst, durch den Bertha ihre wunderbare Kindheitsgeschichte vorträgt, ist von einer eigenen affektiven Agenz geprägt, durch die sich das Faszinosum der märchenhaften Erzählung als psychotischer Wahn verselbständigt.⁶⁶ Der kindliche Wunsch Berthas, ihre Eltern in Erstaunen zu versetzen, kann nicht mehr in Erfüllung gehen. Doch der poetische Furor des Kindes hat durch die Erzählung der erwachsenen Bertha in Eckbert und dem anwesenden Freund neue Adressaten gefunden. Was die diegetischen Ebenen der Erzählungen nun miteinander verschaltet, ist der Einbruch des Wunderbaren; genauer: die Einsicht, dass das Wunderbare die Voraussetzung für all das bildet, was in der Rahmenhandlung als ‚wirklich‘ deklariert ist – für den ökonomischen Reichtum so sehr wie für die emotionale Bindung.⁶⁷ Mit dieser Einsicht in die Unhintergebarkeit des Wunderbaren als Bedingung des Wirklichen verbindet sich aber auch ein unentrinnbarer Schuldkomplex, den

65 Kremer (2005): Einsamkeit und Schrecken, S. 53.

66 Auch in Tiecks zweiteiliger Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (1799) ist es das Vernehmen des *Eckart*-Märchens, das – hier ist es ein sich schleichend abspielender Prozess – die Realität der *Tannenhäuser*-Figur voll und ganz umwendet: Mit einem neu gewonnenen Sinn für die verzauberte Natur wird der Tannenhäuser selbst zur Figuration eines romantischen Dichters, der sodann auch als Erzähler seiner eigenen, märchenhaften Geschichte auftritt.

67 „Auf sich gestellt und in der Festigkeit der eigenen Lebenseinrichtung gefangen, ist die Identität beider leer. Sie gewinnt nur an Fülle, wo sich das Sichtbare ins Träumerisch-Unbegreifliche überschreitet, wo sie Kontakt mit dem Liminalen behält. (Und darin mag sich eine Wahrheit über die Liebe aussprechen, die auch jenseits der Romantik gültig bleibt.)“ Albrecht Koschorke: *Imaginationen der Kulturgrenze. Zu Ludwig Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert**, in: David E. Wellbery (Hrsg.): *Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 135–153, S. 145.

der anwesende Freund Philipp Walther gleichfalls auf wunderbare Weise wieder aufreißt, indem er das ihm unbekanntes Zauberwort, den Namen des von Bertha im Wald zurückgelassenen Hündchens Strohmian, ausspricht. Berthas intendierte Affekt-Poesis⁶⁸ wird von den längst gestorbenen Eltern auf ihre gegenwärtigen Zuhörer umgeleitet. Ihre Staunen-erregende Binnenerzählung kontaminiert die Rahmenhandlung und bringt Eckbert dazu, in seinem Freund den Rachegeist der dämonischen Hüterin der Waldeinsamkeit zu erblicken und ihn hinterrücks zu ermorden. Die semantischen Permutationen und Kontaminationen zwischen Binnen- und Rahmenerzählung, das komplexe und geheimnisvolle symbolische Gefüge zwischen der wunderbaren Welt der Kindheit und der prosaischen Wirklichkeit des Erwachsenenlebens, von dem Bertha und Eckbert bislang profitiert haben, bricht zuletzt auf entsetzliche Weise in sich zusammen.

4.2.3 Der Runenberg (1804)

Hatte sich im *Blonden Eckbert* das Wunderbare mit der märchenhaften Erzählung einer Kindheit verbunden, so steht im *Runenberg* die Jugend im Zentrum. Die Erzählung beginnt damit, dass ein junger Mann in einem einsamen Gebirge mit, wie es heißt, „einer Art von Verwunderung“ auf seine eigene Geschichte zurückblickt: Er hat seine „wohlbekannte Heimat“, Eltern und Freunde verlassen, „um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen“ (PH 184). Der Aufbruch aus der heimatlichen Ebene ins Gebirge wird auf zweifache Weise motiviert. Christian beschreibt die beschränkte, kleinbürgerliche Ordnung seiner Herkunft, die er mit einer flachen, monotonen Landschaft gleichsetzt und einer allgemeinen geistigen Enge assoziiert.⁶⁹ Das Bedürfnis, die ausgetretenen Pfade des althergebrachten Lebens zu verlassen, sich abzugrenzen und einen eigenen Lebensentwurf zu wagen, wird durch Christians Schilderung leicht nachvollziehbar. Es tritt aber noch ein Unterstrom des Sehnsens hinzu, der sich

68 Vgl. Burkhardt Wolf: „Gattungsschwindel“. Tiecks *Der Blonde Eckbert* und die Affektpoetik der Angst“, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 109,2 (2015), S. 167–191. B. Wolf hat Tiecks Erzählung in den Horizont einer Affektpoetik der Angst gerückt. Diese Interpretation lässt aber die wirklichkeitsstiftende Funktion der Binnenerzählung und der mit ihr verbundenen poetischen Affekte der Verwunderung außer Acht. Siehe zum Zusammenhang von Fantasietätigkeit und interiorisierter Angst im Hinblick auf (u. a.) den jungen Tieck Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 258ff.

69 „Es schien mir, als wenn alle Menschen um mich her in der bejammerungswürdigsten Unwissenheit lebten, und daß alle eben so denken und empfinden würden, wie ich, wenn ihnen dieses Gefühl ihres Elendes nur ein einziges mal in ihrer Seele aufginge.“ (PH 188)

nicht aus einem benennbaren Ungenügen an den schlichten Verhältnissen seines Herkunftsmilieus erklären lässt. „[W]ie mit fremder Gewalt“ fühlt sich der Heranwachsende „aus dem Kreise [s]einer Eltern und Verwandten hinweg genommen“: „[M]ein Geist war seiner selbst nicht mächtig, [...] so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen.“ (PH 187)

Tiecks Erzählung wurde denn auch bereits von Hartmut Böhme als spezifisch romantische Reflexion von Adoleszenz- und Reifungskrisen erkannt;⁷⁰ Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann sprechen vom romantischen Märchen als ‚Sozialisationsnovellen‘, in denen es um das „Erzählen von den Krisen des Lebenlernens“ gehe.⁷¹ Wie bereits im Kapitel zur Gattungsgeschichte des Romans skizziert, trägt diese psychologische Sozialisationskrise eines Jugendlichen einen sozialgeschichtlichen Index: Die Freisetzung der Jugend durch die sich mehr und mehr verschließenden Möglichkeiten, die hergebrachte Berufs- und Sozialordnung zu reproduzieren, zeigt sich – gerade auch in Tiecks Erzählung – als ein *verinnerlichter Zwang* zum Aufbruch.

a) Der wunderbare Runenberg als Heterotopie des Flachlandes
Im Falle Christians handelt es sich dabei um einen Aufbruch in die Welt eines wunderbaren Gebirges. Als Jäger – der in romantischem Geiste „[i]n den grünlebensgen Hainen / Sucht‘ [...] bis in die Nacht“ (PH 184) – hat Christian sich aus der Ebene abgesetzt. Im Gebirge begegnet er einem Fremden, der als *alter ego* Christians und als Verkörperung seiner unstillbaren Sehnsüchte später noch einmal auftreten wird. Der Fremde weist ihm den Weg zum Runenberg, von dem Christian bereits „wundersame Dinge“ (PH 189) gehört hatte: „[D]ie Lichter sind dort am schönsten, das Gras muß recht grün sein, die Welt umher recht seltsam“ und „manch Wunder aus der alten Zeit“ (PH 190) wartet dort oben. Im Gegensatz zur Kultur- und Wirtschaftslandschaft der Ebene stellt sich das einsame und verlassene Gebirge als ein ‚wundersames‘ Land dar. Die topographische Demarkation des Gebirges stellt diese Landschaft der bürgerlichen Wirtschaftszone als Heterotopie entgegen. Darüber hinaus bildet es einen Resonanzraum der ‚inneren Erfahrung‘ und Selbstsuche Christians. In der Rahmenhandlung des *Phantasmus* wird allerdings vor einer derartig kulturell unbeschriebenen Landschaft gewarnt, die sehnsuchtsvolle Menschen zu poetischer Auskleidung und zur Dichtung von „Natur-Märchen“ anreize:

70 Vgl. Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann, in: Klaus Bohnen / Sven-Aage Jørgensen / Friedrich Schmöe (Hrsg.): Literatur und Psychoanalyse, Kopenhagen und München: Fink 1981, S. 133–176.

71 Brandstetter / Neumann (2004): Gaben. Märchen in der Romantik, S. 18.

„[S]elbst die schönste Gegend hat Gespenster“, heißt es dort, denn die „ungeheure Leere, das furchtbare Chaos“ peitscht die Fantasie auf und fordert es geradezu ein, sie „mit Gestalten [zu] bevölkern und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken“. Dabei vermischt „sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsre Phantasie zum poetischen Wahnsinn“ (PH 112f.).

Nicht anders verhält es sich mit dem Runenberg. „Wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet [...] alles, was er am eifrigsten wünscht.“ (PH 190) Und so zieht es Christian wie im Taumel zum Gipfel hinauf, angespornt durch „irre Vorstellungen und unverständliche Wünsche“ (ebd.). Die dortige Begegnung mit der ‚Venus im Berg‘ kommt nicht nur einer erotischen Initiation gleich, sie trägt darüber hinausweisende transformative Züge für Christians Persönlichkeit insgesamt. Dieser „kannte sich nicht wieder“ (PH 192), „[e]ine neue Welt war [ihm] aufgeschlossen“ (PH 188). „Erstaunt und verwirrt“ durch den Gesang und den Anblick der Venus, händigt diese ihm schließlich als Andenken ihrer Begegnung und als Zeichen seiner Einweihung eine Tafel mit geheimnisvollen Runen aus. „Sein ganzes voriges Leben lag wie in einer tiefen Ferne hinter ihm; das Seltsamste und das Gewöhnliche war so ineinander vermischt, daß er es unmöglich sondern konnte.“ (PH 193) Mit dem „Pathos einer ambivalenten dionysischen Energie“⁷² ist Christians ‚zweite Geburt‘ auf dem Venusberg inszeniert worden. Die Venus ist dabei als Figuration der romantischen Poesie selbst zu lesen, welche, wie August Wilhelm Schlegel schreibt, „Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos [ist], welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt“.⁷³ Der ‚romantische Jäger‘ ist zum äußersten Punkt seines Sehns und Drängens fortgeschritten, um sich dort mit den ihn antreibenden Kräften zu vereinigen, die auf verschiedene Weise als Sehnsucht nach dem Wunderbaren semantisiert werden. Die rituelle Übergabe einer Tafel, „die eine wunderlich unverständliche Figur [...] zu bilden“ scheint (PH 192), ist als Einweihung in

72 Aleida Assmann: Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung, in: Aleida u. Jan Assmann (Hrsg.): *Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX*, Paderborn: Fink 2006, S. 25–45, hier S. 35.

73 Aus der 25. Vorlesung *Über dramatische Kunst und Literatur* (1808), zit. nach Dieter Borchmeyer: *Zur Typologie des Klassischen und Romantischen*, in: Walter Hinderer (Hrsg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 19–30, hier S. 26f.

die romantische Hieroglyphenschrift zu deuten, die alles Phänomenale und Imaginäre als Ausdruck einer universalen Poesie ‚lesbar‘ macht.⁷⁴

b) Soziale Re-Integration und Katastrophe

Auf dem Runenberg hat Christian von den Quellen der romantischen Poesie gekostet. Nun begibt er sich abermals ins Flachland. Südlich des Gebirges liegt eine ‚zweite Ebene‘, die ihm Gelegenheit bietet, die ihm wundersam aufgeschlossene „neue Welt“ (PH 188) innerhalb eines sozialen Kontextes zu verwirklichen. „Jetzt begann ein neues Leben für ihn.“ (PH 195) Tatsächlich gelingt die gesellschaftliche Integration, die vor der Initiationshandlung im Gebirge unmöglich schien: Christian findet sich in den Landbau ein und heiratet die Tochter seines Pächters. Diese, Elisabeth, bildet den Gegensatz zur Venus im Berg und ist doch untrennbar mit jenem erotischen Urbild verbunden, das Christian *volens volens* der affektiven Beziehung zu seiner Ehefrau zugrunde legen muss. (PH 196) Dennoch: „Er gedachte kaum noch seiner vorigen Lebensweise, denn er fühlte, sich ganz einheimisch und befriedigt.“ (Ebd.)

An diesem möglichen Schlusspunkt der Erzählung wird das aus dem Märchen bekannte Narrativ von Auszug und „glückliche[r] Heimfindung“⁷⁵ angedeutet. Doch Tieck konterkariert es im *Runenberg*. Christian macht sich alsbald noch einmal auf den Weg ins Gebirge, um seinen Vater aus der nördlichen Ebene zu holen und auf diese Weise die soziale und intergenerationelle Versöhnung abzuschließen. Doch wieder aus dem Gebirge zurückgekehrt machen sich die dämonischen Kräfte, denen Christian sich anheimgegeben hatte, erneut bemerkbar: Der ominöse Fremde erscheint aufs Neue und gibt Christian einen Sack Geld zur Verwahrung. Die Münzen erinnern Christian derart an die Edelsteine und magischen Metalle des Venusberges, dass er schließlich dem Wahnsinn anheimfällt, seine Familie ins Verderben stürzt und als ‚wilder Mann‘ das Gebirge durchstreift.

Die narrative Bauform der Erzählung folgt somit keinem Dreischritt, sondern einer Wiederholungsstruktur, die eher einer diabolischen Variante des doppelten Cursus gleicht: Immer wieder wird der Wechsel von der Ebene ins Gebirge und wieder zurück vollzogen. Für eine gewisse Dauer hatte der Eintrag der poetischen Energien des Runenberges in die bürgerliche Ökonomie der Ebene

74 Vgl. Wilhelm Voßkamp: „Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren“. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), in: Daniel Müller Nielaba / Yves Schumacher / Christoph Steier (Hrsg.): *Rhetorik der Übertragung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 53–69.

75 Arendt (2012): *Märchen-Novellen*, S. 39: „Christians Heimfindung [...] ist nicht gelungen. Er hat nicht gefunden, wonach er sich sehnte, sein ‚hohes ewiges Glück‘ und den Frieden seines Selbst!“

Christian die Partizipation an der sesshaften Lebensweise ermöglicht: Arbeit und Liebe gedeihen nach der wundersamen Initiation in die geheimnisvolle Runenschrift. Doch mit dem von dem dämonischen Fremden überlassenen Geld findet sich das Medium, das wie geschaffen ist für eine unheilige Allianz zwischen der sehnsuchtsvollen romantischen Fantasie und dem frühbürgerlichen Kapitalismus: Wenn Christian noch einmal die kleinbürgerliche Sphäre verlässt, so hat dieser abermalige Auszug nichts mehr vom innig-glühenden Sehnen des Jünglings; was ihn nunmehr ins Gebirge treibt, ist zwanghafte, kalte Gier.⁷⁶ Der Versuch zur Versöhnung der wilden und geheimnisvollen Sphäre des Gebirges mit der kleinbürgerlichen Hauswirtschaft scheint für eine kurze Dauer zu glücken, um dann umso katastrophaler zu scheitern.

4.2.4 *Die Märchenovellen in ihrem Verhältnis zu Franz Sternbalds Wanderungen*

In der Rahmenhandlung des *Phantasmus* werden den Figuren zahlreiche poetologische Reflexionen in den Mund gelegt. Während das spätere Wendepunkt-Theorem das Verhältnis des Wunderbaren und des Alltäglichen vor dem Hintergrund des mehr und mehr erzähltechnisch ausgerichteten Novellendiskurses ein Stück weit entschärft, zeigt sich die Rahmenhandlung des *Phantasmus* an konflikträchtigen Abhängigkeitsverhältnissen zwischen dem Wunderbaren und der Wirklichkeit interessiert, die sich nicht auf Fragen der Perspektive und der narrativen Bauform reduzieren lassen. Im *Phantasmus* wird die Wirklichkeit selbst als ontologisch uneigentlich aufgefasst: „[A]lle Existenz“, heißt es aus dem Munde Antons, „hat wohl nur wie ein umgekehrter Handschuh die unrechte Seite herausgedreht, und ist dadurch existierend geworden“ (PH 38). Hieraus vermag Willibald sich sodann den „doppelten unbefriedigenden Zustand“ des Menschen an der Welt und an sich selbst erklären, denn „wenn die Menschenseele sich selbst unvollendet und umgedreht empfindet, warum soll denn alles übrige Geschaffene richtiger und besser sein?“ (PH 52)

Auffällig ist an dieser Stelle die Semantik des Umgekehrten und Umgedrehten: In die Existenz zu treten und wirklich zu sein, vollzieht sich beides nur um den Preis einer wesensmäßigen Verkehrtheit. *Die verkehrte Welt* – das ist im *Phantasmus* die Wirklichkeit selbst. Dem Einbruch des Wunderbaren ins Wirkliche wird damit – eine Ironisierung der aufklärerischen Sichtweise – der Wechsel vom Uneigentlichen zum Eigentlichen attestiert.

76 Vgl. Manfred Frank: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext, in: Manfred Frank (Hrsg.): *Das kalte Herz, und andere Texte der Romantik*, Frankfurt a. M.: Insel 1978, S. 233–357, siehe zum *Runenberg* bes. S. 251ff.

Der Wirklichkeitsbegriff selbst wird dadurch zugleich poetisch bereichert und gefährdet. Der tiefere Sinn dieser riskanten (und in den Märchenromanen des *Phantastus* katastrophal scheiternden) narrativen Operationen des Umkehrens und Umwendens von Wunderbarem und Wirklichem mag indessen darin liegen, dass die Wirklichkeit überhaupt nur auf diese Weise zu erschließen ist: „Wir geraten auf diesem Wege [...] in das Gebiet der Rätsel und Wunder. Doch führt uns vielleicht der Versuch, alles umkehren zu wollen, am Ende von selbst wieder in das Gewöhnliche zurück.“ (PH 84)

Tiecks poetologische Betrachtungen zum Wunderbaren, genauso wie die Märchenromanen *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg*, flankieren die Entstehung von *Franz Sternbalds Wanderungen*. Der vorige Problemaufriss des *Sternbald*-Romans hat gezeigt, dass Tieck nicht nur in den *Märchenromanen*, sondern auch hier das Wunderbare nicht rundweg gutheißt. Er greift kritische Perspektiven der Berliner Aufklärung und der Erfahrungsseelenkunde auf und thematisiert das verzehrende Sehnen des Schwärmers und die Unproduktivität eines sich verselbständigenden, unkünstlerischen Staunens. Dies bildet den negativen Unterstrom eines Romans, der ansonsten – zumindest vordergründig – als Manifest für das Wunderbare gelesen werden kann. Die Erzähler-Vorrede etwa, die den zweiten Teil des ersten Buches einleitet, nimmt deutliche Anleihen an Tiecks Aufsatz *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*: Gewidmet sei das Buch „jenen jungen Seelen“, denen die Dichtung ein Refugium vor „dem Strome der Weltbegebenheiten“ biete und die „ungern durch die wirkliche Welt in ihren Träumen gestört werden wollen“ (SW 86f.). Diese Fürsprache unbehelligter Fantasietätigkeit wird indessen nicht das letzte Wort behalten. *Franz Sternbalds Wanderungen* liegen näher an den Abgründen der Märchenromanen, als die träumerische und verspielte Textoberfläche zunächst annehmen lässt.

So entspricht die Erinnerungsfantasie an Marie der im *Blonden Eckbert* verfolgten Idee einer in die Kindheit verlegten Begegnung mit dem Wunderbaren, das fortan als Sinnquelle den ‚gewöhnlichen Lebenslauf‘ nicht nur bereichert, sondern überhaupt ermöglicht. Tiecks Erzählung bereitet in der Tat die psychologische Einsicht vor, dass die Kindheit das spätere Erwachsenenleben prägt – im Guten, wie im Schlechten. Er setzt den Akzent dabei aber nicht darauf, dass die Kindheit einen vermeintlichen „Bereich des Vorsymbolischen“⁷⁷ bildet;

77 Davide Giuriato: Kindheit und Literatur. Zur Einleitung, in: Ders. / Philipp Hubmann / Mareike Schildmann (Hrsg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg i. Br.: Rombach 2018, S. 7–21, hier S. 15: „Seit dem 18. Jahrhundert zirkuliert das Kind [...] als Denkfigur, die einen Bereich des Vorsymbolischen ausmalt und veranschaulicht: Im phylogenetischen Sinn einen imaginären Raum vor aller Kultur, der die Frage

im Gegenteil erscheint die Kindheit als ein Erfahrungsraum von unvergleichlicher symbolischer Dichte. Dies ist zugleich mit einem Darstellungsimpuls verbunden, den Bertha durch das Erzählen ihrer märchenhaften Kindheitsgeschichte ausagiert.

Auch Sternbald wird durch die Erinnerungsfantasie seiner Kindheit künstlerisch produktiv; zugleich geht von seiner wunderbaren Muse Marie aber eine arretierende Funktion aus: Zwar haftet Sternbalds Marie – im Gegensatz zur Venus des *Runenberges* – nichts Dämonisches an;⁷⁸ die Ambivalenz der Venus, die der mythische Ursprung von Christians wunderbar errungener Lebentauglichkeit und zugleich die Ursache ihres erneuten Verlustes ist, kommt in zurückgenommener Form auch Sternbalds Fixierung auf die Phantasmagorie Marias zu. Die „wunderbarsten Begebenheiten“ (SW 74) bringen es mit sich, dass Sternbald eines Tages die Brieftasche seiner Angebeteten an sich nehmen kann, die er fortan als Zeichen seiner Schicksalsbestimmung hütet, wie Christian den verfluchten Schatz des ominösen Fremden. Die Figuration Marias ist Sternbalds metaphysischer und künstlerischer Leitstern: Sie soll ihm den Weg zur Selbstverwirklichung weisen und ermöglicht es ihm, eine ‚bewegliche Figur‘ zu bleiben und den Versuchungen der bürgerlichen Etablierung zu widerstehen. Zugleich fungiert die Brieftasche Marias als ein Fetisch-Objekt,⁷⁹ das es ihm erlaubt, seine Reifungskrise zu verschleppen: Denn Sternbald „sperrt sich zunächst gegen alle Entwicklung“⁸⁰ und die für den ersten Teil des Romans zentrale Erinnerungssequenz liefert die Begründung für die arretierte Entwicklung des Protagonisten: „[M]ag die ganze Welt klug und überklug werden; ich will immer ein Kind bleiben.“ (SW 19)

Der Protagonist des *Runenbergs* ist in seiner Entschiedenheit, das kindliche Lebensalter abzustreifen, deutlicher gezeichnet. Die topographische Ordnung der Erzählung unterstützt den erzählerischen Aufbau: Die Wanderungen Christians führen ihn durch drei deutlich abgegrenzte Bereiche, die den Symbolraum einer Sozialisationshandlung bilden. Der *Sternbald*-Roman hingegen lässt oft genug überhaupt keine Lokalisierung zu. Während im *Runenberg* eine verräumlichte Initiations- und Sozialisationsgeschichte erzählt wird,

nach dem Ursprung des Menschen betrifft; im ontogenetischen Sinn hingegen die frühe Lebensphase sowie die Anfänge des Subjekts, über die sich nur schwer sprechen lässt.“

78 Vgl. Steputat (2011): Frauenbilder im Roman der Frühromantik, S. 78.

79 Die Vorlage für das Motiv der fetischisierten Brieftasche findet sich nicht zufällig in Chr. H. Spieß' *Biographien der Wahnsinnigen*. Siehe Wolfgang Rath: Ludwig Tieck. Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk, Paderborn: Schöningh 1996, S. 452, Anm. 114.

80 Jacobs (1972): Wilhelm Meister und seine Brüder, S. 132.

sind *Sternbalds Wanderungen* als Verräumlichung einer prolongierten Kindheit zu lesen.

Den Märchenromanen wie auch dem Roman ist dabei gemeinsam, dass der Begegnung mit dem Wunderbaren eine wirklichkeitsstiftende Funktion zukommt. In den Märchenromanen wird dieses Verhältnis ins Tragische gesteigert: Der lebensnotwendige Märchenzauber führt in die Katastrophe. Gegenüber der dichten und straffen Erzählweise der Märchenromanen zeigt sich der *Sternbald*-Roman als weitschweifig und unfokussiert. Denn der zugrundeliegende Gegensatz des Wunderbaren und des Wirklichen wird im *Sternbald* nicht tragisch gestaltet, sondern dilemmatisch gefasst: Der Künstler muss Kind bleiben, um die Inspiration durch das Wunderbare nicht einzubüßen; er darf nicht Kind bleiben, will er sich selbst in einem Werk verwirklichen.

4.3 Franz Sternbalds Ankunft

4.3.1 *Florestans Binnenerzählung und die Lehre der Thaumaturgie*

In den Niederlanden stößt Sternbald auf eine Reisegesellschaft. Unter ihnen Rudolf Florestan, „ein junger Mensch von einigen zwanzig Jahren“, dessen „bunte, fremdartige Tracht“ (SW 136) ihn – neben seiner Gabe zum Erzählen und Dichten – in eine Reihe mit den ‚romantischen‘ Figuren Mignons und des Harfners aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* stellt. Wie diese figuriert Florestan das ungebundene, poetische Leben außerhalb der bürgerlichen Ordnung. Im Gegensatz zu den *Lehrjahren* wird Florestan im *Sternbald* aber gerade nicht als Verkörperung einer „falsche[n] Tendenz“⁸¹ den Opfertod sterben müssen.

Eine Bootsfahrt von Leyden nach Antwerpen soll durch Geschichtenerzählen verkürzt werden, woraufhin Florestan die Geschichte eines „junge[n] Edelmann[s], den ich Ferdinand nennen will“,⁸² erzählt – nicht ohne zuvor die Forderung eines Zuhörers, „alles gar zu natürlich“ haben zu wollen, in den

81 Zit. nach Anger: Dokumente und zeitgenössische Urteile, in: SW, S. 507. Caroline Schlegel gibt die Frage Goethes wieder, ob die Kunstliebe in *Sternbalds Wanderungen* nicht vielmehr als „falsche Tendenz“ kritisiert statt hochgehalten werde. Goethe greift damit die Worte Friedrich Schlegels auf, der dieselbe Frage in Bezug auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* gestellt hatte.

82 Vgl. Ralf Stamm: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren, Stuttgart: Kohlhammer 1973, S. 46f. Stamm bemerkt die Namensgleichheit mit Goethes Ferdinand in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* sowie die unterschiedliche Programmatik beider Erzählungen: „Dadurch, daß der Erzähler im Gegensatz zu Goethe das psychologische Moment bewußt vernachlässigt, entsteht ein anderes Kolorit des Wunderbaren, welches schon ins Märchenhafte hinüberspielt.“

Wind zu schlagen und stattdessen „den Hang zum Seltsamen und Wunderbaren“ zu bedienen verspricht. (SW 144f.) Ferdinand findet in dieser Erzählung zufällig das Bildnis eines Mädchens, nimmt es an sich und wird von einer „wunderbaren Leidenschaft“ ergriffen: „Seine Seele war unaufhörlich mit dem geliebten Bilde beschäftigt, [...]. In den Wäldern saß er oft still und dichtete ein wunderbares Lied“ (SW 150f.). Das Porträt hat das Selbstverständnis Ferdinands „so gänzlich umgewandelt“ (SW 147), dass er sich nun erst als vollständige Person begreifen kann. Sogleich begibt er sich auf das „wunderliche Abenteuer“ (SW 149), die abgebildete Schöne zu finden. Sein Freund Leopold streut derweil Zweifel an dieser Unternehmung: „Wenn nun das Original dieses Bildes auf der ganzen weiten Erde nicht zu finden ist! und wie leicht kann es bloß die Imagination eines Malers sein, die dieses zierliche Köpfcchen hervor gebracht hat!“ (SW 148)

Doch für Ferdinand kommt diese Warnung zu spät. Er kann sich nicht mehr „an den gewöhnlichen Wünschen begnügen“ (SW 151), und auch wenn er die Suche nach dem schönen Original des Bildes zeitweilig aufgibt, hat sich sein ‚außergewöhnliches Wünschen‘ verselbständigt: „Der wunderbare Trieb, weiterzuwandeln und den Inhalt seiner Gedanken aufzusuchen, ergriff den Jüngling mit neuer Gewalt.“ (SW 152) Bald „glaubt“ (ebd.) er das Urbild des Porträts in der Pilgerin zu erkennen, die sich auf der Flucht vor einem Ritter, der sie mit Gewalt zur Frau nehmen will, befindet. Ferdinand wehrt dessen Angriff ab und flüchtet sich mit der Pilgerin in die Einsiedelei eines Eremiten. Der Eremit gewährt Ferdinand und Leonore, die sich auf der gemeinsamen Flucht ihre gegenseitige Liebe ausgesprochen haben, Unterschlupf. Als am nächsten Tag der bedrohliche Ritter erneut auftaucht, erkennt der Einsiedler in ihm seinen Sohn, den er als Kind zu Pflegeeltern hatte geben müssen. Auch Leonore erkennt er nun unter Freudentränen als seine Tochter – die beiden sind also Geschwister! Der Ritter ist damit von seiner Heiratsabsicht abgebracht und für die Liebenden ist der Weg für ein gemeinsames Leben frei.

Die Erzählung flicht in abenteuerlich-pikaresker Verzerrung Handlungselemente in den Roman ein, die die rätselhafte Herkunft Sternbalds betreffen und die im fehlenden dritten Teil zur Auflösung gebracht werden sollten. Die Binnenerzählung erfüllt auf diese Weise eine narrative Stützfunktion, gerade an einem Punkt im Roman, an dem sich die Szene weitert und neue Figuren auf den Plan treten. Des Weiteren greift sie Sternbalds eigene Suche nach Marie auf, die zwar erst sehr viel später in der Handlung auch durch ein Porträt⁸³ unterstützt wird, aber der schon jetzt die „wunderbare Leidenschaft“ (SW 151) und „[d]er wunderbare Trieb, weiterzuwandeln“ (SW 152) eigen sind,

83 Siehe hierzu Gess (2017): *Troubled Ressemblances*, S. 1179.

von der auch Florestans Binnenerzählung zu berichten weiß. „Franz war sehr nachdenkend geworden. Fast alles, was er hörte und sah, bezog er auf sich, und so traf er in dieser Erzählung auch seine eigne Geschichte an.“ (SW 161)

Innerhalb der Binnenerzählung greift der Eremit selbst zu erfinderischen narrativen Kunstgriffen, indem er (erfundene) Herkunftserzählungen des Ritters und Leonores einflicht. In dieser metadiegetischen Funktion⁸⁴ zeigt sich der Erzählakt als ein situatives Fabulieren, das neue Kohärenzen stiftet, wo die alten sich als leidbringend erwiesen haben. Geschickt lässt er Leonore ihre Lebensgeschichte erzählen, um sogleich das Vernommene als ‚Beweis‘ der eigenen Behauptung anzuführen: „Du bist meine Tochter!“ (SW 159) Der Eremit führt in dieser Lesart einen performativen Erzählakt vor, dessen pragmatische Funktion in der Rettung der Liebenden vor dem anstürmenden Ritter besteht. „[D]a müßt Ihr gar nicht fragen: Wie? Wo? Wann geschahe das?“, gibt Florestan freimütig zu, „denn solche Erzählungen sind immer nur aus der Luft gegriffen“ (ebd.). Es handelt sich bei der Fabulation des Eremiten um thaumaturgisches Erzählen par excellence, rückt er doch die Lebensläufe der übrigen Figuren unversehens in ein neues Licht. Entsprechend fühlt sich Ferdinand „wie in einer neuen Welt, alles, was vor heute geschehen war, gehörte gleichsam gar nicht in seinen Lebenslauf“ (SW 155f.).

4.3.2 *Die wunderbare Selbst-Affektation des Künstlers*

Die Fabulierkunst des Eremiten in Florestans Binnenerzählung gibt ein Beispiel für die ingenüose Herstellbarkeit des Wunderbaren. Mit Leichtigkeit gelingt es dem Eremiten (und Florestan), eine unglaubliche Verstrickung zu imaginieren, die es den Figuren der nächsthöheren Erzählebene ermöglicht, ihr Leben auf eine völlig andere, bessere Bahn zu stellen. Dieses thaumaturgische Konzept einer stets situativ herstellbaren ästhetischen Verwunderung steht Sternbalds ‚unkünstlerische‘ Suspension des Werks gegenüber.⁸⁵ Und doch spielt sich im Verlauf des Romans eine Annäherung ab, die es Sternbald letztlich ermöglichen wird, das Wunderbare im eigenen Schaffensprozess zu erkennen und damit die Fixierung auf die Idealität des ewig verschobenen

84 Siehe zur Diskussion der narratologischen Unterscheidung von meta- und intradiegetischen Erzählungen Genette (2010): *Die Erzählung*, S. 229.

85 Dieser Gegensatz ist – wie im Kapitel zu Baumgartens Thaumaturgie ausgeführt – nicht deckungsgleich mit dem Gegensatz einer immanenten Verwunderung und eines transzendenten Wunders oder Wunderbaren. Die Mittel der künstlichen Thaumaturgie werden zwar aus dem situativen, weltlich-geschichtlichen Kontext aufgegriffen, der daraus entspringende ästhetische Effekt fordert (so zumindest bei Baumgarten) aber eine metaphysische Rahmung ein, die für transzendente und religiöse Auslegungen anschlussfähig ist.

Werkes zu durchbrechen. Während Sternbald sich als Maler in der Schaffenskrise befindet, vermag die Erzählkunst Florestans ihm ein Beispiel dafür zu bieten, dass das Wunderbare zugleich ersehnt *und* aus eigener Kraft hergestellt werden kann.

Der zweite Teil von *Franz Sternbalds Wanderungen* inszeniert trotz des fragmentarischen Schlusses ‚*Franz Sternbalds Ankommen*‘. Die Binnenerzählung Florestans ermöglicht Sternbald eine Neuausrichtung seines Kunstbegriffs, indem er das Wunderbare nun nicht länger als eine substantielle Qualität der ‚Heiligen Kunst‘ versteht, sondern als eine poetische Qualität des künstlerischen Schaffensprozesses selbst: Er findet allmählich zu einem neuen Kunstbegriff der *forma formans* und vollzieht den Wechsel von einer inhaltlich bestimmten Würde der Kunst hin zu einer Kunst, die sich durch Verfahrensweisen bestimmt: „Die höchste Kunst kann sich nur selbst erklären, sie ist ein Gesang, deren Inhalt nur sie selbst zu sein vermag.“ (SW 250) In der Selbstdarstellung ihrer „tätigen Wirksamkeit“ geht die Kunst über ihre religiös-illustrative Funktion hinaus und wird gerade dadurch zur „Hieroglyphe“ (ebd.) des Göttlichen. Zusätzlich zum Werkbegriff wird auch das Kunstprogramm für Sternbald allmählich als eine Verlaufsform anerkannt: Jedes manifeste Kunstwerk muss in seiner Vorläufigkeit affirmiert werden. Statt *eines* gültigen Begriffs und Maßstabes der künstlerischen Vollkommenheit im ‚gelobten Land der Kunst‘ teilhaftig zu werden, gelangt Sternbald zu der Einsicht, dass in der künstlerischen Transgression das Wunderbare zu finden ist. Denn „mit wunderbaren Mitteln das Wunderbarste erringen“ (SW 315) vermag derjenige Künstler, der das „Gebiet unserer Kunst erweitern“ (ebd.) kann.

Ein Altarbild, das Sternbald – inspiriert durch die Erinnerung an Marie – zu malen imstande ist, gibt ein weiteres Beispiel für den Wechsel von der stauenden Paralyse zum eigenen Schaffen des Wunderbaren. Die analeptisch eingeflochtene Kindheitserinnerung und das zufällige Auffinden von Mariens Brieftasche werden mit dem Anfertigen des neuen Altarbildes verknüpft. Die Sonderstellung dieses Altarbildes wird erst im Laufe des Romans deutlich – einem Künstlerroman, in dem wenig gemalt und das Gemalte selten als gelungen angesehen wird. So sehr die Begegnung mit Marie als transzendente Epiphanie inszeniert wird, liegt ihre figurative Darstellung dennoch in den Händen des Künstlers. Sternbalds Einbildungskraft überschlägt sich geradezu in Vorstellungen Mariens – eine imaginative Exaltation, die sich bereits im ersten Teil des Romans in künstlerische Produktivität umsetzt: „Auf eine fast magische Wiese, zauberisch oder himmlisch (denn ich weiß nicht, wie ich es nennen soll), ist meine Phantasie mit dem Engelsbilde angefüllt, von dem ich Dir schon so oft gesprochen habe. Es ist wunderbar.“ (SW 200) Die Figuration Mariens ist ein Inserat des Wunderbaren in den wirklichen Lebenslauf

des werdenden Künstlers und mit ihrem ‚zauberischen Bild‘ vor Augen gelingt es Sternbald, „ein kühnes und edles Kunstwerk zu entwerfen“, dessen Ausarbeitung er mit einem „nie ermattenden Reiz der Neuheit“ (SW 65) vornimmt. Sternbald entdeckt allmählich die Möglichkeit einer inspirierenden Selbst-Affektation durch das eigene Kunstwerk: Was ihm als fertiges Werk vor Augen tritt, erfüllt ihn mit „wunderbare[r] Beklemmung“ (SW 66); durch das eigene Werk fühlt er sich „von wunderbaren Träumereien, etwas Fremde[m] befangen“ (SW 70) und es gilt ihm als „Wink auf eine neue, niebetretene Bahn“ (ebd.).

Franz Sternbalds Wanderungen endet als Fragment. Dass der dritte Teil des Romans auch für eine spätere Ausgabe nie geschrieben worden ist, lässt sich daraus erklären, dass Sternbald am Ende des zweiten Teils nicht nur mit Marie vereint wird, sondern auch sein ‚unkünstlerisches Staunen‘ überwunden hat. Der Roman löst den zentralen Konflikt der künstlerischen Schaffenskrise, indem Sternbald zu einem Kunstbegriff findet, bei dem es statt um die Überwältigung durch das Wunderbare um Momente poetischer Verwunderung geht. Genau dies ist die Lehre, die Sternbald aus der thaumaturgischen Erzählkunst Florestans ziehen konnte und nun für die Malerei in Anschlag zu bringen lernt. Mit der Besichtigung von Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle setzt Sternbald sich einem abschließenden Test aus. Und tatsächlich erliegt er nicht der verherrlichenden und opulenten Darstellung des *Jüngsten Gerichts*, sondern begreift, dass Michelangelos Meisterwerk überhaupt erst durch den Einsatz diskordanter Effekte seine Wirkung entfaltet: „Der Zweck seiner Darstellung ist ohne Schönheit, eine Handlung, die keine ist, [...]. Das Auge findet keinen Ruhepunkt, es fragt: was soll ich hier sehen?“ (WV 395)

Wie Jutta Voorhoeve bemerkt hat, wird der ‚wandernde Blick‘, der das überbordende Fresko durchstreifen muss, zur metapoetischen „Allegorie auf den Roman selber, weswegen es prominent an letzter Stelle im Sternbald wie ein finales Schlaglicht auftaucht“.⁸⁶ Doch diese finale Kunstanschauung des Romans ist mehr als eine bloße Spiegelung der narrativen Wanderstruktur. Mit der Frage „[W]as soll ich hier sehen?“ wird die ästhetische Erfahrung Sternbalds als Verwunderung inszeniert, die mit einer Erneuerung seines Selbstgefühls einhergeht: „[E]r fühlte sich innerlich neu verändert, neu geschaffen, noch nie war die Kunst so mit Heeresmacht auf ihn zugekommen.“ (SW 397) Freigesetzt wird dabei nicht allein künstlerische Imagination, sondern eine durch das Kunstwerk ermöglichte Neu-Schöpfung des Selbst. Die Malerei wird von Sternbald zuletzt – selbst in ihren erhabensten Meisterwerken – als Quelle fruchtbarer Diskordanzen rezipierbar, in denen sich neue Möglichkeiten zu

86 Voorhoeve (2010): *Romantisierte Kunstwissenschaft*, S. 166.

künstlerischer und personaler Refiguration auf. Die Erzählkunst Florestans markiert dabei den Beginn dieser sich allmählich verschiebenden Kunstauffassung Sternbalds. An deren Zielpunkt muss Sternbald dem Wunderbaren weder staunend erliegen, noch in rastlosem Aufschub nachjagen. Nicht nur die bewunderten Meisterwerke der ‚Heiligen Kunst‘, auch die eigenen Hervorbringungen können dem Künstler nun als fremd, unverwandt und wunderbar entgegnetreten und gerade dadurch immer neue Schaffenskraft freisetzen.

Fazit

Der staunenden Werk-Suspension des Künstlers trägt das erzählerische Formdispositiv des Romans, ein auf ziellosen Umwegen mäanderndes ‚Wandern‘ der Handlung, Rechnung. Sobald Sternbald gelernt hat, sich das Wunderbare als Moment eigener, poetischer Verwunderung anzueignen, gelangt der Roman an einen Schlusspunkt, der die Fortsetzung durch einen dritten Teil unnötig macht. Sternbald ist am Ende gegen die Skylla der Spätaufklärung gefeiert, die „die ganze Welt gern in Prosa auflösen“⁸⁷ möchte, sowie gegen die Charybdis der ‚Heiligen Kunst‘, deren Rezeptionshaltung staunender Anbetung dem poetischen Gestaltungsdrang des modernen Individuums entgegensteht. Hinzu tritt in *Franz Sternbalds Wanderungen* das Problem, dass die konfessionelle und ständische Rahmung der Kunst mehr und mehr an Geltung einbüßt und der Kunstbegriff selbst – mitsamt seinen Maßstäben künstlerischen Gelingens – zu einer sich stets aufs Neue überschreitenden Verlaufsform wird.

Vor diesem Hintergrund muss das Künstler-Individuum ‚problematisch‘ werden, weshalb der Roman gerade auch in seiner augenscheinlichen Affirmation des Wunderbaren die Möglichkeit scheiternder Lebensentwürfe und psycho-pathologischen Selbstverlustes behandelt. Für die Interpretation des *Sternbald* ist es deshalb nicht unerheblich, an Tiecks literarisches Experimentieren mit anthropologischen Basistheoremen zu erinnern. Nicht nur überschneidet sich die Entstehung des *Sternbald* mit der Berliner Werkphase, auch ist der Aufbau des Romans – zumal zu Beginn – deutlich von Formhypothesen des anthropologischen Erzählens geprägt. Der gesamte erste Teil kreist um eine analeptische Erinnerungsszene an eine schicksalsbestimmende Begegnung in Sternbalds Kindheit. Aber, erzählt wird gerade nicht wie im Falle *Fermers, des Genialen* von einer schrittweisen Habitualisierung von Müßiggang und Wollust. Der ontogenetische Rekurs legt nicht die Wurzeln charakterlicher Schwächen wie Degeneration, Verwöhnung und Abschaffung der

87 Wackenroder / Tieck [1797]: *Herzensergießungen*, S. 19.

Lebensgeister frei. Im Gegenteil: Das in die Kindheit verlegte Phantasma der lebensbestimmenden Begegnung mit einer ‚wunderbaren‘ Geliebten bedeutet im *Sternbald* den unverhofften und irreduziblen Ursprung künstlerischer Begeisterung und den Ausgangsort der unstillbaren romantischen Sehnsucht des Künstler-Protagonisten.

Sternbalds ‚Hang‘ zum Wunderbaren befindet sich allerdings über weite Strecken des Romans in einem prekären Schwellenzustand zur gänzlichen künstlerischen Unproduktivität. Diese Gefahr kann durch die beschriebene Re-Interpretation des Wunderbaren als poetische Verwunderung abgewendet werden. Die Binnenerzählung Florestans nimmt hierfür eine Schlüssel-funktion ein. Mehr noch als die in der zweiten Fassung des *Sternbald* eingeschaltete mythische *Arion*-Erzählung und in ostentativem Gegensatz zum sich verschließenden Werk der Malerei exponiert Florestans Erzählung die ‚Lehre der Thaumaturgie‘, das Verwunderliche situativ und ingeniös hervorzu-bringen. Das Wunderbare wird auf diese Weise als Quelle für neue Variationen der Selbsterzählung ins Spiel gebracht, was sich schließlich auch in Sternbalds Verhältnis zur Malerei fruchtbar niederschlagen wird: Das diskordante Element des Wunderbaren kann nun als etwas verstanden werden, das nicht ‚vor dem Werk‘ auf seinen transzendenten Begriff gebracht werden muss, sondern immer wieder aufs Neue gesucht und bewältigt werden muss.

Franz Sternbald Wanderungen bilden einen Übergang zwischen der Apo-logie des Wunderbaren im Shakespeare-Aufsatz und den katastrophalen Heimsuchungen durch das Wunderbare in den Märchenromanen: Die Figuration Marias als transzendenter Leitstern des Wunderbaren erfüllt eine narra-tive Stützfunktion.⁸⁸ Auch wird die tragische Ambivalenz des Wunderbaren in den Märchenromanen, wirklichkeitsstiftend und zugleich wahnhaft und zerstörerisch zu wirken, in *Sternbalds Wanderungen* nicht ausgespielt. Florestans thaumaturgische Erzählung inszeniert ein Gelingen, das schließlich auch durch die Romanhandlung eingelöst wird.

Dabei wird die Narrativierung nach dem Schema des Bildungsromans den-noch vermieden. Sternbald bleibt nicht, wie er es sich trotzig vorgenommen hat, für immer ein Kind. (SW 19) Erwachsen wird er allerdings auch nicht. Der Weg des Künstlers besteht nicht darin, die destabilisierende ästhetische Erfahrung schließlich aus dem Spektrum des Welt-Erlebens auszuschließen und sich einer ‚soliden‘, bürgerlichen Lebensweise anzuschließen. Der Roman wird zum Ende des zweiten Teils an einen Haltepunkt geführt. Aber die ‚Ankunft‘ des Wanderers – symbolisiert durch die Vereinigung mit Marie – ist keines-wegs ein auf Dauer gestelltes Besitztum an Lebenssinn und Selbstgewissheit.

88 Vgl. Engel (2011): Frühe Romane, S. 526.

In Sternbalds Entwicklung geht es darum, selbst zu einem ‚Hersteller‘ des Wunderbaren zu werden und auf diese Weise von der staunenden Passivität zur verwunderungsvollen Aktivität zu wechseln. Die ‚unkünstlerische‘ Werk-Suspension ist zwar überwunden, die Suche nach dem Wunderbaren setzt sich aber – im eigenen Werk – fort. Auf diese Weise bleibt auch in demjenigen Künstler, der seine Berufung gefunden hat, eine das sesshafte Dasein stets beunruhigende und in Frage stellende, ‚jugendliche‘ Sehnsucht erhalten:

[J]a, es gibt eine ewige Jugend, eine Sehnsucht, die ewig währt, weil sie ewig nicht erfüllt wird; weder getäuscht noch hintergangen, sondern nur nicht erfüllt, damit sie nicht sterbe, [...]. Ist es denn möglich, daß der Mensch, der nur einmal aus dieser Quelle des heiligen Wahnsinns trinken durfte, je wieder zur Nüchternheit, zum toten Zweifel erwacht? (PH 33)

**TABLE DES DIFFERENTS RAPPORTS
observés entre différentes substances.**

Mém. de l'Acad. 1718 Pl. 8 page 111.

☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉

☉ Esprits acides

☉ Acide du sel marin

☉ Acide vitreux

☉ Acide vitriolique

☉ Sel alkali fixe

☉ Sel alkali volatil

☉ Terre absorbante

SM Substances metalliques

☉ Mercure

☉ Regule d'Antimoine

☉ Or

☉ Argent

☉ Cuivre

☉ Fer

☉ Plomb

☉ Etain

☉ Zinc

☉ Pierre Calaminure

☉ Souffre mineral

☉ Principe huileux ou Souffre Principe

☉ Esprit de vinaigre

☉ Eau

☉ Sel

☉ Esprit de vin et Esprits ardents

Abb. 5 Table des differents rapports observés en Chimie entre différentes substances, in: Geoffroy l'Aîné: Histoire de l'Académie royale des sciences, avec les mémoires de mathématique et de physique, Paris 1718, S. 202–212; Tafel zw. S. 212/213.

Die Ethik des thaumaturgischen Erzählens (Goethe)

Die menschliche Vernunft ist eine Lauge.

Montaigne, Essays, 1. Buch, 23. Kap.

Da staunen wir und traun dem Auge kaum;
Nun regt sich kühn des eignen Bildens Kraft,
Die Unbestimmtes zu Bestimmtem schafft.

Goethe, Howards Ehrengedächtnis

Zwei Wochen vor Erscheinen der *Wahlverwandtschaften* lässt Johann Wolfgang Goethe im *Morgenblatt für gebildete Stände* eine „vorläufige Nachricht“ drucken, die den „seltsamen Titel“ seines Romans erläutern soll:

Es scheint, daß den Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen.¹

Desgleichen wird auch Charlotte im vierten Kapitel des Romans nach der verwirrenden Verwendung des Wortes ‚Verwandtschaft‘ fragen, nachdem ihr Mann Eduard doch aus „Werke[n] physischen, chemischen und technischen Inhalts“ (WV 299) vorgelesen habe. Er erklärt, dass es sich hierbei um eine „Gleichnisrede“ handle, die im übertragenen Sinne die Vorstellung von Verwandtschaftsverhältnissen aufrufe, während „freilich nur von Erden und Mineralien“ geschrieben werde. (WV 300) Die bildhafte Rede von den ‚Wahlverwandtschaften‘, die sowohl in Goethes Selbstanzeige als auch im Roman thematisiert wird, beruft sich auf Torbern Olof Bergmans zeitgenössisches chemisches Standardwerk *Disquisitio de attractionibus electivis* (1775). Einem weiteren wissenschaftlichen Handbuch des frühen 18. Jahrhunderts ist wiederum

1 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften [1809], in: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 8, hrsg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 269–529, hier: Kommentar, S. 974. Zitiert wird im fortlaufenden Text nach der Frankfurter Ausgabe unter der Sigle WV.

die oben abgebildete Tafel entnommen, die die verschiedenen chemischen Elemente repräsentieren soll und, ebenso wie Bergmans Werk, den Verbindungen und Trennungen der Substanzen gewidmet ist. Wie auch das moderne Periodensystem ist Geoffroys Tafel der Elemente für den Laien zunächst unverständlich. Zwar enthält sie neben abstrakten geometrischen Figuren auch hieroglyphenartige Zeichen, doch auch diese sind den chemischen Elementen arbiträr zugewiesen und dienen nicht dazu, auf bildliche Weise einen Sinn zu entschlüsseln. Geoffroys Tabelle ist – geht es darum, die ‚Taten und Leiden‘ der chemischen Substanzen zu begreifen – unanschaulich. Ebendieser Mangel an Anschaulichkeit soll durch die Bildlichkeit der besagten ‚Gleichnisrede‘ behoben werden.

In seiner Selbstanzeige situiert der Autor seinen Roman nun in einem komplexen Dreischritt einer Auslegung übertragenen Sinns zwischen Wissenschaft und Ethik. Denn hat sich die Chemie des „ethische[n] Gleichnisse[s]“ (WV 974) einer bewussten Wahl bedient, so soll der Roman nun das in der Chemie in uneigentlicher Rede gebrauchte Oxymoron der ‚Wahlverwandtschaften‘ wiederum in „soziale Verhältnisse und die Konflikte derselben“ (WV 979) zurückübersetzen. Im Roman wird der Versuch einer solchen Projektion des chemischen Modells der Wahlverwandtschaften auf die zwischenmenschlichen Konstellationen der vier Hauptfiguren unternommen. Es werden in der beschriebenen chemischen Reaktion von Kalkstein und Schwefelsäure allerdings nur drei, nicht vier Elemente berücksichtigt: Im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts handelt es sich um Kalkerde, Luftsäure und Schwefelsäure – das Wasser, das als viertes Element die Passgenauigkeit mit den Paarkonstellationen des Romans gewährleistet, ist lediglich ein Lösungsmittel und nicht selbst Teil der Reaktion.² In der chemischen Gleichnisrede wird also ein viertes, reaktives Element hinzugedichtet, damit das Experiment als Bildgeber für die sozialen Verhältnisse der vier Romanfiguren erhalten kann. Dieser Einfall des Hauptmanns bedeutet zugleich das ‚Eindringen‘ des unglückbehafteten Wassers, das im Roman immer wieder als Motiv der Todesgefahr und auch als Symbol sozialer Auflösungserscheinungen von Bedeutung ist.

Goethes Vorsatz, „in einem sittlichen Falle, eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurück[zu]führen“ (WV 974), wird somit in der Handlung des Romans aufgegriffen und problematisiert. Denn der Roman „läßt sich in seiner Gesamtkonstruktion offensichtlich gerade nicht als die

2 Vgl. Jeremy D. Adler: „Eine fast magische Anziehungskraft“. Goethes *Wahlverwandtschaften* und die Chemie seiner Zeit, München: Beck 1987, S. 106f.

konsequente Illustration der Gleichnisrede interpretieren“.³ Zum einen werden damit die vorschnellen und opportunen ‚Nutzanwendungen‘ theoretischen Wissens durch die Hauptfiguren des Romans kritisiert,⁴ bei denen es sich überdies noch um allenfalls dilettantisches Halbwissen der Protagonisten handelt, die selbst einsehen müssen, dass der sich beschleunigende wissenschaftliche Fortschritt ihre Kenntnisse bereits obsolet gemacht hat und sie „alle fünf Jahre umlernen“ müssten, wollten sie „nicht ganz aus der Mode kommen“ (WV 300). Zum anderen deutet sich in diesem beinahe satirischen Verfehlen der Wirklichkeit durch den bildhaften Sinn eines chemischen Modells auch eine Kritik an dem gängigen, mechanistischen Welt- und Wissenschaftsbild der Neuzeit an.

Zur Zeit der *Italienischen Reise* hatte Goethe vollmundig erklärt, nur noch „Chymie und Mechanik [zu] studieren. Denn die Zeit des Schönen ist vorüber nur die Not und das strenge Bedürfnis erfordern unsre Tage“.⁵ Doch weisen die zunehmende Beschäftigung Goethes mit Morphologie, Mineralistik und Optik ihn in eine andere Richtung. Mit Stefan Matuschek lässt sich sein Wissenschaftsbild und die Ablehnung der Newton’schen Mechanik als Kritik an der wissenschaftlichen „Austreibung des Staunens“⁶ verstehen:

Wissenschaftskritik als Rehabilitierung des Affekts: Das ist die Forderung, die Naturerkenntnis nie von der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, von dem Naturerleben des Menschen zu lösen. Vor der vollständigen Mathematisierung soll sich eine affektive Welterfahrung bewahren.⁷

Vor diesem Hintergrund lassen sich die *Wahlverwandtschaften* als wissenschaftskritischer Roman lesen, dem der Affekt insofern *nicht* ausgetrieben ist, als er ein Natur- und Menschenbild zugrunde legt, in dem „doch überall nur *eine* Natur ist und auch durch das Reich der heitern Vernunft-Freiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen“

3 Beda Alleman: Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Vincent J. Günther et al. (Hrsg.): *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese Berlin: Schmidt 1973, S. 199–218, hier S. 207. Vgl. auch Uwe Pörksen: Goethes Kritik naturwissenschaftlicher Metaphorik und der Roman *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 25 (1981), S. 285–315, bes. S. 293.

4 „[D]er Mensch ist ein wahrer Narziß, er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“ (WV 300)

5 Dieser Satz Goethes ist in den an Frau v. Stein gerichteten Tagebuchnotizen der *Italienischen Reise* überliefert. Zit. nach Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche*, Weinheim: Beltz Athenäum 1994, S. 125f.

6 Matuschek (1991): *Über das Staunen*, S. 160.

7 Matuschek (1991): *Über das Staunen*, S. 162.

(WV 974). Soll sich auch der Mensch in den Prozessen der *einen* Natur wiedererkennen können, so setzt dies einen andern Modus des Verstehens der menschlichen Natur voraus, der die Hypothese determinierender ‚verwandtschaftlicher‘ Attraktionen zugleich für die Handlungsdimension der (freien) ethischen Wahl offenhält.⁸

Der Affekt des Staunens, an dem Matuschek Goethes Wissenschaftskritik festmacht, wird an zwei Stellen des Romans auf hervorgehobene Weise inszeniert: Der Roman kulminiert in einer moralisch höchst ambivalenten Szene des Staunens, die mit Ottilies Selbsttötung und ihrer ‚Transfiguration‘ in ein Heiligenbild einhergeht. Dieser Schluss bildet eine verstörende Antithese zum in der Selbstanzeige und in der Gleichnisrede dargelegten Anschaulichkeitsdefizit der szientifischen Wissensformen – hier geht ein Exzess an Bildlichkeit mit dem Tod Ottilies und der Lebenskatastrophe der Hauptfiguren des Romans einher. Das vermeintliche Wunder-Staunen über die zum Heiligenbild erstarrte Ottilie ist – hierin liegt die bittere Ironie der Handlungsführung – als Folge der ‚chemischen‘ Selbst-Auslegung Eduards und Ottilies zu deuten. Bei der ethischen Re-Semantisierung der metaphorischen Rede von den ‚Wahlverwandtschaften‘ lässt sich das Implikat des szientifischen Weltbildes nicht mehr tilgen,⁹ sodass die Figuren sich letztlich doch als ohnmächtige Spielbälle der mechanischen Bewegungsgesetze von Attraktion und Repulsion begreifen. Einzig in der Transzendenz, nicht mehr im Leben selbst, glaubt Ottilie die Schuld wieder gutmachen zu können, die sie durch ihre Liebe zu Eduard auf sich geladen hat.

8 Vgl. Eva Horn: Chemie der Leidenschaften. Johann Wolfgang von Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in: Reingard N. Nischik (Hrsg.): *Leidenschaftlich literarisch*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1998, S. 163–181, bes. S. 164, Horn bezeichnet einen solchen alternativen Verstehensmodus hier als romanesk und gleichnishaft. Goethe scheint sich auf diese Weise von Spinozas *Ethica* abzuwenden, worin einzig die vernünftige Einsicht den Widerspruch zwischen Determination und Freiheit aufzulösen vermag. Siehe Birgit Sandkaulen: „... überall nur eine Natur ...“ Spinozas Ethik als Schlüssel zu Goethes *Wahlverwandtschaften*?, in: Helmut Hühn (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften*. Werk und Forschung. Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 177–192. Siehe für eine grundlegende Diskussion des Problems der ethischen Wahl in den *Wahlverwandtschaften* Alexander Honold: Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte, Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 107–158. Honold betont in seiner Lektüre von Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz „den aporetischen Kern in der Zumutung, wählen zu dürfen“. (ebd., S. 110) Denn die Wahl, die sich „frei von metaphysischen Determinanten“ (ebd.) weder projektiv auszurichten weiß, noch auf gültige Maßstäbe, richtig oder falsch gewählt zu haben, zurückgreifen kann, sieht sich gleichfalls ins Offene gestellt und führt – mit dem Zugewinn individueller Freiheit – in der Tat die ‚Zumutung‘ mit sich, ‚blind wählen‘ zu müssen und dies zum Schicksal zu erklären.

9 Vgl. Allemann (1973): Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede, S. 200.

Demgegenüber markiert das Staunen am Ende der eingeschalteten Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* einen deutungsoffenen, symbolisch prägnanten Hiatus im Sinngefüge der erzählten Welt, der einen zugleich narrativen wie pragmatischen Handlungsraum öffnet, innerhalb dessen sich die ‚Wahl‘ eines gelingenden, guten Lebens imaginativ entfalten kann.¹⁰ Wodurch sich das ambivalente Wunder im Zusammenhang mit dem Tod Ottilies vom poetischen ‚Wunderlichen‘ der Novelle unterscheidet, soll durch einen Rückgriff auf die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* vertiefend erläutert werden: In dem 1795 unter dem Eindruck des krisenhaften Epochenbruchs der Französischen Revolution und der Koalitionskriege entstandenen Erzählzyklus wird ein Erzählverfahren erprobt, in dem das Wunderbare, das Neuartige und ‚Unerhörte‘ die sich konstituierende Erzählgemeinschaft zu immer neuen narrativen Variationen animiert. Eine Poetik des analogischen Zusammenhangs von Parallelgeschichten wird als das Verfahren einer vervielfältigenden Suchbewegung nach narrativen Refigurationen eines zerbrochen Sinnhorizontes erkenntlich.

In den *Wahlverwandtschaften* treten hingegen das Bemühen um die Herstellung einer künstlichen Idylle, das an bildhafter und malerischer Ästhetik ausgerichtet ist, in Konkurrenz zur geselligen Praxis des Erzählens, mit der sich in den *Unterhaltungen* noch die Hoffnung verband, die Krise des Zeitalters gestalten zu können. Den Figuren der *Wahlverwandtschaften* ist – so die Beobachtung – eine ‚krisenfeste‘ Praxis des Erzählens, der narrativen Refiguration und der poetischen Selbst-Auslegung abhandengekommen. Für die Interpretation der *Wahlverwandtschaften* bedeutet das analogische Erzählverfahren, an das die eingeschaltete Novelle appelliert, eine Möglichkeit, sich ethischen Sinns erzählerisch anzunähern, während die schematische Wissenschaft als ethisches Gleichnis versagt und die Versuche bildhafter Ästhetisierung in Ottilies Selbstmord münden: Der Fatalität des Naturzusammenhangs und der selbstzerstörerischen Fixierung auf Bildlichkeit wird die Praxis narrativer Lebensgestaltung und schöpferischer Selbst-Auslegung entgegengestellt – von den Romanfiguren wird diese Möglichkeit jedoch ausgeschlagen.

Die in der Mitte des Romans erzählte Novelle soll als thaumaturgische Novellierung des Romans analysiert werden. Die Kunst thaumaturgischen Erzählens lässt dabei auf geradezu prismatische Weise eine Vielzahl neuer,

10 Im Hinblick auf die herausragende Funktion der Novelle für die Interpretation der *Wahlverwandtschaften* siehe den Essay Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften [1921/22], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 123–201, hier S. 171: „Mit alledem darf als unumstößlich gewiß betrachtet werden, daß im Bau der Wahlverwandtschaften dieser Novelle eine beherrschende Stellung zukommt.“

„wunderlicher“ – und vor allem: glücklicher – Perspektiven auf das scheiternde Leben der Romanfiguren aufscheinen. Bevor die *Unterhaltungen* als poetologisches Vorbild für das thaumaturgische Erzählen in den *Wahlverwandtschaften* untersucht werden, soll es aber zunächst darum gehen, die zweifache Poetik der *Wahlverwandtschaften* zwischen Novelle und Roman zu rekapitulieren. Auch wenn die eingeschaltete Novelle von der Diegese des Romans paratextuell abgesetzt wird, wäre es doch zu kurz gegriffen, sie als Kontrafaktur des Romans aufzufassen. Tatsächlich sind die *Wahlverwandtschaften* zuerst als Novelle konzipiert worden und im Roman selbst haben sich „die Spuren des ursprünglichen Formgedankens [...] erhalten“.¹¹

5.1 Die zweifache Poetik der *Wahlverwandtschaften*: Novelle und Roman

Machen wir gleich einen Versuch, fuhr ich fort, indem ich eins der grenzenlosen Englischen Blätter aufhob, die häufig umherlagen.

Ich blickte schnell hinein und fand einen Artikel: daß ein Frauenzimmer ins Wasser gefallen, glücklich aber gerettet und den Ihrigen wiedergegeben worden. Es fanden sich Umstände bei dem Falle die ihn verwickelt und interessant machten, es bleibt zweifelhaft, ob sie sich ins Wasser gestürzt, um den Tod zu suchen, so wie auch, welcher von ihren Verehrern, der Begünstigte oder der Verschmähte, sich zu ihrer Rettung gewagt.¹²

Verwickelt, interessant und zweifelhaft, wie diese – im wörtlichen Sinne – ‚Fallgeschichte‘ sich darstellt, bleibt sie dem Erzähler der *Italienischen Reise* auch nach etlichen Jahren noch im Gedächtnis. Genauso wie der Antrieb, die Geschichte sogleich der „hübsche[n] Römische[n] Nachbarin“ weiterzugeben, zu der er sich durch die „entschiedensten Wahlverwandtschaften“¹³ hingezogen fühlt. Einige Jahre nach Veröffentlichung der *Wahlverwandtschaften* legt Goethe somit die Quelle des Stoffes jener Novelle offen, die unter dem Titel *Die wunderlichen Nachbarskinder* in den Roman eingegangen ist. Wenn es auch zunächst so wirken mag, als würde der Novellenstoff durch den Verweis auf ein Journal verifiziert und als zuverlässiges historisches Wissen deklariert werden,¹⁴

11 Benjamin [1921/22]: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 167.

12 Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise, Teil 1, in: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 15/1, hrsg. v. Christoph Michel / Hans Georg Dewitz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 454.

13 Goethe: Italienische Reise, S. 451f.

14 Vgl. Reinhart Meyer: Novelle und Journal, Bd. 1. Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen, Stuttgart: Steiner 1987, S. 55.

so wird der Geltungsbereich der Fiktion letztlich doch nicht überschritten: Durch die Episode der Autobiographie wird die der Novelle zugrunde liegende Begebenheit in ihrer Vieldeutigkeit kaum angetastet. Wer nun eigentlich sprang und aus welchem Grund, wird auch hier nicht aufgeklärt: „Es bleibt zuletzt meist alles und nichts wie es war.“ (WV 479)

Gattungspoetologisch bleibt die Beziehung zwischen Novelle und Roman gerade in Bezug auf den vermeintlichen faktualen Gehalt und auf die pragmatische Funktion im 18. Jahrhundert ungeklärt.¹⁵ Um 1800 zeigt sich die Doppeltendenz eines gestiegenen Bedarfs an kurzen Erzählungen für Magazine, Almanache, Taschenbücher, Kalender und zugleich die poetologische Aufwertung des Romans als dichterische Form autonomer Fiktion: „Aus dem Zusammenspiel beider Tendenzen resultiert ein Textkorpus, das weder mit den Merkmalen der alteuropäischen Novelle noch mit der Begrifflichkeit des 19. Jhs. adäquat beschrieben werden kann.“¹⁶ Umso bemerkenswerter ist, dass Goethe für die in die *Wahlverwandtschaften* eingeschaltete Binnenerzählung zum ersten Mal die Bezeichnung „Eine Novelle“ verwendet.¹⁷ Es handelt sich um eine paratextuelle Markierung, mit der die unklare Gattungstypologie von Novelle und Roman an Kontur gewinnt. Auch für die Interpretation ist diese explizite gattungstypologische Unterscheidung von Bedeutung, da sich in die Gattungsgrenze eine erzählerische Antithetik einschreibt, mit der dem katastrophalen Schluss des Romans in der Novelle ein glücklicher Handlungsablauf entgegengestellt wird.

Zugleich lenkt die Markierung der intradiegetischen Erzählung als Novelle die Aufmerksamkeit auf die für den Roman konstitutive Verschränkung beider Erzählformen. Denn zunächst konzipierte Goethe die *Wahlverwandtschaften* gemeinsam mit *Der Mann von fünfzig Jahren* als „kleine Erzählungen“¹⁸, die in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* Eingang finden sollten. Dass sich das Novellenprojekt gleichsam unter der Hand des Autors zum Roman auswuchs, hat Spuren in dem 1809 erschienenen Werk hinterlassen: So bleibt die *Wahlverwandtschaften*-,Novelle‘ im Text erhalten, der sich – die ursprüngliche Konzeption überschießend – zum Epochenbild und zu einem

15 Vgl. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 354.

16 Horst Thomé / Winfried Wehle: *Novelle*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin / New York: de Gruyter, 2000, S. 725–731, hier S. 729.

17 Martina Schuler: *Die aufgehobene Novellistik: zweimal Wahlverwandtschaften*, in: *Goethe-Jahrbuch 125* (2008), S. 51–63, hier S. 53, Anm. 7.

18 „An den kleinen Erzählungen schematisiert, besonders den *Wahlverwandtschaften* und dem *Mann von 50 Jahren*.“ (Tagebucheintrag vom 11. 04. 1808, WV 973)

bitteren Entwicklungsroman entfaltet. Diese Entstehungsgeschichte, die von der Novelle zum Roman pendelt, präfiguriert die poetologische Besonderheit des Textes: Zwei Erzählprojekte werden einander ausgesetzt, die Novelle von den *Wahlverwandtschaften* und der Roman von *Ottilie*. Das in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* entwickelte analogische Erzählverfahren sich gegenseitig bespiegelnder Einzelerzählungen liegt dieser Amalgamierung zweier Erzählprojekte zugrunde. Zugleich wird diese Gegenüberstellung verschiedener erzählerischer Formen durch das Inserieren einer paratextuell eigens ausgewiesenen Novelle – *Die Wunderlichen Nachbarskinder* – einer erneuten reflexiven Brechung unterzogen.

Motivisch verbunden sind die Novellenhandlung der *Wahlverwandtschaften* und der *Ottilie*-Roman durch „ein wunderbares, ja ein Wunderkind“ (WV 482). Es ist das Kind Charlottes und Eduards, eines erst seit kurzem verheirateten adeligen Paares, das, in nicht mehr jungen Jahren, ein Landgut in ein idyllisches Refugium umbauen möchte. Dessen Vorgeschichte wird erst im weiteren Verlaufe der Handlung allmählich erkenntlich. So galten Charlotte und Eduard einst als „das schönste Paar bei Hof“ (WV 343), doch arrangierten deren „wunderlich[e] Eltern“ (ebd.) in „nie zu sättigender Begierde des Besitzes“ (WV 275) Konvenienzehen mit älteren, aber wohlhabenderen Ehepartnern. Beide beschieden sich darein, sodass sie erst viele Jahre später füreinander frei wurden. Nun freut sich Charlotte auf den „ersten wahrhaft fröhlichen Sommer“ (WV 276) ihres Lebens und zeigt sich entsprechend enttäuscht, als sie von Eduards Wunsch erfährt, dass sein Jugendfreund und früherer Reisegefährte, der Hauptmann, den Sommer bei ihnen verbringen möge. Doch Charlotte muss in Eduards Anliegen einwilligen, da auch sie eine Besucherin aufnehmen möchte: Ihrer Pflөгetochter Ottilie ist in dem Mädchenpensionat, in dem sie untergebracht ist, keine Zukunft mehr beschieden. Für die ‚große Welt‘ aber ist Ottilie, etwa als Gesellschaftsdame an einem fremden Hof, nicht gewappnet, sodass einzig geboten scheint, sie vorerst ins eigene Haus aufzunehmen. Der Handel wird also geschlossen: Der Hauptmann möge kommen, ebenso Ottilie. Obwohl diese beiden – wie auch Charlotte befürchtet – „ein wahrhaft prädestiniertes Paar“ (WV 344) abgeben, nimmt die Geschichte einen anderen, fatalen Lauf: Beide Paare verlieben sich über Kreuz: Eduard und Ottilie verfallen einander in verzehrender Leidenschaft, während zwischen dem Hauptmann und Charlotte eine stille Neigung stärker und stärker heranwächst. Die Schilderung eines „wunderlichen Nachtbesuches“ (WV 358) bildet sodann den Mittelpunkt der Novellenhandlung der *Wahlverwandtschaften*: Eduard schleicht sich in das Schlafzimmer seiner Frau, ist in Gedanken aber einzig bei Ottilie. Charlotte geht ihrerseits der Hauptmann nicht aus dem Kopf. So vollzieht sich denn jener „doppelt[e] Ehebruch“ (WV 492), dessen Frucht jeden

„hätte überraschen müssen“ (WV 457). Denn das Kind, das Charlotte und Eduard in dieser Nacht zeugen, erregt allenthalben „Verwunderung“ durch „jene doppelte Ähnlichkeit“ (WV 482) mit Ottilie und dem Hauptmann.

Im zweiten Teil des Romans verschiebt sich das Gewicht der Darstellung von der ‚skandalösen Chronik‘ des doppelten Ehebruchs in Gedanken und die Figur Ottilies rückt in den Vordergrund. Nachdem sich Eduards Leidenschaft für Ottilie ins „Unermeßliche“ (WV 321) gesteigert hatte, hat er das Gut verlassen, um einer Abreise Ottilies zuvorzukommen. Diese bleibt mit Charlotte, die ihrerseits den abgereisten Hauptmann entbehren muss, auf dem Gut zurück, wo sie sich mit einem auf Besuch weilenden Architekten der Restauration einer Kapelle widmet. Der Wechsel des thematischen Schwerpunkts, den die Abreise Eduards und die erzählerische Konzentration auf Ottilie mit sich bringen, lässt sich zugleich als Wechsel zwischen den beiden gattungstypologischen Formhypothesen der *Wahlverwandtschaften* verstehen. Die Charakterisierung von Goethes Text als ‚tragischer Roman‘¹⁹ schreibt sich vom Ende der Ottilie-Handlung her. Während die novellistische Ehebruchsgeschichte auf die ‚unerhörte Begebenheit‘ des Wunderkindes Otto abzielt, ist die tragisch endende Ottilie-Handlung auf die Entwicklungsgeschichte ihrer Protagonistin ausgerichtet.²⁰

Als Eduard sich dem Gut wieder annähert und Ottilie, die mit dem Kind einen Spaziergang unternimmt, begegnet, besiegeln sie ihre Liebe zueinander und Eduard fasst den Entschluss, sich von Charlotte scheiden zu lassen. Doch kommt es zu einem folgenschweren Unfall, als Ottilie den abendlichen Rückweg abkürzen und mit einem Kahn einen neu angelegten Parksee überqueren möchte. Das Kind entgleitet ihr ins Wasser und stirbt in Ottilies Armen, bevor sie es zurück ins Schloss zu bringen vermag. Ottilie kann sich die Schuld am Tod des Kindes und der zerbrochenen Ehe Charlottes und Eduards nicht verzeihen, legt ein Schweigegegelübde ab und fastet sich unbemerkt zu Tode, woraufhin auch Eduard an Trauer und Verzweiflung stirbt. Der Roman endet mit der ambivalenten Inszenierung eines Heilungswunders, das durch Ottilies

-
- 19 Vgl. die Studien von Kurt May: Goethes *Wahlverwandtschaften* als tragischer Roman, in: Ewald Rösch (Hrsg.): Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Darmstadt: WBG 1975, S. 263–271; Helmut Hühn: Ein „tragischer Roman“? Überlegungen zu einem Romanexperiment, in: Ders. (Hrsg.) (2010): Goethes *Wahlverwandtschaften*, S. 149–173; Ernst Osterkamp: Einsamkeit und Entsagung in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: a. a. O., S. 27–45.
- 20 Vgl. Manfred Engel: „Weh denen, die Symbole sehen“? Symbolik und Symboldeutung in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Rainer Godel / Matthias Löwe (Hrsg.): *Erzählen im Umbruch: Narration 1770–1810. Texte, Formen, Kontexte, Wezel-Jahrbuch 12/13 (2009/10)*, Hannover: Wehrhahn 2011, S. 293–314. Engel identifiziert Ottilie als „Hauptfigur des Romans“ und als „einzig[e] Figur [...], die eine Entwicklung zeigt“ (a. a. O., S. 307f.).

Leichnam, der fortan in der zuvor restaurierten Kapelle verehrt wird, bewirkt worden sein soll.

Die in den zweiten Teil des Romans eingeschaltete Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* vermittelt die beiden Erzählprojekte des *Wahlverwandtschaften*-Romans miteinander und reflektiert dabei die poetologischen Möglichkeiten und Beschränkungen beider Gattungen: Sie ruft den novelistischen Handlungskern der Ehebruchsgeschichte in Erinnerung und stellt dem tragischen Handlungsgefüge des Romans zugleich ein alternatives Ende entgegen. Auf diese Weise wird durch die Novelle der *wunderlichen Nachbarskinder* an das gesellige Erzählen als Praxis narrativer Krisenbewältigung angeknüpft, wie sie in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zur Entfaltung gekommen war. Durch die Figuren der *Wahlverwandtschaften* wird diese Praxis allerdings ausgeschlagen – sie behelfen sich auf andere Weise.

5.2 Die Krise gestalten: künstliche Idylle statt geselliges Erzählen

Nicht weniger als die 1795 veröffentlichten *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* stehen *Die Wahlverwandtschaften* im Zeichen der epochalen Erschütterungen der Revolutionskriege und der mit ihnen einhergehenden radikalen kulturellen Transformation. Die Krise der ‚Ausgewanderten‘ hat sich in den bald fünfzehn Jahren, die seit der Veröffentlichung vergangen sind, noch verschärft – denkt man an die preußische Niederlage gegen die Truppen Napoleons und an das Ende des Heiligen Römischen Reiches. Deshalb ist es auffällig, dass die narrative Krisenbewältigung der *Unterhaltungen* im Leben Charlottes und Eduards kaum noch eine Rolle spielt.²¹ Auch kommen die zugrundeliegenden politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen in den *Wahlverwandtschaften* kaum je explizit zur Sprache. Die militärischen Abenteuer Eduards bleiben stets hinter dem Horizont der erzählten Welt verborgen und die Entlassung des Hauptmanns aus den Heeresdiensten bleibt ohne weitere Erläuterung.²²

21 Vgl. Osterkamp (2010): Einsamkeit und Entsagung, S. 27: „Undenkbar und unerhört war Goethes gesamter Roman – und dies auch deshalb, weil er das katastrophale Scheitern aller Geselligkeit in einer modernen Welt der gestörten sozialen Bezüge vor Augen führt.“

22 Siehe Marko Kreuzmann: Goethe als Gesellschaftskritiker. Zur Symbolisierung sozial Wandels in den *Wahlverwandtschaften*, in: Hühn (2010): *Goethes Wahlverwandtschaften*, S. 327–347, hier S. 333f.: „Dieses Schicksal kann als typisch vor allem für den preußischen Militäradel nach der im Gefolge des Friedens von Tilsit im Sommer 1807 verkleinerten preußischen Armee gelten.“ Zur sozialgeschichtlichen Untersuchung der *Wahlverwandtschaften* als Symptom einer „Krise des deutschen Adels zwischen der Französischen

Gerade dieser stille Rückzug und das genügsame Sich-Einrichten in einem isolierten Privatraum ist als Zeichen eines Krisenbewusstseins der Moderne zu deuten. Denn bezeichnenderweise geht dieser soziale und politische Rückzug der Hauptfiguren nicht mit einer konservativen oder gar reaktionären Gesinnung einher. Vielmehr leben die Figuren der *Wahlverwandtschaften* in dem spezifischen Zeit-Bewusstsein des Epochenbruchs, das Reinhart Koselleck als die eigentliche Signatur der ‚Sattelzeit‘ herausgearbeitet hat:²³ Diese „auf Dauer gestellt[e] Trennungskraft“²⁴ des Bruchs zwischen dem Hergebrachten und dem Neuen wird von Charlotte und Eduard tatsächlich affirmiert – nicht nur in ihrer Bereitschaft zur Ehescheidung, sondern auch durch den Umbau ihres Gutes.

Hans Robert Jauß erinnert im Hinblick auf Goethes Romane an die nach J. J. Rousseaus zweitem *Discours* „nie erloschene Frage [...] nach Zweckbestimmung und Glückseligkeit des Menschen: wie kann der Mensch in der modernen Welt, angesichts seiner entzweiten Existenz als *homme civil*, die verlorene Ganzheit des *homme naturel* wiederfinden und damit die Chance seines Glücks wiedergewinnen?“²⁵ In den *Wahlverwandtschaften* wird mit großer Detailfreude erzählt, wie die Figuren des Romans auf diese Frage eine zwar zeittypische, in ihrer konsequenten Durchführung aber doch bemerkenswerte Antwort geben: Sie versuchen, sich eine künstliche Natur zu schaffen, die es ihnen ermöglichen soll, ohne Langeweile und ohne Erinnerung an die tumultuöse Außenwelt auf ihrem Gut leben zu können.

Gleich zu Beginn des Romans wird dieses Bemühen um die Herstellung eines geradezu paradiesischen Umfeldes als eine „neue Schöpfung“ (WV 271) gepriesen. Hierbei handelt es sich um Neu- und Umbaumaßnahmen sowie um landschaftsarchitektonische Eingriffe, die der Umgestaltung des Gutes nach dem Vorbild des englischen Landschaftsgartens gelten. Mit Hilmar Frank lässt sich konstatieren, dass die Natur im 18. Jahrhundert zur Selbstversicherung in Umbruchszeiten sowie zur „normativen Manifestation menschlichen Lebenssinns“ herangezogen wird – und zwar unter der Bedingung ihrer

Revolution und den preußischen Reformen“ siehe Hans Rudolf Vaget: Ein reicher Baron. Zum sozialgeschichtlichen Gehalt der *Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 24 (1980), S. 123–161, hier S. 127.

23 Siehe Koselleck (1979): Erfahrungsraum und Erwartungshorizont und ders. (1987): Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit.

24 Aleida Assmann: Wann hört etwas auf und wann beginnt etwas Neues? Bruch und Beschleunigung an Beispielen aus Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Hannah Dingeldien et al. (Hrsg.): Schwellenprosa. (Re)Lektüren zu Goethes *Wahlverwandtschaften*, Paderborn: Fink 2018, S. 37–50, hier S. 43.

25 Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 604.

Metaphorisierung durch Kunst.²⁶ In den *Wahlverwandtschaften* soll die Malerei diese Funktion erfüllen, weshalb zu den handwerklichen Umgestaltungsarbeiten und der kostspieligen Landschaftsarchitektur immer auch das Bemühen um eine malerische Blickführung hinzukommt. So lässt sich Eduard auf einer für einen schönen Anblick der Landschaft „wohlangebrachten Bank“ (WV 272) nieder, nachdem er sich auf den Weg zu einer beschaulichen Mooshütte begeben hat. Diese wiederum erfüllt die Funktion eines ‚begehbaren Bilderrahmes‘, in dem Charlotte ihren Mann dergestalt „niedersitzen [lässt], daß er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam wie im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte“ (WV 272). Erst unter Zuhilfenahme der mit „künstlichen Blumen“ (WV 288) ausgeschmückten Hütte gelangt die Landschaft zu ihrer Vollendung als Bild.²⁷

Die Figuren der *Wahlverwandtschaften* wagen auf diese Weise einen symbolischen Neuanfang. Durch den Versuch, sinnträchtige Bilder einer idyllischen Natur herzustellen, versuchen sie sich an einer ‚zweiten Schöpfung‘,²⁸ mit dem Ziel, sich für das durch arrangierte Ehen versäumte Lebensglück schadlos zu halten.²⁹ Die Bemühungen um dieses ästhetische Neu-Arrangement werden im Roman in ein kritisches Licht gerückt. So steht etwa das Abtragen der wehrhaften Mauern und das Ersetzen landwirtschaftlich genutzter Flächen durch Lustgärten und Vergnügungsgebäude im Zeichen eines „folgenreiche[n] Auseinandertreten[s] von Funktionsweisen und Repräsentationen“.³⁰ Charlotte

26 Franks Untersuchung setzt Schauspiel und Theater als Paradigma dieser ethisch-ästhetischen Naturanschauung an. Hilmar Frank: Schauspiel der Natur – Inszenierung der Natur, in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hrsg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, Göttingen: Wallstein 1999, S. 385–402, hier S. 392.

27 Siehe hierzu das Kap. *Der Garten als Bild* in Adrian von Buttlar: Der Landschaftsgarten, München: Heyne 1980, S. 44–62.

28 „Indem der Mensch einen Standpunkt außerhalb der Natur einnimmt, um sie zu seinem Vergnügen umzugestalten, übernimmt er den Standpunkt Gottes, dem das Gewährwerden der ganzen Schöpfung, der hergebrachten religiösen Symbolik zufolge, vorbehalten war. [...] Landschaftsverschönerung [...] und die Ablösung der alten symbolischen Ordnung gehen also Hand in Hand: sie lassen den Menschen aus seinem Platz in der Ordnung der Schöpfung heraustreten und geben ihm diese Schöpfung als Bild, das dann der Gegenstand seines Begehrens und seiner Lust wird.“ David E. Wellbery: *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Desorganisation symbolischer Ordnungen, in: Paul Michael Lützeler / James E. McLeod (Hrsg.): Goethes Erzählwerk. Interpretationen, Stuttgart: Reclam 1991, S. 291–318, hier S. 300.

29 Vgl. Peter von Matt: Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten. Der Absolutismus der Liebe in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Heinrich Meier / Gerhard Neumann (Hrsg.): Über die Liebe. Ein Symposium, München: Beck 2001, S. 263–304.

30 Vogl (2004): Kalkül und Leidenschaft, S. 297. Siehe auch Wellbery (1991): *Die Wahlverwandtschaften*, S. 292. All diese Arbeiten lassen sich zugleich als Versuche deuten, dem

und Eduard nutzen die Gunst der historischen Stunde, um mit der feudalen Verpflichtung zu Landbau und Substanzerhalt zu brechen und die Ansprüche adeliger Repräsentation in die Ästhetik des Zeitgeschmacks zu verlagern. Auch wenn der Herrschaftsanspruch gegenüber den Bauern, Bettlern und Dorfbewohnern aufrechterhalten bleibt, verengt sich der Wirkungskreis des adeligen Paares dabei immer mehr. Der Umbau des Gutes ist dem Privatvergnügen und der Erfüllung persönlicher Wünsche gewidmet. So gilt der „teilnehmend[e] Fleiße des Herrn“ (WV 271) bei der Gartenarbeit mehr dem „Vergnügen“ (ebd.) Eduards als dem Ertrag; und Charlottes Einsatz für die Verbesserung des Gutes wird vom Hauptmann als dilettantische „Liebhabelei“ erkannt, als „ein Stückwerk, das gefällt und anregt, aber nicht befriedigt“ (WV 291).

Es ist insbesondere Eduard, der sich die epochalen Trennungskräfte zunutze macht, um eine ‚neue Welt‘ zu schaffen, die seinen Wünschen und Leidenschaften entgegenkommt. Einen Spaziergang durch die ihm wohlbekannte Gegend weiß Eduard so zu lenken, dass er mit Ottilie „auf einem bewachsenen Pfade“ an eine „versteckte Mühle“ (WV 322) gelangt. Er malt sich ein ‚wunderliches‘ Idyll aus, das motivisch auf die Novelle *Die Wunderlichen Nachbarkinder* vorausweist, wobei er aber (im Unterschied zu der eingeschalteten Erzählung) keine Rettung Ottilies im Sinn hat, sondern ihre Eroberung.³¹ „Auf eine Klippe vor sich tretend sahen sie das alte schwarze wunderliche Holzgebäude“ (ebd.), das seine Wirkung auf beide nicht verfehlt. Eduard hat Ottilie erfolgreich in ein Idyll manövriert, das in seinem Effekt, Ottilie als „ein himmlisches Wesen“ (ebd.) erscheinen zu lassen, den ‚begehbaren Bildern‘ gleicht, die im zweiten Teil des Romans beschrieben werden.

Doch auch Ottilie ist von dem Ort wie verzaubert und sie erlaubt Eduard, das Porträt ihres Vaters an sich zu nehmen, das sie bis dahin um den Hals getragen hat. Im Anklang an die Gleichnisrede des vierten Kapitels, worin Chemiker als ‚Scheidekünstler‘ bezeichnet werden, kommt es Eduard vor, „als wenn sich eine Scheidewand zwischen ihm und Ottilien niedergelegt hätte“ (WV 323). Das Idyllische entfernt sich in den *Wahlverwandtschaften* von seiner Funktion der Exemplifizierung von Normen – wie David E. Wellbery im Hinblick auf *Alexis und Dora* herausgestellt hat – und wird mehr und mehr auf das

von Wellbery hervorgehobenen „geschichtlich-kulturelle[n] Vorgang“ eines „Zusammenbruch des Symbolischen“ etwas Künstliches entgegenzusetzen.

31 Zum Zusammenhang der „überraschenden Ansichten und Prospekte“ einer sich hinter jeder Biegung und auf jedem Hügel als ‚neu‘ darbietenden Landschaft mit der Lust des modernen Subjekts an einer „unbegrenzten Eroberungsfähigkeit“ siehe Helmut J. Schneider: *Wahlverwandtschaften. Mobilisierung der Natur und das Darstellungsproblem der Moderne in Goethes Wahlverwandtschaften*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 47 (2000), S. 285–300, hier S. 286.

Ideal eines momentanen, außerhalb aller sozialen Bindung stehenden, Affekts ausgerichtet.³² Durch die zeremonielle Trennung vom Bild ihres Vaters, das Ottilie an einem Collier trägt, löst Eduard auch die generationelle ‚Kette‘ und damit jede Verbindlichkeit, seine Liebe zu Ottilie normativ und sozial zu sanktionieren.³³ In Eduards Sinne steht das Idyll in einer „ändern und neuen Welt“ (WV 326), die ihre Bindungen an Institutionen, Normen und gesellschaftliche und familiäre Verpflichtungen gekappt hat.

Es ist dies die Funktion, die Eduard dem ästhetisierten ‚wunderlichen‘ Raum zuspricht und die er noch zu steigern hofft, indem er die versteckte Mühle in die Umgestaltung des Gutes mit einbeziehen möchte. Bei der Schaffung dieser künstlichen Idylle sieht sich Eduard einzig seiner „erfindende[n] Einbildungskraft“ (WV 324) verpflichtet, die Charlotte mit Verweis auf die beträchtlichen Kosten dieser Umgestaltung vergeblich zu bremsen versucht. Stattdessen soll ein rentables Vorwerk an dessen Pächter verkauft werden, um das derart verflüssigte Kapital in „Abwechslung und fremde Gegenstände“ und in die Erschaffung einer ‚neuen‘, wunschgemäßen Welt zu investieren.

Die Ästhetisierungspraktiken Charlottes und Eduards dienen dabei der Herstellung einer malerisch-künstlichen Idylle. Gesucht werden hierfür nicht zuletzt Effekte der Überraschung, der Abwechslung und des ‚Wunderlichen‘. Die Landschaft selbst wird dabei zum Resonanzraum für die ‚himmlischen‘ Gefühle Eduards. Doch so frei sich die Figuren des Romans von den geschichtlichen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Zwängen ihrer Zeit machen, bleiben ihre ästhetischen Maßstäbe doch einer lauen Behaglichkeit verhaftet. Im Unterschied zum geselligen Erzählen der *Unterhaltungen* bietet die malerische Landschaftsverschönerung der *Wahlverwandtschaften* keinen Raum für Unerklärliches und Verstörendes, für moralische Fehlritte und ihre Wiedergutmachung, für Bedauern und für sich bewährende Liebe. Bei allem Bemühen um die Herstellung eines idyllischen Rückzugsbereiches vor den krisenhaften Erschütterungen ihrer Zeit bleiben die Figuren der *Wahlverwandtschaften* in sich gekehrt und verschlossen. Sie haben einander nichts zu erzählen.

32 Vgl. David E. Wellbery: Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart: Cotta 1984, S. 221–242, hier bes. S. 223 u. 225.

33 Zur „Auflösung eines verbindlichen Allgemeinen“ und zur „Annullierung der väterlichen Autorität“ siehe Wellbery (1991): Die Wahlverwandtschaften, S. 292 u. 294.

5.3 Die Ethik des Erzählens in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*

5.3.1 *Epochenbruch und Erzählgemeinschaft*

Um die Funktion der in die *Wahlverwandtschaften* eingeschalteten Novelle besser zu verstehen, soll Goethes Poetik des novellistischen Erzählens zunächst an ihrem Ausgangspunkt untersucht werden: den 1795 in Friedrich Schillers *Horen* sukzessive abgedruckten *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*.³⁴ Die *Unterhaltungen* werden – gemeinsam mit Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786) – als Keimzelle der deutschsprachigen Novellistik angesehen.³⁵ Inwieweit die *Unterhaltungen* über Goethes eigene Erzählweise hinausweisend die Gattung Novelle vorprägen, bildet einen eigenen literaturgeschichtlichen Problemkomplex. Mit Werner Michler, der wiederum die These Karl Konrad Polheims aufgreift, ist diesbezüglich festzuhalten, dass es sich bei dem Begriff ‚Novelle‘ in erster Linie um einen normativen Gattungsbegriff des 19. Jahrhunderts handelt.³⁶ Aus *dieser* Zeit – der Blütephase der realistischen Novellen Heyses, Storms, Meyers und Kellers – schreibt sich auch das Desiderat einer theoretischen Bestimmung der Novelle her. Eine literaturgeschichtliche Rückprojektion, die die *Unterhaltungen* an den Anfang der deutschen Novellistik stellt, steht überdies vor dem Problem, dass Goethes Erzählzyklus sehr heterogene Erzählungen umfasst: Drei Textgruppen zu je zwei Erzählungen sind in eine ihrerseits handlungsträchtige Rahmenerzählung eingebunden. Sie umfassen zwei Geistergeschichten, zwei chronikalische Anekdoten und zwei moralische Erzählungen. Schließlich wird der nicht weiter fortgesetzten Rahmenhandlung noch das *Märchen* angegliedert. Lediglich die beiden moralischen Erzählungen (*Prokurator* und *Ferdinand*) lassen sich

34 Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. 1, Bd. 9, hrsg. von Wilhelm Voßkamp / Herbert Jaumann, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 993–1114. Zitiert wird im fortlaufenden Text unter der Sigle UA nach der Frankfurter Ausgabe. Siehe zu ‚novellistischem Erzählen‘ als Sammelbegriff für heterogene Erzählweisen, die sich von dem im 18. Jh. gängigen psychologisch-anthropologischen Erzählen abgrenzen, Biere (2012): *Das andere Erzählen*, S. 26.

35 Vgl. Gerhard Neumann: *Die Anfänge deutscher Novellistik*. Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* – Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): *Unser Commercium*. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart: Cotta 1984, S. 433–460.

36 Vgl. Michler (2015): *Kulturen der Gattung*, S. 347–411, bes. S. 355f. Siehe ferner Karl Konrad Polheim: *Gattungsproblematik*, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Erzählung*, Düsseldorf: Bagel 1981, S. 9–16.

in einer teleologischen Perspektive sinnvoll als Frühformen der „Meisternovell[e]“³⁷ des 19. Jahrhunderts betrachten, für die die vorangehenden vier Erzählungen lediglich eine Anbahnung oder gar Negativbeispiele darstellen würden. Gegen eine solche Aufwertung der moralischen Erzählungen ist verschiedentlich zugunsten des Märchens³⁸ wie auch der Geistergeschichten³⁹ Einspruch erhoben worden.

So problematisch sich die *Unterhaltungen* als Präfiguration der Novelle des 19. Jahrhunderts ausnehmen, so offenkundig sind Goethes Anleihen an die alteuropäische Tradition: Er übernimmt die *Prokurator*-Erzählung aus den *Cent Nouvelles nouvelles*⁴⁰ und adaptiert die Rahmenhandlung von Giovanni Boccaccios *Decamerone*,⁴¹ in der die Erzählgemeinschaft nicht vor den vorrückenden Revolutionsheeren, sondern vor der grassierenden Pest die Flucht ergreift und einander durch Erzählen die Furcht und Langeweile vertreiben will. Die Binnenerzählungen der *Unterhaltungen* sind allerdings keineswegs ‚Musternovellen‘. Sie greifen inhaltlich sehr heterogenes Material auf (Gespenstergeschichten, galante Memoiren, moralische Erzählungen), sodass ihre Anknüpfung an die überlieferten Novellensammlungen vor allem in der Form des Erzählzyklus besteht: Goethe schätzte die „romanischen Erzählreihen [...], deren Rahmen wie im Fall des ‚Heptameron‘ der Margarete von Navarra und des ‚Dekameron‘ des Boccaccio eine Notgemeinschaft, die in der

37 Joachim Müller: Zur Entstehung der deutschen Novelle. Die Rahmenhandlung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und die Thematik der Französischen Revolution, in: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. Fritz Martini zum 60. Geburtstag*, Stuttgart: Metzler 1969, S. 152–175, hier S. 162f. Müller unterteilt die sechs Binnenerzählungen in Spukgeschichten, Chronikanekdoten und Meisternovellen.

38 Siehe Marius Tölzer: „Wissen sie nicht [...] uns irgend ein Märchen zu erzählen?“ Betrachtungen zur Struktur von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* hinsichtlich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92 (2018), S. 15–30; Jane K. Brown: Building Bridges: Goethe's Fairy-Tale Aesthetics, in: Goethe Yearbook 23 (2016), S. 1–17; Ariane Ludwig: „Ohne Poesie läßt sich nichts in der Welt wirken, Poesie aber ist Märchen“. Zu Johann Wolfgang von Goethes Märchen und zu seinem Märchen, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1 (2014), S. 87–104.

39 Vgl. Evelyne Jacquelin: Fantastisches und Wunderbares. Goethes Behandlung des „Geisterhaften“ in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Lars Schmeink / Astrid Böger / Hans-Harald Müller (Hrsg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2012, S. 363–379; Cornelia Zumbusch: Poetische Immunität in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: *Goethe-Jahrbuch* 125 (2008), S. 28–37.

40 Siehe den Kommentar der zitierten Ausgabe (Voßkamp / Jaumann), S. 1521f.

41 Vgl. Hannelore Schlaffer: *Poetik der Novelle*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1993, S. 14ff.

Flucht vor Unwetter und Seuche zusammengeführt wird, eine Erzählgesellschaft konstituiert“.⁴²

Das Interesse am Neuartigen und Wunderbaren, das in der Rahmenhandlung reflektiert und in den Binnenerzählungen der *Unterhaltungen* auf verschiedene Weise ausgestaltet wird, greift – entgegen der programmatischen Leitlinie der *Horen*, den politischen Zwist der Gegenwart beiseitezulassen – die geschichtlichen Erfahrungen der Französischen Revolution und der Koalitionskriege auf. „Das historische Ereignis stellt sich unversehens als ein wunderbares Begegnis dar.“⁴³ Die Französische Revolution hat die Zeit in ein „Vorher noch nicht“ und in ein „Nachher nicht mehr“⁴⁴ eingeteilt; sie ist die „unerhörte Begebenheit“⁴⁵, die nicht allein für die novellistischen Erzählungen, sondern für den Zyklus insgesamt den Hintergrund bildet. Bei den ‚Ausgewanderten‘ handelt es sich *in concreto* um eine adelige Familie, die ihre Besitztümer in den linksrheinischen Gebieten zurücklassen und vor den Napoleonischen Heeren die Flucht ergreifen muss. Unter ihnen befinden sich allerdings auch Sympathisanten und Befürworter der Revolution – auch sie sind von der zusammenbrechenden Ordnung, von Krieg und Flucht betroffen. „Katastrophal ist für die Ausgewanderten nicht nur der Verlust ihrer materiellen Güter, sondern vor allem der Verlust verbindlicher Normen im sozialen Umgang.“⁴⁶ Auch wenn sie eine Partei im Spiel der Mächte verkörpern, erscheint die Lebensform der ‚Ausgewanderten‘ somit zugleich als ein allgemeineres Abbild für das Leben innerhalb eines anomischen Gesellschaftszustands und für die Möglichkeiten, ihn mit erzählerischen Mitteln zu überstehen.⁴⁷

42 Müller (1969): Zur Entstehung der deutschen Novelle, S. 161f. Vgl. auch Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E. T. A. Hoffmann*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008. Beck spricht sich dafür aus, das „sozialpoetische Moment“ rahmenzyklischen Erzählens nicht als heteronome gesellschaftliche Integration zu verstehen, sondern die geselligkeitsbildende Wirkung des „potentiell unendlichen sympoetisch-kreativen Erzähldialog[es]“ gewissermaßen als Verlängerung autonomer Poesie in den Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen zu begreifen (ebd. S. 35). Für eine erschöpfende Aufarbeitung der *Unterhaltungen* siehe a. a. O., S. 53–243.

43 Jürgen Söring: Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981), S. 544–559, hier S. 551.

44 Koselleck (1987): *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, S. 270.

45 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. 2, Bd. 12: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832*. Von Johann Peter Eckermann. Hrsg. v. Christoph Michel, Frankfurt a. M. 1999, S. 221: „[D]enn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.“

46 Zumbusch: *Poetische Immunität*, S. 30.

47 Vgl. Franz M. Eybl: *Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten als Erzählpoetik zwischen Chronik und Exempel*, in: Frauke Berndt / Daniel Fulda (Hrsg.): *Die Erzählung*

Während das zeitgeschichtliche Krisenbewusstsein in den *Wahlverwandtschaften* in ein beredtes Schweigen gehüllt wird und in pittoreske Ansichten und ‚lebendige‘, aber stumme Bilder gebannt wird, bildet es in den *Unterhaltungen* explizit die *raison d'être* des gemeinschaftlichen Erzählens. In seiner poetologischen Funktion greift es die verstörende Erfahrung des Epochenbruchs auf, animiert die Erzählgemeinschaft aber zugleich dazu, die „colloquiale[n] Umgangsformen der zeitgenössischen Gesellschaft“⁴⁸ neu zu stiften: Durch analogisches Erzählen von „Parallelgeschichten“⁴⁹ erfüllt das Wunderbare zunächst die Funktion, den Figuren, die sich in politischer Gegnerschaft zu entzweien oder in Sorge zu verfinstern drohen, einen kommunikativen Modus der narrativen Anknüpfung bereitzustellen. Darüber hinaus wird das Erzählen selbst als eine ‚Gabe‘ inszeniert, durch die das Wunderbare Eingang in die Wirklichkeit zu finden vermag – vorausgesetzt, es gelingt, das Verstörende als etwas Bereicherndes in die menschliche Praxis zu integrieren.

5.3.2 *Geistergeschichten: deutendes Erzählen*

Die Erzählgemeinschaft der Ausgewanderten konstituiert sich, indem eine „wunderbare Geschichte“ (UA 1027) erzählt wird. Die neapolitanische Sängerin, „Antonelli genannt“⁵⁰, wird von einem „unsichtbaren Verfolger“ (UA 1026) heimgesucht, der sich durch laute Geräusche bemerkbar macht, deren Ursache niemand zu erklären vermag. Das novellistische Charakteristikum

der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a. d. Saale, Hamburg: Meiner 2018, S. 52–70. Laut Eybl reagieren die Unterhaltung auf eine ethische Funktionseinbuße der Geschichtsschreibung: Mit der Neuzeit verliere die Historie ihre Funktion, Fundus paradigmatischen Weltwissens zu sein, sodass sich das chronikalische Sammeln in die serielle Kunstform des fiktionalen Erzählzyklus fortschreibe. Vgl. zu dieser Argumentation die grundlegende Studie von Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte* [1967], in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 38–66.

48 Eberhard Lämmert: Goethe als Novellist, in: William J. Lillyman (Hrsg.): *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin / New York: de Gruyter 1983, S. 21–37, S. 33.

49 „Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte.“ (UA 1058)

50 Die auktoriale Geste des ersten Satzes der *Wahlverwandtschaften*, den namensgebenden Akt in Bezug auf den Protagonisten hervorzuheben („Eduard, so nennen wir“), rekurriert auf dieselbe Vorgehensweise in Florestans Binnenerzählung in *Franz Sternbalds Wanderungen* sowie in Wielands *Hexameron*. Auch in den *Unterhaltungen* hat Goethe diesen Kunstgriff zum Einsatz gebracht. Die Funktion ist dabei immer dieselbe: Die Fiktionalität und ‚gestreiche‘ Ausarbeitung des Erzählten, selbst wenn es sich ‚wirklich‘ zugetragen hat, auszustellen.

der ‚unerhörten Begebenheit‘ kommt in der *Antonelli*-Erzählung buchstäblich zum Tragen: Die spukhaften Töne sind als Geräuschphänomen in der Tat unerhört und für die Informationsökonomie einer unheimlichen Erzählung ein dankbares Mittel. Denn dass „der Ton [...] etwas unglaublich schreckhaftes“ (UA 1023) hatte, liegt ganz im Ermessen des Erzählers; genauso wie die Frage, ob wirklich alle ‚möglichen‘ Erklärungen des Geräusches ausgeschöpft worden sind. Als wunderbarer Verursacher der Geräusche wird ein Hausfreund der Sängerin benannt, der sich – entgegen einer zuvor getroffenen Vereinbarung – in sie verliebt. Er wird daraufhin aus ihrer Gesellschaft verbannt, erkrankt darüber und spricht auf seinem Sterbebett einen Fluch aus, durch den die Geliebte auch nach seinem Tod „keine Ruhe“ (UA 1028) vor ihm haben solle. Die Besonderheit der Erzählung liegt aber nicht in den geisterhaften Störgeräuschen aus dem Reich der Toten, sondern darin, wie mit diesen – erzählerisch und moralisch – umgegangen wird. Während der laute Knall, einem Schuss ähnlich, die Sängerin und ihre Gäste zunächst „auf das gewaltsamste erschreckte“ (UA 1026), verwandelt sich das Geräusch mit der Zeit in ein Händeklatschen, an das man sich mehr und mehr gewöhnt. „Nach einiger Zeit verlor sich auch dieser Klang und verwandelte sich in angenehmere Töne.“ (UA 1026)

Als frühes Exemplar fantastischen Erzählens – wie etwa Schillers *Geisterseher* – kann die *Antonelli*-Erzählung nicht gelten: Weder bietet die Erzählung eine natürliche Erklärung, noch zwingt sie Schritt für Schritt eine (nicht vorhandene) Skepsis gegenüber der wunderbaren Ursache der Schallphänomene. Vielmehr geht es darum, ein unerklärliches, wunderbares Phänomen sowohl narrativ als auch lebenspraktisch zu integrieren, indem es als bedeutungstragendes Zeichen für das gestörte Verhältnis zwischen der Sängerin und ihrem verstorbenen Freund begriffen wird. Dadurch wird das unheimliche Phänomen keineswegs aufgeklärt, aber es büßt seine Macht ein, Entsetzen und Panik zu erzeugen.

Den Figuren der Rahmenhandlung fällt es indessen schwer, sich damit zufriedenzugeben, dass die Ursache der unheimlichen Geräusche durch die Erzählung nicht aufgeklärt wird. Alles Wunderbare gilt ihnen als potentiell erklärbar und das Problem bei der „Beurteilung solcher Begebenheiten“ verschiebt sich – ganz der Wunderkritik der Empiristen entsprechend – in ein Problem der Zeugenschaft: Man müsse „immer zwischen verschiedenen Wahrscheinlichkeiten schwanken [...], weil die Umstände, unter welchen solche Wunder geschehen, nicht alle bemerkt sind“ (UA 1029). Eine Figur der Rahmenhandlung, Friedrich, kündigt sogar eine Erklärung des Antonelli-Falles an, flüchtet sich stattdessen aber in eine eigene Erzählung, „die auch von der Art sei, daß man sie niemals mit völliger Gewißheit habe erklären

können“. (UA 1028) Statt eine eigene Hypothese über die Natur der unerklärlichen Geräusche aufzustellen, wird die Geschichte eines Mädchens erzählt, das von einem ‚Klopfgeist‘ verfolgt wird. Auch hier endet die Handlung mit einem nicht hinlänglich erklärbaren Abflauen des Geräusches, weshalb auch diese Erzählung sich „auf mehr als eine Weise deuten“ (ebd.) lasse.

Die Geistergeschichten, die den Auftakt der *Unterhaltungen* bilden, situieren das Wunderbare nicht in anderen Welten. Die Geschichten werden unter dem Signum wirklicher ‚Neuigkeiten‘ erzählt; zugleich wird ein wunderbares Handlungselement narrativ umkreist, ohne es aber zu erklären zu können. Statt einer angekündigten Erklärung wird eine weitere Erzählung angeschlossen, die ihrerseits keiner rationalen Auflösung zugeführt werden kann. Ist dieses Prinzip des narrativen Weiterreichens eines unerklärlichen Handlungselementes von einer Erzählung an eine weitere einmal etabliert,⁵¹ wird es auf die Rahmenhandlung selbst ausgeweitet: Kaum hatten sich die skeptischen Zuhörer über den Anspruch verständigt, sämtliche Umstände einer wunderbaren Begebenheit aufklären zu müssen, „damit man nichts entwischen lasse, worin Betrug und Irrtum sich verstecken könne“ (UA 1030), lässt „ein sehr starker Knall“ (ebd.) die Ausgewanderten zusammenfahren. Eine Schreibtischplatte ist in ihrer Mitte zerborsten. Sofort fühlen sich die derart Erschrockenen an die gerade vernommenen Spukgeschichten erinnert, schaffen Thermometer und Hygrometer herbei, können aber keine natürliche Ursache für das spontane Auseinanderbrechen des Holzes ausmachen: „Es scheint, sagte der Alte, daß uns immer die nötigsten Instrumente abgehen, wenn wir Versuche auf Geister anstellen wollen.“ (UA 1031)

Bereits im Hinblick auf das Erzählen „skandalöse[r] Chronik[en]“ (UA 1013) hatte der alte Geistliche die Rezeptionsanweisung ausgegeben, „man soll keine [s]einer Geschichten deuten!“ (UA 1016) Das Deutungstabu bezog sich an dieser Stelle darauf, eine Erzählung derart entschlüsseln wollen, dass bekannte Personen und deren Privatleben darin wiedererkannt werden konnten. Auf diese Weise sollte die erzählerische Kategorie des Neuen vor einem skandalisierenden Missbrauch geschützt werden. Denn auch der alte Geistliche, der sich in den *Unterhaltungen* durch die ‚moralischen Erzählungen‘ hervortun wird, will auf das Neue keinen Verzicht leisten, „weil es ohne Zusammenhang

51 An dieser Stelle ist Jaquelins These zu widersprechen, die behauptet, eine „tendenzielle Verrätselung der Welt“ ziehe es nach sich, dass „dem ohnmächtigen Beobachter nichts anderes übrig bleibt, als unverständliche Fakten jenseits aller Erklärungsversuche an sich interessant zu finden [...]“. Jacquelin (2012): *Fantastisches und Wunderbares*, S. 363–379, hier S. 375. Der poetische Anstoß, ein rätselhaftes Phänomen als erzählbares ‚Factum‘ im Lichte der Geistergeschichten zu renarrativieren, lässt sich m. E. nicht als ‚ohnmächtig‘ bezeichnen. Denn Erzählen ist Handeln.

Verwunderung erregt und unsre Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt“. (UA 1012) Diese Enthaltbarkeit in der Ausdeutung wird nun gleichermaßen durch das bloße „Factum“ des berstenden Schreibtisches eingefordert, das zu erklären „Naturforscher und Historienschreiber“ doch nur scheinbar vermöchten: „[E]ine einzelne Handlung oder Begebenheit ist interessant, nicht weil sie erklärbar oder wahrscheinlich, sondern weil sie wahr ist.“ (UA 1032)

Tatsächlich ist mit der Behauptung, dass einzig das Faktische als interessant anzusehen sei, nur *ein* Merkmal der Poetik des Neuen angesprochen – nämlich ‚ohne Zusammenhang‘ zu verwundern. Doch die naturphilosophische und historistische Zurückhaltung vor der irreduziblen Faktizität des Phänomens steht in Konflikt mit dem zweiten Merkmal des Neuen, „unsre Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung“ zu setzen.⁵² (UA 1012) Somit wird das Phänomen – gerade als unerklärtes – sehr wohl in Zusammenhänge gebracht, die eine in Bewegung versetzte Einbildungskraft unwillkürlich herzustellen beginnt. So gelangt man schließlich zu der ‚Erklärung‘, dass der Schreibtisch barst, als auf dem benachbarten Gut einer Tante zeitgleich ein Schreibtisch, der aus dem gleichen Holz gearbeitet war, einem Brand zum Opfer fiel: „[S]ie ergriffen die Gelegenheit über manche unleugbare Sympathien zu sprechen und fanden am Ende eine Sympathie zwischen Hölzern die auf Einem Stamm erzeugt worden, zwischen Werken die Ein Künstler verfertigt, noch ziemlich wahrscheinlich.“ (UA 1032) Die Deutung der Wirklichkeit – dies bringt die Episode des wie von Geisterhand zerstörten Mobiliars zum Ausdruck – findet immer schon im Rahmen imaginativer Vorprägungen statt, die in diesem Falle durch die Geistererzählungen bereitgestellt worden waren.

5.3.3 *Moralische Erzählungen: Neues und Interessantes über das ‚mächtige Ich‘*

Den Hauptanteil der *Unterhaltungen* bilden zwei Erzählungen, denen die Baronesse „den Ehrentitel einer moralischen Erzählung“ (UA 1057) zuspricht. Als psychologische Charakterstudien, die jeweils um moralische ‚Wendepunkte‘ gebaut sind, weisen die *Prokurator-* und die *Ferdinand-*Erzählung am

52 Vgl. Biere (2012): Das andere Erzählen; zu den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* siehe S. 65–210, hier S. 116: Biere sieht hierin den „Ausdruck einer neuen, experimentellen Ästhetik“, bei der „die Unvermitteltheit des Neuen, seine mangelnde Einbindung in die Erzählsequenz als Augenblick der Plötzlichkeit“ inszeniert werde und wegen der „fehlende[n] Anbindung an Sinn- und Ordnungssysteme“ auf moderne Ästhetik vorausweise. Eine solche teleologische Lesart im Hinblick auf eine ‚negative Ästhetik‘ des modernen Erzählens übersieht das Wechselspiel von Privation und Produktion, das sich auch in den *Unterhaltungen* um die Ästhetik des Neuen rankt.

ehesten auf das voraus, was im 19. Jahrhundert einmal als Novelle kanonisiert werden wird. Im Vergleich mit den übrigen Erzählungen der *Unterhaltungen* arbeiten diese beiden kaum mehr mit wunderbaren oder rätselhaften Handlungselementen. Sie stellen vielmehr exemplarische Erzählungen eines bürgerlichen Ethos der Selbststeuerung dar, in denen das „mächtig[e] Ich“ über das „wild[e] Wesen“ (UA 1056) eines jungen, in Leidenschaft entbrannten Menschen triumphiert.

Der *Prokurator* ist in der Welt des 15. Jahrhunderts angesiedelt und erzählt die Geschichte einer Frau, die von einem jungen Prokurator, den sie sich als Liebhaber auswählt, auf geschickte Weise auf dem Pfad der Enthaltbarkeit und Treue gehalten wird. Die Erzählung wirft ein kulturgeschichtliches Schlaglicht auf die Epoche, in der das merkantile Erfolgsstreben einer frühbürgerlichen Klasse von freien Händlern allmählich seinen Tugendkanon ändert: Der (deutlich ältere) Ehemann der Protagonistin ist ein von Leidenschaft und Abenteuerlust getriebener Händler, ein Bändiger der Fortuna, den es nur für kurze Zeit an Land hält. Die junge Frau hingegen wird im Laufe der Handlung einen Bildungsprozess durchlaufen, durch den sie Selbststeuerung, Kontrolle und Bedürfnislosigkeit verinnerlichen wird.⁵³

Während einer langen Abwesenheit ihres Mannes erlaubt sich die junge Ehefrau nach anfänglichem Zögern, dessen Erlaubnis und Rat zu beherzigen und sich „nach einem Freunde umzusehen, der [...] verschwiegen die Freuden der Liebe noch durch die Wohltat des Geheimnisses zu erheben weiß“ (UA 1045). Sie entscheidet sich gegen die jungen Männer der Stadt, die bereits unter den Fenstern ihres Stadtpalastes auf und ab gehen, und lädt einen jungen Juristen zu sich ein, der in der Stadt als Prokurator einem Geschäft nachgehen soll. Sie berichtet ihm von ihrer langen Einsamkeit und wie sie nun, entgegen ihrer ursprünglichen Absicht, bereit ist, von der Erlaubnis zum Ehebruch Gebrauch zu machen. Der Prokurator nimmt die Gunst, die ihm zuteil werden soll, zum Schein an, erfindet aber ad hoc, um die Tugend seiner neu gefunden Freundin zu bewahren, die Erzählung eines Heilungswunders: Aufgrund einer schweren Krankheit „tat ich der Mutter Gottes ein Gelübde, daß ich, wenn sie mich genesen ließe, ein Jahr lang in strengem Fasten zubringen

53 Vgl. Bernd Witte: Das Opfer der Schlange. zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und im *Märchen*, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart: Cotta 1984, S. 461–484, hier S. 469; Witte versteht die Kaufmannsfrau als „exemplarische Vertreterin bürgerlicher Lebensform“. Die Prokurator-Erzählung spricht nach Wittes sozialgeschichtlicher Argumentation „die ideologische Prämisse der Epoche aus, indem sie die Ordnung des privaten Raumes durch das tugendhafte Handeln des selbstverantwortlichen Subjekts vorführt“.

und mich alles Genusses, von welcher Art er auch sei, enthalten wollte“ (UA 1053). Dieses Fastenjahr sei nun bald vorüber, nur zwei Monate seien noch zu überstehen, die sich auf einen Monat verkürzen ließen, wenn seine schöne Freundin das Gelübde mit ihm teilen und ebenfalls einen Monat ohne jede Vergnügung leben, nur karge Kost zu sich nehmen, auf hartem Lager schlafen und für die Armen und Kranken arbeiten würde.

In Gedanken an die aufgeschobenen Freuden der Leidenschaft nimmt sie alle Entbehrungen auf sich. Nachdem „die Rosen ihrer Wangen [...] einigermassen zu verbleichen“ (UA 1055) begonnen haben und sie bald vor Ablauf der Monatsfrist von den Selbstkasteiungen krank wird, ermutigt sie der Prokurator noch einige Tage durchzuhalten. Doch „es bedarf weiter keines Zuredens“ (UA 1056). Die asketische Kur des Prokurators hat bereits gewirkt: „Sie haben mich mir selbst erhalten; Sie haben mich mir selbst gegeben, [...]. Sie haben mich fühlen lassen, daß außer der Neigung noch etwas in uns ist, das ihr das Gleichgewicht geben kann, daß wir fähig sind jedem gewohnten Gut zu entsagen und selbst unsre heißesten Wünsche von uns zu entfernen.“ (Ebd.) Die Affäre ist damit abge sagt und die einsame Ehefrau des seefahrenden Händlers hat nun ihre Widerstandsfähigkeit gegenüber sämtlichen Leidenschaften erlangt. Das fabulierte Marienwunder hatte lediglich die katalysierende Funktion, das frühneuzeitliche Subjekt von den Anwandlungen starker Leidenschaften abzuspalten und es „mit dem guten und mächtigen Ich“ (ebd.) bekannt zu machen.

Mit der *Ferdinand*-Erzählung wird in der Folge eine zweite Entsagungsgeschichte geboten. Sie ist in der zeitlichen Gegenwart der Rahmenhandlung angesiedelt und verlagert den Schwerpunkt der Erzählung vom tugendethischen Exempel hin zu einer psychologischen Betrachtung des Protagonisten. Hatte der Geistliche den „Reiz der Neuheit“ (UA 1013) zu Beginn des Erzählzyklus noch explizit zurückgewiesen, stellt er nun mit der *Ferdinand*-Erzählung einen Beitrag in Aussicht, der – obwohl den Zuhörenden „schon etwas ähnliches bekannt ist“ – dennoch „neu und interessant werden dürfte“. Die Semantik des Neuen hat sich offenbar verschoben. Nicht mehr sind skandalöse Neuigkeiten über mehr oder weniger entfernte Bekannte gemeint, sondern die Art und Weise einer „genaue[n] Darstellung dessen was in den Gemütern vorging“ (UA 1059). Interessant wird die Erzählung dadurch, „daß der junge Mensch wohl zwei Seelen haben möchte“ (UA 1060): Eine ‚unnatürliche‘ Leidenschaft fesselt den jungen Ferdinand an ein Mädchen aus dem Bekanntenkreis der Familie, das – nachdem es „einer sehr wunderlichen Tante anvertraut“ (UA 1062) worden war – einen Hang zur verschwenderischen Opulenz entwickelt hat. Um sie mit Geschenken und Festivitäten verwöhnen zu können, sieht Ferdinand sich zu einer moralischen Übertretung getrieben, die den weiteren Ablauf der Erzählung bestimmt: „[O]hne zu denken oder

zu überlegen“ nimmt Ferdinand die Gelegenheit wahr, Geld aus dem Schreibtisch seines Vaters zu stehlen. Durch einen „sonderbare[n] Zufall“ (UA 1065) öffnet sich das eigentlich fest verschlossene Möbelstück, das – wie man meinen könnte – abermals auf sympathetische Weise mit den Schreibtischen der Rahmenhandlung verbunden ist. Das erbeutete Geld stellt er in den Dienst seiner passionierten Liebe: „Er war fleißiger um seine Schöne; alles was er tat und vornahm, war leidenschaftlicher; seine Lebhaftigkeit und Anmut hatten sich in ein heftiges ja beinahe wildes Wesen verwandelt.“ (Ebd.)

Wie auch in der vorigen *Prokurator*-Erzählung wird im Folgenden von der Überwindung der Leidenschaften und der Bezähmung seines ‚wildes Wesens‘ berichtet. Die kulturgeschichtliche Entwicklung des bürgerlichen Kapitalismus, deren Beginn im *Prokurator* umrissen wurde, findet in der *Ferdinand*-Erzählung zu voller Entfaltung: Die moralische Frage, die in der Erzählung traktiert wird, geht vollständig in der Fähigkeit des jungen Händlersohnes auf, seine Leidenschaften zu zügeln und den Umgang mit Geld zu lernen. Das Erlernen der Tugenden der Selbstbeherrschung und Affektkontrolle geht Hand in Hand mit einer Investition, die Ferdinand im Auftrag seines Vaters durchführen soll. Hier beschließt er auf eigene Faust, das anvertraute Geld in Kapital zu verwandeln. Er fasst den Plan, eine „Fabrikanstalt“ in einer Gegend zu errichten, in der „die Handarbeit sehr wohlfeil“ dargeboten wird; „durch Geld und Kredit“ soll die Unternehmung rasch „ins Große“ (UA 1068) gehen. Nicht nur gelingt die Unternehmung, sodass Ferdinand das einst gestohlene Geld seinem Vater zurückgeben kann, auch findet er in der Tochter seines Kompagnons ein „gute[s] Landmädchen“ (UA 1069), das seiner verschwenderischen Leidenschaft Einhalt gebietet und diese gleichsam in ein einträgliches ‚Liebesinteresse‘ überführt. Die ‚wunderliche‘ Passion und das ‚interessante‘ Psychogramm eines in Leidenschaft entbrannten jungen Mannes bilden in der moralischen Erzählung ein letztes, geringfügiges Residuum des Wunderbaren. Nicht zufällig ist die Erzählung in der Gegenwart der Rahmenhandlung angesiedelt. Den Ausgewanderten – allesamt flüchtige Adelige – wird damit die Prophezeiung eines sich durchsetzenden bürgerlichen Ethos entgegengehalten. Zwar findet die Moral der Erzählung, „daß der Mensch Kraft habe, das Gute zu wollen und zu vollbringen“ (UA 1076), den Beifall der Baronesse und ihrer Tochter; beiden entgeht aber offenbar, dass diese moralische Stärke eine Frage des Kapitals ist. Diesbezüglich dürfte es bei der heimatlos umherirrenden adeligen Familie nicht um das Beste bestellt sein.

Gegenüber den Geistergeschichten, die den Zyklus eröffnet haben, lassen die moralischen Erzählungen nichts Rätselhaftes oder Unerklärliches im Raum stehen. Sie halten Plädoyers für eine asketische Affektkontrolle, die sich über die Austreibung eines – ohnehin kaum noch auszumachenden – Wunderbaren

konstituiert. Auch ist die Kette des Weitererzählens durch die moralischen Erzählungen abgebrochen. Der *Ferdinand*-Erzählung wird nach einem vorläufigen Beschluss des Handlungsknotens ein weiteres Ende angefügt.

Selbst als Mann und Hausvater pflegte er sich manchmal etwas das ihm Freude würde gemacht haben, zu versagen, um nur nicht aus der Übung seiner schönen Tugend zu kommen, und seine ganze Erziehung bestand gewissermaßen darin, daß seine Kinder sich gleichsam aus dem Stegreife etwas mußten versagen können. (UA 1079)

Der mittlerweile gereifte Familienvater überführt hier die eigene Lebenserfahrung nicht nur in eine tyrannische Erziehungsmethode, er trägt auch Sorge dafür, dass es über seine Kinder als „Akrobaten des Verzichts“⁵⁴ einmal keine moralische Geschichte zu erzählen geben wird. In diesem Sinne setzt das nachgeschobene Ende der *Ferdinand*-Erzählung einen definitiven Schlusspunkt.

Auf diese Weise enden die *Unterhaltungen* im Sinne einer sozial aktiven Verkettung des Erzählens. Das in einer späteren Ausgabe der *Horen* nachgelieferte *Märchen* wird in der Rahmenhandlung keine Berücksichtigung mehr finden. Als ‚Parallelgeschichte‘ ist es ungeeignet, denn durch seine überbordende Symbolik entwirft es innerhalb seiner selbst ein pansemiotisches Verweissystem. Das *Märchen* schließt sich nicht mehr an eine ethische Erzählordnung an, in der Diskordanzen zur narrativen Refiguration und damit zu poetischem Handeln der Rezipierenden anregen. Vielmehr markiert es den Übergang der Erzählung in den Status des hermetischen Kunstwerkes, das vielleicht als ‚autonom‘ zu rühmen ist, seine Zuhörer aber auch zum Verstummen bringt.

5.3.4 *Bassompierres Anekdoten: die ‚Gabe‘ des Wunderbaren*

Die zwischen den Geistergeschichten und den moralischen Erzählungen liegenden Anekdoten aus den Memoiren des Marschall Bassompierre – die Erzählungen der *Schönen Krämerin* und des *Schleiers* – bilden einen narrativen Kreuzungspunkt der vorigen und der folgenden Textgruppe: Die erste *Bassompierre*-Erzählung greift Techniken narrativer Verrätselung der zuvor erzählten Geschichten auf,⁵⁵ die zweite nimmt die ethische Funktion der folgenden Erzählungen vorweg, wenn auch auf gänzlich andere Weise. In poetologischer Hinsicht sind die *Bassompierre*-Erzählungen paradigmatisch für die *Unterhaltungen* insgesamt, da beide als eigenständige Erzählungen

54 Eybl (2018): Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, S. 62.

55 Vgl. Andreas Käuser: Das Wissen der Anthropologie: Goethes Novellen, in: Goethe-Jahrbuch 107 (1990), S. 158–168, hier S. 163.

wiedergegeben werden können, einander als ‚Parallelgeschichten‘ aber wechselseitig erhellen und ihren jeweiligen Sinn vertiefen und anreichern.

Die erste Erzählung handelt von einem „Abenteurer“ (UA 1035) des Marschall Bassompierre, der sich, während in Paris die Pest wütet, mit einer schönen Krämerin zu einer Liebesnacht verabredet hat, an die er sein Leben lang „niemals ohne Sehnsucht“ (ebd.) habe zurückdenken können. Beide beschließen, noch eine weitere Nacht miteinander zu verbringen, diesmal jedoch nicht im schäbigen Etablissement einer Kupplerin, sondern im Haus der Tante der schönen Krämerin. Als die verabredete Stunde schlägt, erwartet den Marschall anstatt seiner Geliebten ein entsetzlicher Anblick: „Aber wie erstaunt war ich, als ich in dem Zimmer ein paar Leute fand, welche Bettstroh verbrannten und bei der Flamme, die das ganze Zimmer erleuchtete, zwei nackte Körper auf dem Tische ausgestreckt sahe.“ (UA 1035) So endet die Affäre mit Schrecken, wobei es aber „zweifelhaft [bleibt], ob das artige Weibchen in dem Hause mit an der Pest gestorben, oder ob sie [ihn] nur dieses Umstandes wegen vermieden habe“ (UA 1035f.). Das Rätsel wird narrativ dadurch offengehalten, dass die Fokalisierung durch die Bassompierre-Figur im Unklaren lässt, welche zwei Körper er im Pest-Haus gesehen hat. Sind es die Krämerin und ihre Tante? Zwei Unbekannte? Im Unterschied zu den Geistergeschichten der ersten Textgruppe wird die *Bassompierre*-Erzählung allerdings nicht auf *ein* unverständliches und rätselhaftes ‚Factum‘ fokussiert; vielmehr bildet schon die Äquivalenz der *zweimaligen* Verabredung mit der Krämerin ein – wie Günter Damann formuliert – ‚gerüsthaftes Erzählen‘⁵⁶ und damit eine komplexere Sinnstruktur als die Geistergeschichten.⁵⁷

Die Poetik der Äquivalenzbildung erblüht in den *Bassompierre*-Erzählungen vollends mit der *Schleier*-Anekdote: Diese Erzählung greift die Ehebruchshandlung der *schönen Krämerin* auf. Ein Vorfahre Bassompierres habe über zwei Jahre eine Affäre mit einer schönen Frau geführt, „die den Ahnherren außerordentlich liebte“ (UA 1036). Mit diesem ‚Außerordentlichen‘ ist diesmal tatsächlich ein Wunderbares gemeint, wie der Fortgang der Erzählung zeigt, die – statt einer chronikalischen Anekdote – „schon eher dem Märchen

56 Vgl. Günter Damann: *Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* als Essay über die Gattung der Prosaerzählung im 18. Jahrhundert, in: Harro Zimmermann (Hrsg.): *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*, Heidelberg: Winter 1990, S. 1–24, bes. S. 13f.

57 So fällt das Emblem am Laden der Krämerin auf, das gleichfalls *zwei* Engel abbildet. Auch die *zwei* Totengräber, die den davoneilenden Marschall aufhalten wollen, tragen zur motivischen Verdichtung der Erzählung bei, die auf diese Weise den Zusammenhang von Liebe und Tod tiefergründiger behandelt, als es die Erzählung eines frivolen ‚Abenteurers‘ zunächst suggeriert.

der schönen Melusine und andern dergleichen Feengeschichten“ (ebd.) ähnelt. Denn nachdem die rechtmäßige Ehefrau die beiden Liebenden im Schlafe angetroffen und ihre Entdeckung auf taktvolle und gesichtswahrende Weise lediglich durch ihren ausgebreiteten Schleier angezeigt hat, beendet die schöne Geliebte die Affäre sofort. Aus Dankbarkeit für die großmütige Geste der Ehefrau, mit der sie sich als Geschädigte noch zur Mitwisslerin und Geheimnisträgerin erklärt, überlässt die Geliebte zur Wiedergutmachung des Ehebruchs der Familie drei magische Gaben. Wie die *Prokurator-* und *Ferdinand-*Erzählung inszeniert auch die *Schleier-*Anekdote einen moralischen Handlungskern: Die betrogene Ehefrau erhebt sich über ihre Kränkung und wahrt das Gesicht der Schuldigen, indem sie den ‚Schleier des Geheimnisses‘ über die Liebenden breitet. Doch verharrt die Erzählung nicht bei diesem vorbildlichen Akt der Selbstlosigkeit und des Taktes. Die gute Tat, durch die der ‚soziale Tod‘ der Ehebrecherin abgewendet werden konnte, wird durch wunderbare Gaben belohnt,⁵⁸ die „Ursache manches glücklichen Ereignisses“ (UA 1036) in der Blutslinie der Bassompierres sein werden.

Ob es diese magischen Kleinodien sind, die vielleicht eines fernen Tages den Marschall vor dem Pest-Tod retten werden, sei dahingestellt. Hinsichtlich der Machart der beiden Erzählungen lässt sich aber feststellen, dass sich der Blick, den der Marschall in der ersten Erzählung auf die zwei nackten Körper im Pest-Haus warf, in der zweiten Erzählung wiederholt. Diesmal handelt es sich aber um den Blickpunkt der betrogenen Ehefrau. Der Betrug, der einer legitimen Gemahlin in der *schönen Krämerin* widerfährt, wird nun erst in der *Schleier-*Anekdote thematisch. Der Gnadenakt und die Großmut der Betrogenen ist –mit Walter Benjamin gesprochen – als eine der „rettenden Korrespondenzen“⁵⁹ zu verstehen, die sich über die einzelne Erzählung hinaus auch auf die *Schöne Krämerin* erstreckt: Dort kommt der Untreue nun mit dem Schrecken davon, da die Wiedergutmachung für die Übertretung in der benachbarten Erzählung geleistet wird. Dass diese Erzählungen in der Lage sind, ihre je eigenen brüchigen und unvollständigen Sinnstrukturen gegenseitig zu erhellen, findet in den wunderbaren Gaben dieser anderen Melusine eine metapoetische Symbolisierung.

Es findet sogar eine symbolische Übertragung der wunderbaren Gabe in die Rahmenhandlung statt: Friedrich weiß sogleich zu berichten, dass „ein

58 Zum Deutungshorizont der Gabe siehe Neumann (1984): Die Anfänge deutscher Novellistik, S. 452: „Es sind Erfahrungen, die jenseits von Verrechenbarkeit und Bewertung stehen und eine Ordnung repräsentieren, die im Lebenszusammenhang ethisch, im Kunstzusammenhang nur ästhetisch sich vergegenwärtigen läßt: als Ordnung des Symbols.“

59 Benjamin [1921/22]: Goethes Wahlverwandschaften, S. 196.

ähnlicher Talisman in unserem Hause erhalten“ (UA 1037) geblieben ist. Ob es wirklich so ist, bleibt – dies liegt in der Natur der Sache – ein Geheimnis: „Ich habe schon zu viel gesagt, versetzte Friedrich.“ (Ebd.) Was mit den geheimnisvollen Kleinodien und magischen Talismanen gemeint ist, hat Friedrich bereits selbst unter Beweis gestellt – es ist die Kunst des wunderbaren Erzählens selbst.⁶⁰

Zwischenfazit

Keine der Binnenerzählungen in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* präformiert die ‚mustergültige‘ Novelle im Sinne des 19. Jahrhunderts; genauso wenig lässt sich ein Prätext für die in die *Wahlverwandtschaften* eingeschaltete Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* ausmachen. Im Hinblick auf die *Wahlverwandtschaften* sind die *Unterhaltungen* allerdings insofern aussagekräftig, als sie zwar keine Novelle, aber ein novellistisches Erzählverfahren und dessen soziale Funktion exemplifizieren: Entscheidend ist die Form des Erzählzyklus und die Art und Weise einer gemeinschaftlichen *narrativen* Suche nach Möglichkeiten der Refiguration eines sich krisenhaft entziehenden Sinns. Das Wunderbare spielt für die narrative Verknüpfung der einzelnen Erzählungen eine herausragende Rolle, indem es zu immer neuen ‚Parallelerzählungen‘ animiert, die den ethischen Sinn eines unerklärlichen ‚Factums‘ zu ergründen suchen. Der Unversöhnlichkeit des politischen Zwists zwischen Gegnern und Sympathisanten der Revolution, der am Anfang des Erzählzyklus steht, wird ein analogisches Erzählverfahren entgegengestellt, das eine narrative Art der Verständigung, ein interpretierendes und zugleich erzählerisch produktives Gespräch, ermöglicht:

[D]er Analoge Fall will sich nicht aufdringen, nichts beweisen, er stellt sich einem andern entgegen, ohne sich mit ihm zu verbinden. Mehrere analoge Fälle vereinigen sich nicht zu geschlossenen Reihen, sie sind wie gute Gesellschaft, die immer mehr anregt als giebt.⁶¹

60 Vgl. die These Eybls, dass die Talismane die Binnen- und Rahmendiegese verbinden und durch die „praktizierte Geschichte familialer Generationenfolge“ an eine „andere Tradition von Geschichte und Glaubwürdigkeit“ anknüpfen. Eybl rekurriert damit auf die um 1800 in die Krise geratende Auffassung der Geschichte es ethisches Compendium (*historia magistra vitae*). Eybl (2018): Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, S. 60f.

61 Johann Wolfgang Goethe: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen, hrsg. v. Harald Fricke, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 13, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 77. Vgl. auch Inka Mülder-Bach / Michael Ott: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Was der Fall ist. Casus und lapsus, Paderborn: Fink 2014, S. 9–31, hier S. 22: Mülder-Bach charakterisiert das aristotelische *parádeigma* als „ein

Die Krisenerfahrung der Revolution, die Infragestellung der sozialen Ordnung, leidenschaftliche Liebe und Ehebruch, Funktionsverlust und ‚Verbürgerlichung‘ des Adels finden Eingang in den Erzählzyklus und können erzählerisch fruchtbar gemacht werden. Die ‚Gabe‘ des Wunderbaren hat sich dabei für eine narrative Ethik des Erneut- und Weitererzählens als zentral erwiesen. Nur das unerklärte Phänomen, die ‚wilden‘ Leidenschaften und das rätselhafte Seelenleben, das sich selbst nicht vollständig unter Kontrolle zu bringen weiß, gibt Anlass zur weiteren narrativen Entfaltung. Das Wunderbare überschreitet dabei die Immanenz der Fiktion, da jede Erzählung nicht nur auf die vorige antwortet, sondern zugleich als Deutungsrahmen für die Rätsel und das Unheimliche der extradiegetischen Erzählebene herangezogen werden kann.

5.4 *Die wunderlichen Nachbarskinder: ein thaumaturgisches Prisma*

Die in den *Wahlverwandtschaften* erzählte Novelle der *wunderlichen Nachbarskinder* knüpft an die in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* entwickelte Erzählpoetik an und entwickelt sie zugleich weiter: Die Novelle ist die ‚Parallelgeschichte‘, deren Verknüpfung mit ihrem narrativen Kontext gebrochen und unklar ist, dabei aber umso mannigfaltiger und sinnträchtiger: Das Problem der ethischen Wahl, das in den *Wahlverwandtschaften* weder wissenschaftlich noch ästhetisch zu lösen ist, wird durch die Novelle erzählerisch reformuliert und als eine ‚wunderliche‘ Variante gelingenden Lebens der tragischen Handlungsverknüpfung des Romans entgegengestellt.

Ein englischer Lord, der mit seinem Begleiter im zweiten Teil des Romans bei Charlotte und Otilie zu Gast ist, hat das Reisen zu seiner Lebensform erkoren. Doch es locken ihn nicht allein die heiteren Fernen, sondern er hat ein Bedürfnis, fort von seinem Gut zu sein, da es ihn stets an das zerrüttete Verhältnis zu seinem fortgezogenen Sohn erinnert. Durch die Mitteilung des Lords, dass ein schmerzlich vermisster Mensch sein Zuhause verfinstert, verletzt er unwissentlich Charlotte und Otilie, indem er sie an die Abwesenheit Eduards erinnert. „Der Lord ahndete nicht, wie tief durch seine Betrachtungen die Freundinnen getroffen waren.“ (WV 468) Um diesen Fauxpas wieder gut zu machen, er bietet sich der Lord, zur Unterhaltung eine Novelle zu erzählen. Der erzählende Gast wird die Gefahr sich ergebender Analogien ein weiteres Mal eingehen. Er weiß, dass sie trotz allem Bemühen unwillkürlich aufscheinen

analogisches *Zeigen*, das zugleich vager und zweifelhafter, aber auch anschaulicher und für Übertragungsprozesse offener ist“.

und „mit Gewalt [...] de[n] anmutige[n] Schleier“ (WV 468) der Verdrängung zerreißen können. Denn „man müßte ganz in Gesellschaft schweigen, wenn man nicht manchmal in den Fall kommen sollte: denn nicht allein bedeutende Bemerkungen, sondern die trivialsten Äußerungen können auf eine so mißklingende Weise mit dem Interesse der Gegenwärtigen zusammentreffen“ (WV 470). So wird es denn auch nicht ausbleiben, dass sich die Novelle, von der er nicht ahnte „wie nahe diese seinen Zuhörern verwandt war“ (WV 470), als ‚Parallelgeschichte‘ erweist – und zwar in mannigfaltiger Ausprägung.

Die Novelle erzählt von zwei *wunderlichen Nachbarskindern* „von bedeutenden Häusern, Knabe und Mädchen, in verhältnismäßigem Alter, um der einst Gatten zu werden“ (WV 471). Doch herrscht zwischen beiden Kindern ein „wunderliche[s] Verhältnis“ (ebd.), da sie, obwohl jedes für sich liebenswert und von allen gemocht wird, einander mit heftiger Ablehnung begegnen. In einem aufs Bitterste geführten Kampfspiel bezwingt der Junge das benachbarte Mädchen und fesselt ihr, die sich mit wilder Gewalt zur Wehr setzt, mit seinem Seidentuch die Hände: „Dies verzieh sie ihm nie.“ (Ebd.) Die füreinander bestimmten Kinder wachsen nach diesem Vorfall getrennt voneinander auf. Der Junge wächst zu einem tüchtigen Soldaten heran. „Jede Art von Unterricht schlug bei ihm an. [...] Überall wo er sich fand, war er geliebt und geehrt.“ (WV 472) Das Mädchen verlobt sich schließlich mit einem älteren Heiratskandidaten „von Stand, Vermögen und Bedeutung“ (ebd.) – eine Verbindung, in die sie sich ohne Hingabe, aber auch ohne Widerwillen schickt. Denn mit der Trennung von dem Nachbarsjungen ist ihr wütendes Temperament abgeflaut: „Im Ganzen schien ihr etwas zu fehlen, nichts war um sie herum, das wert gewesen wäre, ihren Haß zu erregen“ (ebd.) – und ihre Liebe ebensowenig. Als der einstige Nachbarsjunge, nun zum jungen Mann herangewachsen, anreist, um der Verlobungsfeier beizuwohnen, fühlt die versprochene Braut die verschüttete Leidenschaft wieder aufflammen. Aber es ist mitnichten die frühere Abstoßung, die sich geltend macht: „[J]a der kindische Haß, der eigentlich nur ein dunkles Anerkennen des inneren Wertes gewesen, äußerte sich nun in frohem Erstaunen, [...] halb willigem, halb unwilligem und doch notwendigem Annahen, und das alles war wechselseitig.“ (WV 473)

Während der junge Mann, in Gedanken an die Familienehre und seinen persönlichen Ehrgeiz, sich nichts anmerken lässt und die Heirat mit anzu-sehen bereit ist, leidet die Braut unter dem „gewaltsame[n] Verkennen“ (ebd.) ihrer wahren Liebe: „[S]ie war verwandelt, doppelt verwandelt, vorwärts und rückwärts wie man es nehmen will.“ (WV 474) Abermals empfindet sie sich ‚gebunden‘, wie einst durch ihren Kinderfreund. Der Geist des Widerspruchs erwacht von neuem in ihr. Auf einer Wasserlustfahrt, die ihr Nachbar bereitwillig für seinen ‚Nebenbuhler‘ ausrichtet, beschließt sie, sich ins Wasser zu

werfen und sich durch ihren Tod „wenigstens seiner Einbildungskraft, seiner Reue auf ewig zu vermählen“ (WV 475). Ganz seiner Lebenshaltung entsprechend, gibt sich der junge Mann ans Steuerruder, wo er „all [s]einer Kräfte und [...] Aufmerksamkeit“ (WV 476) bedarf und von der schönen Braut nicht gestört werden will. „Ich störe dich nicht weiter, rief sie: du siehst mich nicht wieder! Sie sprach's und eilte nach dem Vorderteil des Schiffs, von da sie ins Wasser sprang.“ (Ebd.) Nun endlich ist auch für den Nachbarsjungen kein Halten mehr. Er gibt das Steuer auf,⁶² das Boot läuft auf Grund und, „die lästigen Kleidungsstücke wegwerfend, stürzte er sich ins Wasser, und schwamm der schönen Feindin nach“. (Ebd.) Es gelingt ihm, die ohnmächtige Nachbarin zu retten und an einer idyllischen Uferstelle, wo ein altes Paar wie Philemon und Baucis in einer einfachen Hütte traulich beisammen lebt, „seine schöne Beute aufs Trockne“ (WV 477) zu bringen. Nackt, wie sie sind, empfinden sie in dem paradiesischen *locus amoenus* keine Scham. Als Notbehelf überlässt das alte Paar den beiden ihre Hochzeitskleider: „Sie sahen allerliebste aus, staunten einander an, als sie zusammentragen, und fielen sich mit unmäßiger Leidenschaft, und doch halb lächelnd über die Vermummung, gewaltsam in die Arme.“ (Ebd.) Diese Verwandlung in staunenerregende, märchenhafte Figuren wird noch einmal unterstrichen, als die Eltern und der Bräutigam die ‚wunderlichen Nachbarskinder‘ schließlich wiederfinden. „Wen seh' ich? riefen die Mütter: was seh' ich? riefen die Väter.“ (WV 478) Ungläubig betrachten die Umstehenden das unter dramatischen Bedingungen zusammen gefundene Brautpaar, während die Nachbarskinder die Gunst des Augenblicks zu nutzen wissen und, „da alle Welt staunend verstummte“ (WV 478), in die erstaunte Stille den eigenen Lebensentwurf hineinrufen: „Gebt uns euren Segen!“ (Ebd.)

Walter Benjamin hat in seinem Essay zu den *Wahlverwandtschaften* auf die Korrespondenzen hingewiesen, „in denen mit unvergleichlich strenger Genauigkeit die zart gebildete Novelle dem Roman entspricht“.⁶³ Doch sollte man besser in der Mehrzahl von ‚strengen Genauigkeiten‘ sprechen, denn die Übereinstimmungen zwischen Novelle und Roman sind mannigfaltig. Die Novelle scheint die Funktion eines Prismas zur erfüllen, das die Perspektive

62 Vgl. Tanja van Hoorn: Affektregie. Schillers Verbrecher aus Leidenschaft, in: Frauke Berndt / Daniel Fulda (Hrsg.): Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a. d. Saale, Hamburg: Meiner 2018, S. 554–562. Nach van Hoorns überzeugender Analyse von Schillers ‚novellistischem‘ Anfangswerk läuft die Affektregie des *Verbrechers aus verllorener Ehre* auf einen Akt subjekt-autonomer Selbstüberwindung hinaus. Die Schlüsselstelle der *wunderlichen Nachbarskinder* kann somit auch als Replik auf Schillers Erzählung gedeutet werden, da die Moralität der Handlung hier nicht in der Überwindung *des*, sondern in der Überwindung *zu* gefühlsgelitetem Handeln besteht.

63 Benjamin [1921/22]: Goethes Wahlverwandtschaften, S. 196.

auf den Roman mehrfach bricht und auf diese Weise für sämtliche Figuren und Paare des Romans eine Möglichkeit zur narrativen Refiguration bietet. Der Erzähler weist selbst darauf hin, dass die Novelle die Vorgeschichte der Romanhandlung aufgreift und in abgewandelter Form erneut erzählt. *Die Wunderlichen Nachbarskinder* sind somit innerhalb einer analogischen Erzählverkettung situiert – aufgrund der Unzuverlässigkeit des Erzählers bleibt allerdings offen, welche narrative Analogie im Einzelnen gezogen wird.⁶⁴ *Die Wunderlichen Nachbarskinder* bilden nicht das Pendant zu einer ‚Parallelgeschichte‘, sondern sie brechen und verdoppeln die Perspektive auf die Romanhandlung auf vielfache Weise. Die Novelle erlangt für den Roman somit eine thaumaturgische Funktion, indem sie durch jede der aufscheinenden Analogien die Romanhandlung in einem neuartigen Licht erscheinen lässt.

So lenkt etwa die Erwähnung einer anvisierten Heirat der Nachbarskinder die Deutung der Novelle auf das einzig vermählte Paar der *Wahlverwandtschaften*, Charlotte und Eduard, die über sich selbst bereits in Anlehnung an den Titel der Binnenerzählung gesagt haben, dass sie „wunderliche Menschen“ seien. (WV 281) Damit bietet die Novelle sich als überraschender Nachtrag für die im Roman notorisch unterbelichtete Vergangenheit der Hauptfiguren an, deren eigentliche Liebesgeschichte – nicht zuletzt darin liegt die originelle Provokation von Goethes Roman – nie erzählt wird. Die Deutung der Novellenhandlung als Supplementierung des übergangenen ‚Liebesromans‘ von Charlotte und Eduard wird auch durch die Baroness gestützt, die – im Anklang an die gewalttätigen Spiele in der Novelle – berichtet, wie sehr Charlotte Eduard „quälte, so daß man ihn leicht zu dem unglücklichen Entschluß drängen konnte, zu reisen, sich zu entfernen, sich von ihr zu entwöhnen“ (WV 343).

Zugleich spiegelt die Novelle die Frage der Ehescheidung wider, fühlt sich die versprochene Braut doch „durch Welt und Familie, Bräutigam und eigne Zusage unauflöslich gebunden“ (WV 475). Erzählt wird nun in Gegenstellung zur Romanhandlung die glückliche Auflösung dieser Bindung und das Eingehen einer neuen. Das Kalksteinexperiment der chemischen Gleichnisrede gelingt in der Novelle – und zwar unter genauerer Beachtung der chemischen Prozesse als während der gelehrten Unterhaltung zu Beginn des Romans. Die Projektion der vier Hauptfiguren des Romans auf das chemische Experiment der Kalkstein-Löschung ergibt – wie bereits bemerkt – keineswegs ein passgenaues Bild.⁶⁵ In der chemischen Gleichnisrede dichtet der Hauptmann ein viertes, reaktives Element hinzu, damit das Experiment als Bildgeber für die

64 Vgl. zum Zusammenhang von unzuverlässigem Erzählen und Multiperspektivität in den *Wahlverwandtschaften* Hühn (2010): Ein tragischer Roman?, S. 166–168.

65 Vgl. Adler (1987): Eine fast magische Anziehungskraft, S. 106f.

‚sozialen Verhältnisse‘ der vier Romanfiguren erhalten kann. Dieser Einfall des Hauptmanns ist zugleich der ‚Einfall‘ des dämonischen, unglückbehafteten Wassers in die Romanhandlung. In der Novelle hingegen ist das Wasser ganz im Einklang mit dem wissenschaftlichen Modell präsent – und zwar in seiner präzisen chemischen Funktion das Lösungsmittel, dem keine eigenmächtige, okkulte Agenz zukommt.

Die explizite, konflikträchtige Behandlung der Ehe in der Novelle und der motivische Anklang an die ‚Scheidekunst‘ des chemischen Gleichnisses im vierten Kapitel der *Wahlverwandtschaften* rücken die eingeschaltete Erzählung in den Horizont des Handlungskomplexes um Charlotte und Eduard. Umso überraschender mutet die vermeintliche Entschlüsselung der Novellenhandlung durch den Erzähler an, der behauptet, die Geschichte habe sich „mit dem Hauptmann und einer Nachbarin wirklich zugetragen, zwar nicht ganz, wie sie der Engländer erzählte, doch war sie in den Hauptzügen nicht entstellt“ (WV 479). Diese Parallelisierung der Figuren in Novelle und Roman liegt der von Friedrich Kittler vertretenen Lesart zugrunde, der Hauptmann sei der begünstigte Jüngling und die Novelle dessen Vorgeschichte: „Alle seine Charakterzüge scheinen auf den verschmähten Bräutigam zu passen. [...] Und doch sind die Zuordnungen eindeutig anders.“⁶⁶ Kittler identifiziert die Produktivität des Hauptmanns mit den Talenten und dem militärischen Ehrgeiz des Nachbarsjungen in der Novelle. Ferner schließt er die Identifikation mit dem Bräutigam aus, weil das Merkmal, „von Stand und Vermögen“ zu sein, deutlich der Charakterisierung des Hauptmanns als verarmter und abhängiger Person widerspricht.⁶⁷ So kommt Kittler zu dem Schluss, die Geschichte des Lebensretters sei als die des Hauptmanns zu verstehen – mit der Einschränkung, dass er *kein* Lebensretter sei. „Die Novellenhandlung hat stattgefunden und zwar als einziges Drama im Leben des Hauptmanns. Die Frau, die ihn liebte, ist ins Wasser gesprungen und nur nicht gerettet worden.“⁶⁸

Die Möglichkeit, das eigene Schicksal in der Erzählung eines anderen unverhofft aufscheinen zu sehen, ist tief in der Literaturgeschichte verankert. In Homers *Odyssee* fehlt dem Sänger Demodokos nicht nur das Augenlicht, er ist auch im übertragenen Sinne blind für denjenigen, an den sein Gesang sich richtet: Der Sänger ahnt nicht, dass der Fremde, dem zu Ehren er im Rahmen

66 Friedrich A. Kittler: Otilie Hauptmann, in: Norbert W. Bolz: Goethes *Wahlverwandtschaften*. Kritische Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim: Gerstenberg, 1981, S. 260–275, hier S. 267.

67 Ebd.

68 Kittler (1981): Otilie Hauptmann. S. 268. Diese Lesart wird auch durch die Vorsichtsmaßnahmen gegen „überraschend[e] Notfälle“ im Bereich des Sees gestützt. „[S]o wurde alles was zu Rettung der Ertrunkenen nötig sein möchte [...] angeschafft.“ (WV, S. 297)

eines königlichen Gastmahls auftreten soll, Odysseus ist, da dieser sich in der Stadt der Phaiaken zu diesem Zeitpunkt noch inkognito aufhält. Zur rhapsodischen Untermauerung des Banketts schöpft der Sänger deshalb ‚blind‘ aus dem Mythenschatz, nicht ahnend, dass seine Darbietung den Gast selbst besingen, einen vergangenen Zwist mit dem in Troja gestorbenen Achill wachrufen und Odysseus auf diese Weise unabsichtlich in tiefe Trauer stürzen wird.

Dies besang der berühmte Demodokos. Aber Odysseus
 Faßte mit nervichten Händen den großen purpurnen Mantel,
 Zog ihn über das Haupt und verhüllte sein herrliches Antlitz,
 Daß die Phaiaken nicht die tränenden Wimpern erblickten.⁶⁹

Der englische Lord, der die Novelle der *wunderlichen Nachbarskinder* erzählt, findet sich zu dieser geselligen Abendunterhaltung bereit, weil er zuvor durch eine unbedarfte Erwähnung seinen Gastgeberinnen Charlotte und Otilie die Abwesenheit Eduards in Erinnerung gerufen und dadurch deren Stimmung getrübt hatte. Wie hätte er ahnen können, dass er mit der darauffolgenden Erzählung das Missgeschick des Demodokos wiederholt und den Abend damit endgültig verdirbt. Denn nachdem er seine Erzählung beendet hatte, musste er bemerken, „daß Charlotte höchst bewegt sei, ja sie stand auf und veließ mit einer stummen Entschuldigung das Zimmer: denn die Geschichte war ihr bekannt“ (WV 479). Der Erzähler verweist an dieser Stelle, wie bereits erwähnt, auf die Zuordnung der Novellenhandlung zur Lebensgeschichte des Hauptmanns. Aber diese Erklärung ist weniger zuverlässig als sie zunächst scheint – erzählt die Novelle doch von *zwei* männlichen Figuren. Ist der Hauptmann statt als (glückloser) Retter am Ende viel eher als der verlassene Bräutigam zu deuten? Genauen Aufschluss erlaubt die Erzählung nicht, da sie sich im Laufe ihrer Zirkulation verändert hat; so „wie es dergleichen Geschichten zu gehen pflegt, wenn sie erst durch den Mund der Menge und sodann durch die Phantasie eines geist- und geschmackreichen Erzählers durchgehen. Es bleibt zuletzt meist alles und nichts wie es war“ (WV 479).

Nicht allein bleibt die Zuordnung des Hauptmanns zur Novellenhandlung vage und unzuverlässig, auch erklärt sie – besonders in der Lesart Kittlers – nicht, weshalb Charlotte mit einem derart starken Affekt auf die Novelle reagiert und „höchst bewegt“ (ebd.) und stumm aus dem Zimmer flieht. Tatsächlich scheint sie „etwas dem Hause Bekanntes oder gar Verwandtes“ (ebd.) in der Novelle zu erblicken, das sich näher auf sie selbst bezieht, als die vermeintlich missglückte Rettung einer namenlosen Nachbarin durch den Hauptmann. Dass an

69 Homer: Odyssee, Achter Gesang, Verse 83–86. Zitiert in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß.

dieser Stelle von ‚Verwandtschaft‘ gesprochen wird, mag vielmehr – um das prismatische Auslegungsspiel ein letztes Mal fortzuspinnen – auf Charlottes wachsende Attraktion durch den Hauptmann hinzudeuten. Derart würde die Novelle die Romanhandlung proleptisch spiegeln und den Hauptmann als ‚zweite Wahl‘ Charlottes figurieren, nachdem sie sich von Eduard getrennt haben würde. Des Weiteren mutet die gemeinsame Kahnfahrt Charlottes und des Hauptmanns, die zu einer ‚sanfteren‘ Version des Schiffbruches und dem einzigen Kuss zwischen beiden führt, als analoge Handlung zur Novelle an.⁷⁰ Doch würde die Novelle als Bild der Hoffnung für Charlotte und den Hauptmann zugleich ihr Unvermögen zum Ausdruck bringen, die Rollen der Nachbarskinder ausfüllen zu können. Denn auf Basis der Charakterisierung Charlottes als geduldig abwartende und sparsame Person, deren ästhetische Vorlieben sich auf das Angenehme und Gleichförmige richten, ist nicht anzunehmen, dass sie den entscheidenden Absprung vom Deck des Lebensschiffes je gewagt hätte. Die Gelegenheit dazu hatte sich ja bereits mit Eduard geboten, der gleichermaßen den ‚Sprung‘ nicht gewagt hatte, als beide vor der Wahl standen, sich in die elterlicherseits anberaumten Geldheiraten zu bescheiden oder ihre Liebe füreinander auszuleben. Dieses Sich-Versäumen des „schönsten Hofpaares“ (WV 320) bildet die vielleicht stärkste Antithese zum Kairos der Nachbarskinder, die sich im rechten Augenblick darauf verstehen, die Möglichkeit eines ‚guten Lebens‘ zu ergreifen.

Die implizite Poetik des novellistischen Erzählens, die in den *Unterhaltungen* gewonnen war, räumt nach dem Vernehmen der ‚wunderlichen‘ Novelle Charlotte nun eigentlich das Privileg ein, eine eigene Geschichte zu erzählen. Vor diesem Ansinnen – handelt es sich um eine nicht mehr zeitgemäße gesellige Praxis des vergangenen Jahrhunderts? – scheut sie aber zurück und flieht in den stummen Affekt. Wenn Charlotte recht eigentlich die gestaltende Figur im Ensemble der *Wahlverwandtschaften* verkörpert, die es versteht, sich mit bewusster Anstrengung auch den unangenehmen Anforderungen der Wirklichkeit zu widmen, so bildet es einen veritablen Wendepunkt in der Handlung des Romans, dass gerade sie an ebendiesem Punkt, an dem es um ihre eigenen Gefühle, ihre eigene Geschichte geht, nicht in der Lage ist, narrativ zu handeln.⁷¹ Die erzählende Handhabe des Gewesenen, der hohen Hoffnung

70 Vgl. Gerhard Neumann: Trauma und Liebesblick. Zum *coup de foudre* in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Kenneth S. Calhoun et al. (Hrsg.): „Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur, Berlin: Schmidt 2010, S. 99–116.

71 Vgl. Gerhard Neumann: Roman – Novelle – Anekdote. Zur Gattungsfrage in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Anne Bohnenkamp et al. (Hrsg.): Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit, Göttingen: Wallstein 2008, S. 315–333. Neumann interpretiert die *Wahlverwandtschaften* als „eine wichtige Station in Goethes lebenslanger

und bitteren Enttäuschung, des Traumas und der Sehnsucht nach Heilung und neuer Verbindung – all dem verschließt sie sich und überantwortet sich und die Übrigen dem stummen Lauf der Dinge. Eine Entscheidung, die sich nicht zuletzt in Ottilies Schweigegelübde widerspiegelt, mit dem das tragische Ende des Romans eingeleitet wird.

Das Staunen, das am Ende der Novelle steht, bezeichnet einen Augenblick höchster moralischer und symbolischer Spannung. Die Nachbarskinder nutzen ihn zur Reklamation ihres eigenen Lebenssinns. Die Erzählung endet aber nicht mit den Rufen der Liebenden „Gebt uns Euren Segen!“, sondern mit der offenen Frage: „[U]nd wer hätte den versagen können?“ (WV 478) Wenn die Erzählung von der Leidenschaft zwischen dem Hauptmann und einer Nachbarin erzählt, während Charlotte ihn doch liebt – richtet sich die Frage dann nicht in aller Deutlichkeit an sie selbst? Die narrative Tektonik der extra- und intradiegetischen Ebenen wird durch auktoriale Paratexte – die Binnen-erzählung wird betitelt und gattungstypologisch markiert, ihr Ende wird durch ein neues Kapitel markiert – in aller Schärfe angezeigt. Und doch bricht diese diegetische Trennung in sich zusammen und erweist sich an dieser Stelle als narrativ codierte Kommunikationssituation, die eine ‚Wahl‘ Charlottes anmahnt. Der Handlungsknoten der Novelle ist zu keiner *lysis* geführt, sondern durch die Inszenierung einer staunenden Spannung ins Offene gestellt. Das ‚Unbestimmte zu Bestimmtem‘ umzuschaffen,⁷² darin besteht nun die besondere Gelegenheit dieser Unsicherheit – ja, ein Privileg, das durch das Staunen herbeigeführt und ermöglicht worden ist.

Der seit zwanzig Jahren von den heimatlichen Gestaden ferngehaltene Odysseus beweint nicht allein den durch Demodokos besungenen Verlust Achills; er beweint auch das Vergehen der Zeit, das sich – mehr als in den zählbaren Jahren – darin bemisst, sich selbst als Sagengestalt zu begegnen. Nicht anders geht es Charlotte, deren stummer Affekt angesichts der Novelle über jede inhaltliche Entschlüsselung hinausweist. Die thaumaturgischen Korrespondenzen der ‚wunderlichen‘ Erzählung führen für alle Figuren der

Arbeit an der Konstruktion einer neuen Romanform“, der es um „die Möglichkeit des Erzählens einer Liebesgeschichte als Lebensgeschichte, also um den Zusammenhang von Augenblick und Lebensganzem“ gehe. (A. a. O., S. 315) In ihrer komplementären Funktion zu den mortifizierenden *tableaux vivants* betont Neumann die ‚Verabsolutierung des Dynamischen‘ durch die Novelle (A. a. O., S. 326). Demgegenüber sei auf das staunende Innehalten am Schluss der eingeschalteten Erzählung hingewiesen, denn gerade dies bildet den ‚Augenblick‘, in dem Charlotte ihr ‚Lebensganzes‘ erblickt und erschrocken davonläuft.

72 Vgl. die dem Kapitel als Motto vorangestellten Verse aus *Howards Ehrengedächtnis* in Johann Wolfgang Goethe: Gedichte, hrsg. u. kommentiert v. Erich Trunz (textidentisch mit Hamburger Ausgabe, Bd. 1), München: Beck 1974, S. 350.

Romanhandlung – insbesondere für Charlotte selbst – vor, dass sie schon ‚Geschichte‘ geworden sind.⁷³ Zugleich weist die Ethik des Erzählens von Parallelgeschichten, die in den *Unterhaltungen* erkundet worden war, einen Ausweg, von der stummen *passio* zur narrativen *actio* überzugehen. Auch der Schmerz des Odysseus ist nur vorübergehend; der edle Dulder bleibt nicht für immer in den purpurnen Mantel gehüllt – der Gesang des Demodokos ist vielmehr nur der Auftakt dafür, dass Odysseus am Hofe der Phaiaken seine eigene, wunderbare Geschichte erzählen wird: die Binnenerzählung seiner berühmten Irrfahrten. Odysseus gelingt der Wechsel, vom Gegenstand einer Erzählung zum Erzähler seiner eigenen Geschichte zu werden. Ein Wechsel, den Charlotte in den *Wahlverwandtschaften* – stellvertretend für Eduard, den Hauptmann und insbesondere auch für Ottilie – ausschlägt.

5.5 Ottilies Ikonisierung und das Staunen der Menge

Bereits die bildhafte Darstellung der Landschaft durch die architektonischen Rahmungen der Mooshütte lässt sich als ästhetische Kompensation eines zerrissenen Kosmos verstehen. Das sinnhafte Sich-beziehen-Können auf eine Umgebung ‚als Welt‘ wird in den *Wahlverwandtschaften* über ästhetische Praktiken ins Werk gesetzt – allen voran über Bilder. Gerade weil das Bildhafte zur symbolischen Wiederherstellung der ins Wanken geratenen Welt dienen soll, wird das Problem des künstlerischen Dilettantismus derart drängend.⁷⁴ Die ästhetische Kompensation einer zerbrochenen symbolischen Ordnung stellt eine Überforderung der dilettierenden Künstler in den *Wahlverwandtschaften* dar – allen voran des im zweiten Teil des Romans in Erscheinung tretenden jungen Architekten, der als prototypische Figur eines wahllosen Sammlers und sentimental Liebhabers in Szene gesetzt wird. Unter seinem Einfluss entdeckt Ottilie das Bildhafte als eine ihr ‚verwandte‘ Daseinsform und vollzieht an sich selbst die Verwandlung in eine Ikone der Entsagung, bleibt dabei aber folgerichtig eine bloße Dilettantin des Heiligen.

Dieser Verwandlungs- oder besser: Anverwandlungsprozess zwischen Ottilie und dem bildhaften Medium selbst nimmt seinen Ausgang während der Restaurationsarbeiten, die sie gemeinsam mit dem Architekten in einer

73 Benjamin [1921/22]: Goethes *Wahlverwandtschaften*, S. 171: „Wunderlich‘ nämlich müssen jene Nachbarskinder am meisten den Romangestalten scheinen, die sich denn auch mit tiefverletztem Gefühl von ihnen abwenden.“

74 Vgl. Elisabeth Strowick: Poetik des Dilettantismus in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Poetica* 39 (2007), S. 423–442.

Seitenkapelle der Kirche vornimmt. Der umliegende Kirchhof ist durch Charlotte bereits in einer strittigen Maßnahme ‚ästhetisch planiert‘ worden, indem sie sämtliche Grabsteine von den Gräbern entfernt und nach optischen Gesichtspunkten an der Kirchmauer aufgestellt hatte. Damit ist bereits klar, dass nicht nur die eigentlich religiöse Dimension des Kirchhofes von nachrangiger Bedeutung ist, sondern auch die rituelle Funktion als „Kontaktzone [...] zwischen Toten und Lebenden“⁷⁵ nivelliert worden ist. Wie alles, was der Architekt an altherwürdigen und ernsten Gegenständen behandelt, nehmen auch Kirchhof und Kapelle „etwas Putzhaftes“ an, auf das man „wie auf die Kästchen eines Modehändlers hinblickte“ (WV 401). In der Kapelle zieht der Architekt die Umrisse der verblassten Decken- und Wandmalereien nach und koloriert die Figuren neu – eine kunsthandwerkliche Restaurationsarbeit: „[A]llen Anspruch auf Erfindung hatte er aufgegeben“ (WV 405) und so ist es wenig verwunderlich, dass der derart passive Aus- und Nachmaler schließlich, ohne es selbst zu bemerken, den Engeln Ottilies Gesichtszüge gibt: „Genug, eins der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so daß es schien als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.“ (WV 406) Vor diesem Hintergrund ist die den Roman beschließende Sakralisierung Ottilies deutlich ins Zwielficht gerückt. Ottilie kommt eigentlich erst an diesem Punkt von ihrer ‚Bahn‘ ab, wo sie der „angenehme[n] Empfindung“ des Architekten folgt, „sich mit etwas zu beschäftigen was man nur halb kann“ (WV 404), und dabei eine fatale Möglichkeit der Selbst-Auslegung ins Auge fasst: Könnte sie statt eines zufälligen, ‚putzhaften‘ Motivs nicht das leibhaftige Urbild einer Heiligenikone werden?

Das Ausmalen der Kapelle ist der Ausgangspunkt, das Aufstellen eines weihnachtlichen *tableau vivant* ist der Vollzug von Ottilies Bildwerdung. Ihre Ikonisierung am Ende des Romans steht in direkter Verlängerung dieser geschilderten Bildpraktiken.⁷⁶ Luciane, die leibliche Tochter Charlottes, die für einige Zeit mit einem vergnügungssüchtigen Tross auf dem Gut ihrer Mutter Einzug hält, setzt das Aufstellen lebender Bilder auf das Programm der Gesellschaftsabende. Luciane, die stets eifersüchtig darauf bedacht ist, im Mittelpunkt der Unterhaltung zu stehen, schließt Ottilie vom Stellen der *tableaux vivants* aus. Nachdem jene aber samt ihres Gefolges abgereist ist, ersinnt der Architekt ein *tableau vivant*, das einzig Ottilie gewidmet sein soll.

75 Assmann (2018): *Wahlverwandtschaften*, S. 39.

76 „Das Weihnachtsbild als Darstellung der Inkarnation veranschaulicht das Gottmenschliche und deutet somit Ottilies Apotheose oder Heiligwerdung an.“ H. G. Barnes: Bildhafte Darstellung in den *Wahlverwandtschaften*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30 (1956), S. 41–70, hier S. 61.

Für das gesellige Vergnügen der *tableaux vivants* Lucianes war es maßgeblich, dass diese bekannte Gemälde nachstellten, die das Publikum sodann wiedererkennen konnte. Während Luciane ein klares Bewusstsein an den Tag legt, dass ihre *tableaux vivants* bloße Derivate sind, um sich und anderen die allzu rasch einsetzende Langeweile zu vertreiben, stolpert der Architekt unversehens von der gestalterischen Nachahmung in die künstlerische Originalität. Er erfindet eine „neugeschaffen[e] Himmelskönigin“ (WV 439), deren Darstellung noch dazu als symbolische Handlung den bald anstehenden Heiligen Abend weihen soll. Der Architekt löst damit seine Produktion aus dem dichten Verweisgeflecht kunstgeschichtlicher Kennerschaft und entzieht dem *tableau vivant* auf diese Weise den uneigentlichen Charakter, bloße Nachstellung eines Gemäldes zu sein: Die Mariendarstellung Ottilies ist „zugleich konventionell und phantasmatisch“⁷⁷, indem sie sowohl am Bilderschatz der christlichen Ikonographie partizipiert als auch eine Neuschöpfung des Architekten ist.⁷⁸

Beim Ausmalen der Kapelle wurde noch das dilettantische Moment eines geistlosen, mechanischen Nachahmens betont; nun überschreitet der Architekt die Schwelle zur künstlerischen Erfindung – gerade da, wo es sich um ein Nachahmungsspiel handeln sollte. Aber indem der Architekt die etwas frivole Unterhaltung der *tableaux vivants* auf ihren ‚geistlichen Ursprung‘ zurückführt, wird aus Spiel Ernst. Denn Ottilies Körper wird auf diese Weise zum Bildmedium eines transzendenten Sinns umgewidmet und damit „der Mortifikation überantwortet“.⁷⁹ Denn um sich Entsagung und Vergebung symbolisch zu versichern, muss Ottilie sich ganz in das *Bild* der Heiligen verwandeln. Sie muss verstummen und sich ihrer Körperlichkeit entledigen.

Es handelt sich bei Ottilies Transfiguration nicht um eine magische Wandlung, sondern um eine medial mehrfach vorbedingte *Anverwandlung* an die Produkte bildnerischen Dilettantismus, an deren Hervorbringung sie selbst beteiligt war. Ihr Schweigegelübde und Sterbefasten werden vollzogen, um schließlich in einer reflexiven *mise-en-abyme* die Unterscheidbarkeit von Urbild und Abbild aufzuheben. Allein unter dieser Voraussetzung vermag ihr toter Körper zum Spiegelbild für die „heitere[n] verwandte[n] Engelsbilder“ (WV 529) zu werden, unter denen er am Ende des Romans aufgebahrt wird.⁸⁰

77 Barbara Naumann: Romantische Momente. Ungewöhnliche Perspektiven in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Goethe-Jahrbuch 132 (2015), S. 95–107, hier S. 104.

78 In ebendiesem Sinne kritisiert der hinzutretende Gehülfe die „Vermischung des Heiligen zu und mit dem Sinnlichen“. (WV 442)

79 Naumann (2015): Romantische Momente, S. 106.

80 Vgl. Barnes (1956): Bildhafte Darstellung in den *Wahlverwandtschaften*, S. 66: „Die Szene in der nächtlichen Kapelle wird beinahe zu einem lebenden Bilde: alle drei Gestalten sind stumm und regungslos.“

Damit verkörpert Ottilie keine der „lebhaften Formen der Entsagung“, nach denen Goethe Ausschau hält.⁸¹ Sie ist vielmehr eine tragisch-moderne Figur, die daran scheitert, „daß ein unzulängliches Wollen [...] zum unerläßlichen Sollen erhöht wird“.⁸² Das *tableau vivant* besiegelt als symbolischer Akt der Bildwerdung die Designation Ottilies zum Sakrifizium.⁸³ Einmal mehr stellt die intradiegetische Novelle einen Gegenentwurf dar: Zwar setzt auch hier die Braut Leib und Leben aufs Spiel, sie richtet den Gewaltakt dabei aber doch in erster Linie auf die Einbildungskraft des Jugendfreundes, der – wie es heißt – „ihr totes Bild nicht loswerden“ (WV 475) sollte. Diese Negation des ‚lebendigen Bildes‘ ist denn auch nicht auf die Auslöschung des Körpers als Trägermedium ausgerichtet; im Gegenteil: Das ‚Bild‘ des todesmutigen Sprungs enthält von vornherein die Absicht zur Rettung. Auch führt der Sprung ins Wasser – der in diesem Sinne eher als Taufhandlung zu deuten ist – nicht zu einer sakrifizialen, sondern zu einer personalen Transformation. Die in der Novelle inszenierte Verwandlung der beiden Hauptfiguren spielt sich nicht als Ikonisierung, sondern als Travestie ab: Im Fluss verlieren sie ihre Kleider und damit ihre soziale Rolle. Am Ufer ‚verkleiden‘ sie sich mit dem Hochzeitshabit der dort hausenden Einsiedler, wobei gerade die Kostümierung zur symbolischen Tracht ihrer eigentlichen Bestimmung als Mann und Frau gerät.

Nachdem die sich heimlich zu Tode fastende Ottilie an Entkräftung gestorben ist, wird im Zuge ihrer Beisetzungsprozession eine Szene des Stauens inszeniert, die die Brüchigkeit und Ambivalenz von Ottilies Heiligung zeigt. Nanny, Ottilies Zuehnmädchen aus dem Dorf, ist an deren Tod nicht unbeteiligt gewesen, da sie die von Ottilie zurückgewiesenen Speisen aß und auf diese Weise half, das Sterbefasten Ottilies zu verbergen. Durch Scham und Schuldgefühle traumatisiert, hält man sie von Ottilies Beerdigung fern. Doch Nanny schleicht sich auf einen Dachboden, um den herannahenden

81 Rüdiger Safranski: Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie, München: Hanser 2013, S. 519.

82 Johann Wolfgang Goethe: „Shakespear und kein Ende!“, in: Ders.: Ästhetische Schriften 1806–1815, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 19, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 637–650, hier S. 644.

83 Siehe Uwe C. Steiner: „Für sich und andre vielleicht“. Ottilies Selbstsakralisierung und die Lessing-Kritik in Goethes Wahlverwandtschaften, in: Hannah Dingeldein et al. (Hrsg.): Schwellenprosa. (Re)Lektüren zu Goethes Wahlverwandtschaften, Paderborn: Fink 2018, S. 87–104. Laut dieser instruktiven Studie Steiners bringt Goethe mit der Ottilie-Handlung seine Ablehnung des „angemaßten Martyriums“ von Lessings Emilia Galotti zum Ausdruck. (A. a. O., S. 88) „Emilia Galotti erzwingt sich förmlich die Position des tragischen Opfers, indem sie sich, in einem Akt entstellender Nachahmung und Aneignung zur Märtyrerin und zur Wiederauferstehung designiert. Genau darin hat sie als heimliches Vorbild für die Gestalt der Ottilie gewirkt.“ (A. a. O. S. 91)

Begräbniszug anzuschauen. Vom Dachboden aus kann Nanny eine besondere Perspektive auf Otilies Leichnam einnehmen – eine Perspektive, die Nannys Bedürfnis nach Entsühnung zupasskommen wird, indem sie „ihre Gebieterin“ nicht allein „deutlicher, vollständiger, schöner als alle die dem Zuge folgten“, (WV 524) sehen kann, sondern auch den „reinlich mit Blättern bestreuten Weg“ (ebd.) des Leichenzugs. Auf diese Blätter stürzt die ekstatisch taumelnde Nanny nun herab, die entsetzte Menge sprengt auseinander und – einen weiteren Unglücksfall befürchtend – *schien* Nanny den Umherstehenden „an allen Gliedern zerschmettert“. (Ebd.)

Kaum aber hatten ihre schlotternden Glieder Otiliens Gewand, ihre kraftlosen Finger Otiliens gefaltete Hände berührt, als das Mädchen aufsprang, Arme und Augen gen Himmel erhob, dann die Knie vor dem Sarge niederstürzte und andächtig entzückt zu der Herrin hinauf staunte. (Ebd.)

Durch den erzählerischen Kunstgriff, den personalen Blickpunkt Nannys zu inszenieren, werden die epiphanischen Sinnzuschreibungen intern fokalisiert, und diese anschließend durch die umstehende Menge aufgegriffen. In „Brechung durch den naiven Volksglauben“⁸⁴ wird ein Heilungswunder weniger erzählt, als vielmehr der Interpretationsakt nachgezeichnet, durch den sich der Wunderglaube ursprünglich konstituiert. Zur Kapelle, in der Otilie aufgebahrt liegt, wird sich ein steter Strom von Pilgernden aufmachen, auf eigene Wunderheilungen hoffend, da „[d]ie vor den Augen aller Welt zerschmetterte Nanny [...] durch Berührung des frommen Körpers wieder gesund geworden“ war (WV 527).

Doch was die Szene den Lesenden „vermittelt, ist nicht Religion, sondern die Anschauung, wie eine Legende entsteht“.⁸⁵ Denn bei genauer Lektüre zeigt sich, dass Nanny selbst kein Heilungswunder geltend macht, sondern die Vergebung ihrer Schuld durch die auferstandene Otilie und damit die Restitution ihrer sozialen Rolle reklamiert:

Endlich sprang sie wie begeistert auf und rief mit heiliger Freude: Ja, sie hat mir vergeben! [...] Ihr habt es alle gehört, Ihr seid Zeugen, daß sie zu mir sagte: Dir ist vergeben! – Ich bin nun keine Mörderin mehr unter Euch; sie hat mir verziehen, Gott hat mir verziehen, und Niemand kann mir mehr etwas anhaben. (WV 524f.)

84 Alleman (1973): Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede, S. 210.

85 Grete Schaeder: Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung, Hameln: Bücherstube Seifert 1947, S. 318.

Das Staunen markiert – vergleichbar mit dem Staunen am Ende der *wunderlichen Nachbarskinder* – einen Schwellenpunkt der Sinngebung, während die Menge „[u]mhergedrängt stand [...]; sie waren erstaunt, sie horchten und sahen hin und wieder, und kaum wußte Jemand was er beginnen sollte“ (WV 525). Wer es nun versteht (wie die Nachbarskinder oder wie Nanny), eine Deutung geltend zu machen, hat es in der Hand, die kollektive Perzeption zu seinen Gunsten zu lenken.

Deutlicher hätte der Roman Ottilies Sakrifizium und damit ihren Versuch, die ‚sozialen Konflikte‘ zwischen Charlotte, Eduard, dem Hauptmann und ihr selbst in einer bildhaften Transzendenz zu versöhnen, nicht dekonstruieren können. Während all jene, die ihr lieb und teuer waren, tot sind oder im Unglück weiterleben müssen, ist ihr Leib, noch bevor er seinen Platz unter den ‚verwandten Engelsbildern‘ einnehmen kann, in einem Auslegungs- und Kulturprozess eines Bauernmädchens und der anonymen Volksmenge übergegangen und damit der verstummten Erzählgemeinschaft eines ästhetisch dilettierenden Adels entzogen worden.

Fazit

Goethes *Wahlverwandtschaften* ist kein wissenschaftsfeindlicher Roman, aber er kritisiert die Hoffnung des aufgeklärten Zeitalters, dass der Fortschritt in der wissenschaftlichen Vermessung des Kosmos mit einem Fortschritt ethischer Gewissheiten einhergehen würde.⁸⁶ Die chemischen Kenntnisse, die zum Verständnis und zur Entscheidungsfindung in den zentralen Lebenskonflikten der vier Hauptfiguren des Romans beitragen sollen, sind wissenschaftlich bereits überholt und ‚aus der Mode‘. Noch dazu erweist sich das chemische Modell der ‚Wahlverwandtschaften‘ als ambiger Bildspender, der sich den moralischen Bedürfnissen der Romanfiguren anschmiegt, statt sie zu erhellen. Goethes Roman widmet sich auf diese Weise den Konsequenzen einer sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehr und mehr verhärtenden ideengeschichtlichen Antithetik von Naturwissenschaft und Ethik. Der Widerspruch vermeintlich ‚wählender‘ Elemente wird durch die gleichnishafte Auslegung dieses Lehrbuchwissens gerade nicht ausgeräumt – ein mechanistischer Naturbegriff ohne intrinsische Zweckbestimmungen und frei von jeder normativen Verbindlichkeit bestimmt längst schon den wissenschaftlichen Diskurs.

86 Vgl. Blumenberg (1987): Die Sorge geht über den Fluss, S. 212ff.

Für das menschliche Handeln, für die Gestaltung des individuellen und gemeinschaftlichen Lebens ergibt sich daraus ein eklatantes Zuständigkeitsproblem: Wenn alle Regungen des Gefühls, die Strebungen des Willens und die zwischenmenschlichen Verbindungen Teil dieser umfassenden Natur-Mechanik sind, so sind Einsatzpunkte selbstbestimmten Handelns kaum mehr plausibel zu definieren und praktisch einzunehmen. Aus der Einsicht in das normative Auseinanderklaffen von Naturbegriff und ethischer Wahl erklärt sich die *Ottolie-Handlung*: Innerweltliche Tugend, Sittlichkeit und Fürsorge erliegen der Idee einer deterministischen Totalität von elementarer Attraktion und Repulsion.⁸⁷ Einzig in der Transzendenz scheint die ‚heitere Vernunftfreiheit‘ auf ein letztes Refugium hoffen zu dürfen.⁸⁸ Eine Hoffnung allerdings, die in den *Wahlverwandtschaften* ausgesprochen zwielichtig inszeniert wird. Denn die Sakralisierung Ottilies ist das Erzeugnis einer Reihe ästhetischer Dilettantismen, deren normativer Gehalt durch einen Suizid beglaubigt werden muss und danach auf höchst fragwürdige Weise eine soziale Semantisierung als Wunder erfährt.

Die Heiligung Ottilies steht in einer Reihe von bildhaften Ästhetisierungspraktiken, die sich in ihrer sozialen und symbolischen Stützfunktion angesichts eines krisenhaften Epochenbruches an die Stelle einer Erzählgemeinschaft setzen, wie sie sich in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* durch eine Verkettung wunderbarer Geschichten konstituieren ließ. Die eingeschaltete Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder* bildet zwischen der novellistischen *Wahlverwandtschaften-Handlung* und dem tragischen *Ottolie-Roman* – die in poetologischer Hinsicht gleichermaßen ‚wunderliche Nachbarskinder‘ sind –

87 „Der Naturbegriff wird durch den Gegensatz zum Übernatürlichen so ausgeweitet, daß er dort, wo die Idee des Übernatürlichen dem kritischen Verdikt der Aufklärung verfällt, zum Begriff für die Totalität des Seins wird, da er nun überhaupt kein Gegenüber mehr hat.“ Robert Spaemann: Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts, in: Archiv für Begriffsgeschichte 11 (1967), S. 59–74, hier S. 66.

88 Die Tragik des Romans entspringt, wie Goethe in einer Rezension zu einem Roman Johanna Schopenhauers feststellt, dadurch, dass die erzählerische Entfaltung des wirklichen – und in diesem Sinne: bedingten – Lebens immer nur die Hintergrundstruktur für etwas ‚Interessantes‘ abgibt. Dieses ‚Interessante‘ entspringt aber gerade einer gegenläufigen Tendenz zum Unbedingten: „Der Roman hingegen stellt das Unbedingte als das Interessanteste vor; gerade das grenzenlose Streben, was uns aus der menschlichen Gesellschaft, was uns aus der Welt treibt, unbedingte Leidenschaft; für die dann, bei unübersteiglichen Hindernissen, nur Befriedigung im Verzweifeln bleibt, Ruhe nur im Tod.“ Zit. nach Walther Killy: Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Ders.: Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 19–35, hier S. 26.

einen metapoetischen Kreuzungspunkt. Zugleich verweist sie auf das gesellige Erzählen wunderbarer (oder ‚wunderlicher‘) Begebenheiten als einer Praxis narrativer Krisenbewältigung, wie Goethe sie bereits 1795 in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* erprobt hatte. In den *Unterhaltungen* wird durch das Wunderbare eine gesellige Kommunikation in Gang gesetzt, die sich in einer Poetik des analogischen Erzählens von intradiegetischen ‚Parallelgeschichten‘ niederschlägt. Diese wiederum sind Instanzen einer narrativen Suchbewegung, die der Refiguration eines zerbrochenen Sinns auf der extradiegetischen Ebene dienen.

In den *Wahlverwandtschaften* verbindet der Affekt des Staunens geradezu gegensätzliche poetische und ästhetische Register: In *Die wunderlichen Nachbarskinder* ist der Entschluss zum rettenden Sprung weder das Ergebnis vernünftiger Überlegung noch blinden Triebes; es handelt sich um ein ‚unerhörtes‘ Wagnis, das einen Hiatus des Staunens eröffnet, der den mutigen Nachbarskindern die Reklamation ihres Lebensglückes ermöglicht. Dies steht in einem deutlichen Kontrast zu Otilies Programm eines bildhaft induzierten Staunens: Otilies Sakralisierung erfordert ein Schweigegeplübe, das sich mehr und mehr in dem Verstummen der übrigen Figuren fortsetzt. Das Erzählen ist in den *Wahlverwandtschaften* nicht mehr kurrent. Als Praxis geselliger Unterhaltung scheint es der Konkurrenz mit verschiedensten Praktiken bildhafter Ästhetisierung nicht gewachsen zu sein: Zu stark sind die Bedürfnisse nach landschaftlicher Idylle und leibhaftigem „Augentrost“⁸⁹.

Während diskordante Momente des Rätselhaften und Wunderbaren in den *Unterhaltungen* zu erzählerischer Bewältigung animieren, zu symbolischer Integration und zwischenmenschlicher Versöhnung einladen, zeigt sich Charlotte von den thaumaturgischen Variationen der Romanhandlung, die in der Novelle aufscheinen, geradezu verstört. Sich die ‚rettenden Korrespondenzen‘ der Novelle narrativ anzueignen, bleibt den Figuren der *Wahlverwandtschaften* verwehrt. In der Welt der *Wahlverwandtschaften* hat das gesellige Erzählen einer ‚wunderlichen‘ Begebenheit den ethischen Appell eingebüßt, durch poetische Auslegung und Neu-Erzählen zu einer refigurierenden Praxis und damit zu einer veränderbaren Wirklichkeit zu gelangen.

89 Als ein solcher wird die Wirkung Otilies auf Eduard und den Hauptmann bezeichnet. (WV 313)

Schluss

I thought I was someone else, someone good.

— Lou Reed, Perfect Day

Die imaginativen Exaltationen, die von Wielands Feenprinzessinnen und Salamandrinnen ausgehen, werden erzählerisch stets rückgebunden an Probleme der biographischen Initiation jugendlicher Protagonistinnen und Protagonisten, an *rites de passage*, die nicht nur dem Fortschritt der mit ihnen verbundenen Gemeinwesen dienen, sondern auch den Fortbestand von Dynastien sicherstellen. Zuletzt – in *Die Entzauberung* von 1805 – auch, indem die Feenhandlung eine adlig-bürgerliche Mesalliance sanktioniert. Sowohl im *Don Sylvio* als auch in Wielands Feenmärchen geht es unter den Kautelen des Wunderbaren um die Vitalisierung und Reformation des alten Adels.

Während Wieland mittels des Wunderbaren der französischen *contes des fées* erkundet, wie ein hoher Grad an ästhetischer und narrativer Artifizialität den Bezug zum wirklichen Leben letztlich zu festigen – ja, überhaupt erst herzustellen – vermag, sind die in den *Wahlverwandtschaften* geschilderten bildhaft-idyllisierenden Ästhetisierungspraktiken durchweg mit dem motivischen Kontrapunkt des Todes verbunden. Galten bei Wieland die poetischen und ästhetischen Effekte des Wunderbaren noch als Heilmittel gegen den *ennui* und als Steigerung des Lebens, so indiziert das ‚heilige‘ Staunen am Ende der *Wahlverwandtschaften* einen ästhetischen Entzug des Lebens, indem es erst durch den Tod Ottilies in Szene gesetzt werden kann. In dem Maße, in dem das Wunderbare in Goethes Roman das ästhetische Register vom Erzählen zu bildhafter Darstellung wechselt, büßt es an Resonanzfähigkeit für die Kunst zu leben ein und wird stattdessen zu einer ‚dämonischen‘ Agenz des Todes. Als Modus einer narrativen Aneignung von Lebenssinn und – vor dem wissenschaftlichen Hintergrund der *Wahlverwandtschaften* – als Mittel der ethischen Wahl steht das Wunderbare in Goethes *Unterhaltungen* und in der thaumaturgischen Novelleneinlage *Die wunderlichen Nachbarskinder* aber sehr wohl noch in der Nähe der Wieland'schen Konzeption einer durch das Wunderbare initiierten und vermittelten Poiesis des Selbst.

Zwischen Wielands heiter-freimütigem Spiel des Wunderbaren und Goethes Reflexion einer abgründigen ästhetischen Mortifikation durch künstliche Idyllik und dilettantische Sakralisierung steht Tiecks *Sternbald* in der Mitte. Die erzählerische Konzeption von *Franz Sternbalds Wanderungen*

als Künstler-Roman greift mit der Bildungsfunktion des Wunderbaren und mit Motiven einer imaginativen Selbst-Schöpfung Ideen der Wieland'schen Bildungsmärchen und des *Don Sylvio* auf. Zugleich thematisiert Tiecks Roman anhand des Wunderbaren aber bereits die normative Entgrenzung der Künste, die in Gestalt des Dilettantismus-Problems wiederum Eingang in Goethes *Wahlverwandtschaften* finden wird. Sternbald gelingt es im Verlaufe des Romans, das Wunderbare als künstlerisch-poetologische Verlaufsform zu begreifen, deren Sinn in der jeweiligen Neu-Interpretation eines je werk-spezifischen konzeptuellen Rahmens besteht, der sich dergestalt mit dem konkreten künstlerischen Ausdruck verbindet, dass sich der Künstler durch sein eigenes Werk immer aufs Neue in Verwunderung zu versetzen vermag. Es handelt sich hierbei um eine veritable Lebensaufgabe, der sich Sternbald mit dem vollen Einsatz seiner jugendlichen Existenz überantwortet. Im Gegensatz dazu scheuen Charlotte und Eduard, die in den *Wahlverwandtschaften* treffend als Figuren im ‚besten Alter‘ gezeichnet werden, vor dem Ernst einer wahrhaftigen Durchdringung von Kunst und Leben zurück, was sich nicht zuletzt in Charlottes Abwehr einer narrativen Selbst-Auslegung mittels des Neu-Erzählens der wunderlichen Novelleneinlage niederschlägt. Die jugendliche Figur Ottillie verfolgt ihre ‚ästhetische Berufung‘ zur bildhaften Heiligung ihrer Person zwar mit äußerster Konsequenz, verlegt die Erfüllung ihrer gestalterischen Poesis aber in die Transzendenz des jenseitigen Lebens nach dem Tod und verschließt sich damit der Möglichkeit einer gelebten Refiguration ihres zerbrochenen Selbst.

Die vorliegende Untersuchung der Romane Wielands, Tiecks und Goethes hat belegt, dass das Wunderbare als poetologische Kategorie im Verlaufe des 18. Jahrhunderts dichterisch ungemein produktiv bleibt. Imaginations-theoretische Modelle, die auf der Schwelle von ästhetischer Besonderheit des Phänomens und poetischer Eigentätigkeit des wahrnehmenden Subjekts situiert sind, finden sich in den Romanen wieder – genauso wie die Poetologie einer unerschöpflichen thaumaturgischen Perspektivierbarkeit der Romanhandlung durch das Inserieren wunderbarer Erzählungen. Diese bilden den intradiegetischen Einsatzpunkt für eine narrative Refiguration der extradiegetischen Handlung, wodurch der Prozess einer imaginativen Aneignung der Welt des Romans durch die erzählenden und deutenden Figuren in Szene gesetzt wird.

Die in der Romantheorie geltend gemachte Reserve gegenüber dem Wunderbaren fällt vor diesem Hintergrund hinter die vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten diskursiven Errungenschaften und das neu erschlossene Wissen über das Wunderbare zurück. In der sich nur zögerlich

ausbildenden gattungstheoretischen Reflexion des Romans wird das Wunderbare entweder im Sinne einer (gattungs-)geschichtlichen Antithetik von Aufklärung und Vormoderne semantisiert oder als Verstoß gegen die klassizistischen Ideale ästhetischer Ganzheit und semiotischer Transparenz behandelt. Die Thematisierung des Wunderbaren in den untersuchten Romanen sowie die Sinnträchtigkeit der eingeschalteten thaumaturgischen Erzählungen für eine applikative Hermeneutik knüpfen hingegen an dichtungstheoretische Innovationen an, die bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Rahmen der ästhetisch-poetologischen Debatte um das Wunderbare entwickelt worden sind. In deren Verlauf lässt sich eine Schwerpunktverlagerung des poetologischen Diskurses beobachten, indem dieser von ontologischen und naturphilosophischen Vorbehalten gegenüber dem Wunderbaren abrückt und stattdessen auf die imaginationstheoretische und rezeptionsästhetische Konzeptualisierung der Verwunderung eingeht.

Es ließ sich zeigen, dass bereits im frühaufklärerischen Diskurs des Wunderbaren eine Reflexion der menschlichen Erkenntnisvermögen stattfindet, die das begriffliche Denken um die Dimensionen eines ästhetischen Erfassens und imaginativen Sinnverstehens erweitert, das in der Folge mit verschiedenen Instanzen einer ‚poetischen Verwunderung‘ in Verbindung gebracht wird. Die Verknüpfung von sinnlicher Wahrnehmung und Imagination mit dem neuzeitlichen, subjektphilosophisch gefassten Erkenntnisproblem ist für die philosophische Ästhetik insgesamt grundlegend – es ist diese Verknüpfung, die als Prämisse einer Philosophie der Ästhetik den spezifischen Differenzwert gegenüber der rationalen, begriffsgeleiteten Erkenntnis bildet. Die Verbreitung der Leibniz-Wolff’schen Schulphilosophie durch J. Chr. Gottsched und der mit ihr verbundenen Seelenlehre der ‚unteren‘ und ‚oberen‘ Erkenntnisvermögen haben die Vermögen der Einbildungskraft und der ‚sinnlichen Erkenntnis‘ auf ein neues theoretisches Niveau gehoben – unabhängig von Gottscheds deutlicher Tendenz einer Vormachtstellung und Leitfunktion der Vernunft. Dies schlägt sich nicht nur in den dichtungstheoretischen Abhandlungen J. J. Bodmers und J. J. Breitingers nieder, sondern insbesondere auch in A. G. Baumgartens *Aesthetica*. Die ingeniöse, kunstvolle Verwunderung bildet dabei – wie gezeigt werden konnte – stets ein eigens thematisiertes, herausragendes Initial.

Die ästhetisch-poetologische Reflexion der Verwunderung wird in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem neuen Einsatzpunkt der Dichtungstheorie, welche auf diese Weise das Diskursfeld des Wunderbaren erweitert und neu absteckt, ohne aber dessen Vielschichtigkeit und die reiche Diskursgeschichte, die sich mit dem Wunderbaren verbindet, zu reduzieren: Die ontologischen Bruchlinien des Wunders und des religiösen Transzendenz-Begriffes

büßen zwar – innerhalb des umfassenden Säkularisierungsprozesses der Aufklärung – an Relevanz ein; die Poetik der Frühaufklärung kappt dabei aber dennoch nicht ihren fundamentalen Bezug zu metaphysischen, spirituellen und ethischen Fragehorizonten, die mit dem tradierten Wunderbegriff sehr wohl in Verbindung stehen. Zwar werden dem Denken des Transzendenten und dem voluntaristischen Gottesbegriff der christlichen Tradition durch die leibnizianisch-wolffische Schulphilosophie ein universaler Welt-Begriff und eine unpersönliche Gottesidee gegenübergestellt, die eher in der Tradition der neuplatonischen Emanationslehre zu verorten sind; daraus folgt aber nicht, dass die Verwunderung sich von der ontologischen Provokation des Wunderbaren entkoppelt. Im Rahmen der Ästhetik und Poetik pendelt der Begriff des Wunderbaren vielmehr zwischen der Transzendenz des übernatürlichen Wunders und einer immanenten Anthropologie der Neugierde und Aufmerksamkeit. Dabei sagt sich aber auch letztere – instruktiv ist hierfür vor allem das Werk Baumgartens – nicht von den metaphysischen und ethischen Implikationen des optimistischen Weltbegriffs des Rationalismus sowie der hiermit verbundenen Idee eines wohlwollenden Schöpfergottes los. Besagter Weltbegriff kommt zwar ohne Wunder aus, das Wunderbare bleibt als Korrelat einer monadologischen Imagination der Herrlichkeit und Fülle einer geschaffenen Welt aber unverzichtbar.

Zwar vermag sich im Sinne Gottscheds und der Schulphilosophie einzig der spekulative Verstand der metaphysischen Gewissheit der ‚besten aller Welten‘ versichern. Je mehr sich aber das Vermögen der monadologischen *vis repraesentativa* in den Bereich der Poetik verlagert und je mehr die Maßstäbe situativ-konkreter Kontextualisierung und leibhaftigen Imaginationsvermögens an Bedeutung gewinnen, desto weiter rückt das metaphysische Axiom der ‚besten Welt‘ in den – unsicheren, aber ästhetisch gestaltbaren – ethischen Fragehorizont nach der Vorstellbarkeit einer ‚guten Welt‘. Im Diskurs um die Poetik des Wunderbaren lässt sich dementsprechend die Tendenz zu einer poetischen Rezeptionsästhetik feststellen, in der sich eine subjektivistische Imaginationspoetik mit metaphysischen Implikationen der Idee einer reichhaltigen und vielgestaltigen Welt verbindet, die zugleich dem menschlichen Verstehen entgegenkommt und moralisch gerechtfertigt ist. Die subjektive Wahrnehmung, personale Anerkennung und poetische Inszenierung von desintegrativen Momenten setzen einen integralen Sinnhorizont immer schon voraus – sei er spekulativer, normativer oder, wie im Falle der thaumaturgischen Erzählungen, imaginativer Natur. Diese diskursive Stellung der poetischen Verwunderung zwischen Imagination und Metaphysik lässt sich mit A. G. Baumgarten und René Descartes zugleich als ethische Schwellenposition

deuten: Die (ästhetische) Verwunderung markiert dabei zugleich den Beginn einer imaginativen Suche nach dem ‚Guten‘.

Die in den Roman eingeschalteten thaumaturgischen Erzählungen greifen die Innovationen im Diskurs über das Wunderbare auf. Hierzu gehört zuvorderst, dass die spannungsvollen Momente einer zunehmend prekär werdenden Metaphysik nicht überdeckt werden, sondern das Wunderbare ostentativ in seiner *Hervorbringung* durch thaumaturgische Erzählakte sowie unter Berücksichtigung seiner je subjektiven Erfahrungsqualität inszeniert wird. Nichts wäre deshalb verfehlter als die ‚revisionistische‘ Annahme, der Roman unterwandere durch die Einschaltung thaumaturgischer Erzählungen seinen kulturpoetischen Anspruch als Erzählform einer modernen, krisenhaften Offenheit des Sinnhorizonts. Das Wunderbare im Roman bedeutet keine Regression in die poetologische Vormoderne – stattdessen werden Impulse der frühaufklärerischen Poetik und Ästhetik aufgegriffen, um das Wunderbare im Rahmen eines sich neu formierenden Literatursystems zu re-interpretieren und auf innovative Weise fruchtbar zu machen. Innerhalb der Gattung Roman bleibt das Wunderbare somit als Kategorie ästhetischen Sinns aktiv, während sich der philosophische Diskurs des Ästhetischen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr auf das Schöne und das Erhabene einengt.

Vermittelt über die fruchtbare ‚Gegnerschaft‘ Gottscheds kommt insbesondere Bodmer und Breitinger das Verdienst zu, der Poetik des Wunderbaren einen neuen theoretischen Rahmen gegeben zu haben. Im Rückgriff auf Addison entwickelt Bodmer bereits in den 1720er Jahren einen poetischen Imaginationsbegriff, demgemäß sich das Einbildungsvermögen nicht im Erfassen und ‚Abspeichern‘ von Sinneseindrücken erschöpft, sondern als ein Wechselspiel von affektiver Wahrnehmung und poetischer Darstellung eines Gegenstandes, der sich dem dichterischen Gemüt als neu und verwunderlich präsentiert, zu beschreiben ist. Breitinger entwickelt diese theoretischen Impulse Bodmers weiter, indem er die Verwunderung nicht allein als dichterische Veranlagung, sondern als *ultima ratio* der Dichtung selbst behandelt. Mit der Betonung der subjektiven Aneignung, der Artifizialität und der Herstellbarkeit des Verwundersamen gehen von Breitinger reichhaltige Impulse für die Analyse des thaumaturgischen Erzählens im Roman aus – einer verwunderungsvollen Diegese, die kohärente Nachvollziehbarkeit und transparente semantische Funktionen einem *wirkungsvollen Schein* unterordnet.

Breitinger gilt die verwundersame Dichtkunst dabei allerdings – auch wenn er die Kategorie des ästhetischen Scheins zur *differentia specifica* der Dichtung aufwertet – nicht als Selbstzweck. Die imaginative Welterzeugung, die durch das Wunderbare in Gang gesetzt wird, wird von Breitinger stets in

übergeordnete Verstehensprozesse eingebunden. Neben den Erkenntnissen der empirischen Wissenschaft sind es vor allem die metaphysische Einsicht sowie die spirituelle Erbauung und moralische Besserung des Willens, die Breitinger als normativen Rahmen der von ihm untersuchten poetischen Effekte des Wunderbaren heranzieht. Um ästhetischen Genuss zu bewirken, muss der ‚Schein der Falschheit‘ immer schon von einer Ahnung des Verstehens begleitet sein. In Breitingers Argumentation verbindet sich auf diese Weise die hermeneutische *subtilitas applicandi* mit ästhetischen Effekten der ‚angenehmen Verwunderung‘. A. G. Baumgarten wird auf ebendieses Theorieelement Breitingers zurückgreifen und es mit der Passionenlehre Descartes' zu verbinden wissen, um seine eigene Konzeption der *admiratio* zu entwerfen, die gleichermaßen auf der Schwelle von Affekt und ethisch-konativem Empfinden situiert ist.

Die dichtungstheoretischen und ästhetischen Innovationen im Begriffsfeld des Wunderbaren erweisen sich für die Poetologie der untersuchten Romane als produktiv und prägend. Zum einen erfüllt das Wunderbare durch den Schein des Übernatürlichen eine normative Stützfunktion innerhalb jugendlicher Orientierungs- und Sozialisationskrisen. Das Wunderbare bietet die Semantik für das Experimentieren mit ‚konstitutiven Gütern‘ (Charles Taylor), die in konsequenter Subjektivierung vor allem durch Dichtung und künstlerische Artefakte verkörpert werden und von traditionellen normativen Institutionen sowie von ständischen Kodizes und Religion entkoppelt sind. Zum anderen zeigt sich die ‚poietische Verwunderung‘ in ihrem Wechselspiel von Privation und Poiesis des Sinns als ein kreativer, dichterischer Modus des Weltverstehens, bei dem eine die Aufmerksamkeit bindende Alterität zugleich an die tätigen Formkräfte des Subjekts appelliert und einen Anfangspunkt zur gestaltenden Teilhabe an der erzählten Welt bildet.

Zwar steht das Wunderbare einem im 18. Jahrhundert gesteigerten Bedürfnis nach Wiedererkennbarkeit der Romandiegese entgegen; zugleich ist es aber für die narrative Gestaltung von Individuationsprozessen von erheblicher Bedeutung: Für die Romanfiguren tritt das Wunderbare der thaumaturgischen Erzählungen als Agens zur Hervorbringung einer selbstverantworteten Refiguration der Romanhandlung in Erscheinung, wodurch sie in die Lage versetzt werden, der kausalen Handlungsverknüpfung des Romans die Finalität ihrer je eigenen Lebenserzählung einzuschreiben. Der analytischen Schließung des Weltbegriffs im Rahmen der aufgeklärten Poetik stellen thaumaturgische Erzählungen somit ein Mittel zur narrativen und ethischen Öffnung der Diegese zur Seite. Während der Roman im 18. Jahrhundert zur Repräsentation eines neuen Verständnisses des Individuums als eines autonomen

Akteurs avanciert, wird die Gattung zugleich zu einer Ausdrucksform sich verkomplizierender, problematischer Individuationsprozesse. Die Ausbildung von Individualität und selbstbestimmter Handlungsfähigkeit ist weder historisch noch subjektphilosophisch als selbstverständlich zu erachten. An Romanen des 18. Jahrhunderts zeigen sich auf vielgestaltige Weise Verheißungen, Herausforderungen und Aporien dieser für die moderne Kultur so grundlegenden wie prekären Lebensform.

Obwohl sich die Theorie des Romans im 18. Jahrhundert in erheblichem Maße über die Ausgrenzung des Wunderbaren konstituiert, vermindert das Wunderbare im Roman keineswegs die Aussagekraft der Gattung im Hinblick auf eine Epochencharakteristik der anbrechenden Moderne. Im Gegenteil: In gattungstheoretischer Perspektive bestätigt die Einschaltung thaumaturgischer Erzählungen in den Roman offenkundig nicht die Geschichtskonstruktion der Kritiker des Wunderbaren: Die eingeschalteten Erzählungen appellieren nicht an vormoderne Paradigmen des Wunderbaren; vielmehr zeigen sich Wieland, Tieck und Goethe ostentativ darum bemüht, wunderbare Erzählungen für die zeitgenössischen Bezugshorizonte der Literatur anschlussfähig zu machen. Wielands Feenmärchen sind keine autochthonen Volksmärchen, sondern intrikate Kunstmärchen, die Bildungsnarrative durchspielen und – im Hinblick auf ihre rationale Kontrollierbarkeit – kritisieren; Tiecks Märchen novellen sind bereits qua Gattungsmischung als Hervorbringungen des modernen Literatursystems markiert und appellieren auch in ihrer ‚pathographischen‘ Funktion an Fragen der spätaufklärerischen Psychopathologie; Goethes Novellen stehen in Bezug zu dem zeitgeschichtlichen Horizont der bürgerlichen Revolution und verweisen durch ihre analogische Erzählpragmatik auf die Potentiale einer ‚narrativen Krisenbewältigung‘ durch das Wunderbare. Das in den thaumaturgischen Erzählungen inszenierte Wunderbare widerspricht zwar den neuzeitlichen Ansätzen einer *Theorie* des Romans – begreift man den Roman des 18. Jahrhunderts aber als Medium und als symbolische Form einer zunehmend krisenhaften Sozialisation und Selbstgenese, zeigt sich das Wunderbare als narrativ funktional und ausgesprochen sinnträchtig für die Neuausrichtung der Gattung. Innerhalb der Romandiegese werden thaumaturgische Erzählakte dargestellt, die der Imagination die Vision und das Telos eines ethisch affirmierbaren Lebens öffnen.

Während das Wunderbare in den erkenntnistheoretischen Herleitungen der Ästhetik und der rationalistischen Dichtungstheorie die diskursive Schwellenfunktion erfüllt, die konativen Empfindungsvermögen (Sinnlichkeit, Leidenschaften, Begehren, Einbildungskraft) mit universellen Vernunftideen zu versöhnen, betont der Roman das Moment des Handelns. Wie Hans

Blumenberg herausgearbeitet hat, werden im 18. Jahrhundert das Problem der Erkenntnis und das Problem des Verhaltens in ihrer Relevanz für die menschliche Glückseligkeit neu austariert.¹ Die „Überzuständigkeit“ der Wissenschaft für ethische Belange und für die Handlungsausrichtung der Individuen wird im Laufe des Jahrhunderts immer deutlicher² – eine Schiefelage, die sich im Geistesleben des 18. Jahrhunderts u. a. in der Amoralität der materialistischen Philosophie sowie in nihilistischen Tendenzen der Spätaufklärung niederschlägt. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Roman als poetischer Aushandlungsort für die offene Frage nach sinnvollen Ausrichtungen menschlichen Handelns interpretieren, insofern diese nicht mehr glaubhaft durch die kausale Analyse naturphilosophisch-mechanistischen Denkens formuliert werden können.

Dieser tiefgreifende Zweifel des aufklärerischen Denkens an sich selbst findet in der Selbstentzweiung von Romantheorie und Roman seinen literaturgeschichtlichen Ausdruck: Die Idee des handelnden Selbst liegt logisch quer zum kausal-analytischen, anthropologischen Dispositiv des Erzählens im Roman der Aufklärung. Die hier behandelten Romane greifen die Muster aufgeklärten Erzählens auf, transzendieren sie aber zugleich: Formal sind sie der kausalgeneitischen, ‚realistischen‘ Poetik des aufgeklärten, bürgerlichen Romans verpflichtet, indem sie das narrative Grundgerüst der psychologisch-kohärenten Lebensbeschreibung fiktiver Charaktere zugrunde legen – im Wesentlichen handelt es sich um die Formidee dessen, was einmal ‚Bildungsroman‘ genannt werden wird. Da das jeweils zur Darstellung gebrachte ethische Verhaltensproblem auf diese Weise aber nicht zu erschließen ist, inkorporieren die Romane verschiedentlich thaumaturgische Erzählung. Die Frage nach der Darstellbarkeit menschlicher Individualität und selbstbestimmten Handelns wird von den untersuchten Romanen folglich nicht mit Dispositiven einer noch schärferen empirischen Beobachtung beantwortet, sondern mit einem poetologischen Registerwechsel ins Wunderbare.

Unter Rückgriff auf Paul Ricoeurs Konzeption der ‚narrativen Identität‘ lassen sich derartige intradiegetische Brüche im Sinngefüge der Romandiegese als diskordante Momente verstehen, die zur Hervorbringung imaginativer Variationen veranlassen und auf diese Weise den extradiegetischen Rahmen einer Refiguration unterziehen. Das poetische Vermögen der Fabelkomposition muss sich angesichts diskordanter Irritationen bewähren; gleichzeitig ist die Fabelkomposition auf Momente der Irritation, auf Herausforderungen

1 Hans Blumenberg: Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Erw. u. überarb. Neuausgabe von Die Legitimität der Neuzeit, dritter Teil, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 218.

2 Blumenberg (1974): Säkularisierung und Selbstbehauptung, S. 22.

ihrer kausalen oder normativen Einheit angewiesen, damit sie überhaupt auf ein Ende hin fortschreiten kann. In Gestalt thaumaturgischer Erzählungen verschaffen die Diskordanzen des Wunderbaren die Möglichkeit der imaginativ-poetischen Vervielfältigung von Handlungsvarianten, was auf der extradiegetischen Erzählebene anhand der Romanfiguren durchgespielt und zur Darstellung gebracht wird. Dadurch werden Erzählakte inszeniert, mithilfe derer die Romanfiguren der kausal-analytischen Romandiegese eine *eigene* Lebenserzählung entgegenstellen können, die auf der hermeneutischen Schwelle zwischen Auslegung und Neuschöpfung anzusiedeln ist.

Während sich das Erzählen in der Romantik an der poetischen Sondierung imaginativer Entgrenzung, psychischer Auflösung und personaler Desintegration interessiert zeigt und damit den einseitigen Rationalismus der Aufklärung bisweilen nicht minder einseitig konterkariert, setzen die in dieser Studie behandelten Romane eine spezifisch moderne Dialektik ins Werk: Die Einsicht in eine wechselseitige Abhängigkeit von Rationalem und Irrationalem übersetzt sich in die diegetische Konstellation von Roman und thaumaturgischer Binnenerzählung. Es handelt sich hierbei nicht um eine Gattungsmischung, nicht um eine laue Verwässerung von Formunterscheidungen, sondern um die poetische Gestaltung einer wechselseitigen Abhängigkeit von Unvereinbarem.

Die aufgeklärte Poetik des Romans schreibt sich mit ihrem vielgestaltigen Verhältnis zum Wunderbaren und zur poetischen Verwunderung in die Situation der beginnenden Moderne ein – in die ambivalente Gemengelage zwischen selbstbewusster Aufbruchsfreude auf der einen und existentieller Verunsicherung auf der anderen Seite. Die Dichtung widmet sich dergestalt der Erkundung einer spezifisch modernen Aufgabenstellung an die Lebenskunst: dem schöpferischen und zugleich gefährvollen Wechselspiel zwischen Integrität und Exzentrizität der Person.

Literaturverzeichnis

Historische Quellentexte

- Addison, Joseph: *The Spectator*, Vol. 3, hrsg. v. Gregory Smith, London: Everyman's Library 1945.
- Aristoteles: *Metaphysik*, Philosophische Schriften, Bd. 4, hrsg. v. Horst Seidl, Hamburg: Meiner 1995.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1987.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes [1735]. Lateinisch / Deutsch, übers. u. mit einer Einleitung hrsg. v. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica / Ästhetik* [1750]. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. Dagmar Mirbach (= Bd. 1 der Ausgabe), Hamburg: Meiner 2007.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aestheticorum pars altera / Der Ästhetik anderer Teil* [1758]. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. Dagmar Mirbach (= Bd. 2 der Ausgabe), Hamburg: Meiner 2007.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Metaphysica*, Halle: Hemmerde 1750.
- Blanckenburg, Christian Friedrich von: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe v. 1774. Mit einem Nachwort v. Eberhard Lämmert, Stuttgart: Metzler 1965.
- Blanckenburg, Christian Friedrich von: *Die Leiden des jungen Werthers* [1775], in: Matthias Wehrhahn (Hrsg.): *Über Romane, Fundstücke*, Hannover: Wehrhahn 2009, S. 30–68.
- Bodmer, Johann Jakob: *Die Discourse der Mahlern*, 1. Theil, Zürich: Lindinner 1721.
- Bodmer, Johann Jakob / Johann Jakob Breitinger: *Von dem Einfluss und dem Gebrauch der Einbildungs-Krafft zur Verbesserung des Geschmacks Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen / Worinne Die ausserlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilt werden*, Franckfurt / Leipzig 1727.
- Bodmer, Johann Jakob: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*. In einer Vertheidigung des Gedichts Joh. Miltons von dem verlohrenen Paradiese, Zürich: Orell u. Comp. 1740.
- Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähldte Der Dichter*, Zürich: Orell u. Comp. 1741.

- Breitinger, Johann Jakob: Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert, Zürich: Orell u. Comp. 1740.
- Breitinger, Johann Jakob: Critische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Malhlercy in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird, Zürich: Orell u. Comp. 1740.
- Bürger, Gottfried August: Lehrbuch der Ästhetik, Bd. 1, hrsg. v. Karl von Reinhard, Berlin: Schuppel'sche Buchhandlung 1825.
- Descartes, René: Discours de la méthode [1637]. Französisch / Deutsch, übers. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2011.
- Descartes, René: Meditationes de prima philosophia [1641]. Lateinisch / Deutsch, übers. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2008.
- Descartes, René: Die Leidenschaften der Seele [1649]. Französisch / Deutsch, hrsg. u. übers. v. Klaus Hammacher, Hamburg: Meiner 1984.
- Fielding, Henry: An Essay on the New Species of Writing founded by Mr. Fielding. With a Word or Two upon the Modern State of Criticism, London: printed for W. Owen, near Temple-Bar 1751.
- Goethe, Johann Wolfgang: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, in: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 9, hrsg. v. Wilhelm Voßkamp / Herbert Jaumann, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 993–1114.
- Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 5), München: Hanser 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Wahlverwandtschaften [1809], in: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 8, hrsg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 269–529.
- Goethe, Johann Wolfgang: Shakespear und kein Ende!, in: Ders.: Ästhetische Schriften 1806–1815, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 19, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 637–650.
- Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte, hrsg. u. kommentiert v. Erich Trunz (textidentisch mit Hamburger Ausgabe, Bd. 1), München: Beck 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang: Italienische Reise, Teil 1, in: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 15/1, hrsg. v. Christoph Michel / Hans Georg Dewitz, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen, hrsg. v. Harald Fricke, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 13, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 2, Bd. 12: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832. Von Johann Peter Eckermann. Hrsg. v. Christoph Michel, Frankfurt a. M. 1999.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeigt wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe, Leipzig: Breitkopf 1730.
- Gottsched, Johann Christoph: Erste Gründe der gesamten Weltweisheit; darinn alle philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, zum Gebrauch academischer Lectionen entworfen, Leipzig: Breitkopf 1733.
- Gottsched, Johann Christoph: Erste Gründe der gesamten Weltweisheit, Praktischer Theil. Darinn die allgemeine Sittenlehre, das Recht der Natur, die Tugend- und Staatslehre enthalten ist, Sechste verbesserte Aufl., Leipzig: Breitkopf 1756.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen, hrsg. v. Heinz Rölleke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- Homer: Ilias / Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß [1793/1781], München: Winkler 1963.
- Huet, Pierre-Daniel: *Traité de l'origine des romans* [1670], in: Camille Esmein: *Poétiques du roman*. Scudéry, Huet. *Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris: Champion 2004, S. 441–535.
- Kames, Henry Home: *Elements of Criticism*. In Three Volumes, Vol. 1, Edinburgh: printed for Millar, London; and Kincaid & Bell, Edinburgh 1762.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* [1781/87], hrsg. v. Raymund Schmidt, Hamburg: Meiner 1956.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], hrsg. v. Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2009.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Der Messias*, 1. Gesang, Hamburger Klopstock-Ausgabe, Abt. 4, Bd. 1, hrsg. v. Horst Gronemeyer et al., Berlin / New York 1974.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Opusceles métaphysiques / Kleine Schriften zur Metaphysik*, hrsg. v. Hans Heinz Holz (Philosophische Schriften, Bd. 1), Darmstadt: WBG 1965.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders.: *Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie. Werke 1767–1769*, hrsg. v. Klaus Bohnen, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010, S. 181–694.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Abhandlungen von dem Wesen der Fabel*, in: Ders.: *Werke 1758–1759*, hrsg. v. Gunther E. Grimm, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 345–411.

- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007.
- Lintot, Catherine Cailleau de: Timandre et Bleuette [1735], in: *Le retour du conte de fées (1715–1775)*, hrsg. v. Nadine Decourt / Jean-Claude Decourt (= *Bibliothèque des Génies et des Fées*, hrsg. v. Raymonde Robert, Bd. 13), Paris : Champion 2007, S. 589–608.
- Marmontel, Jean-François: *Des Herrn Marmontels Dichtkunst, Erster Theil*, aus dem Französischen übers. u. mit einigen Zusätzen vermehrt. Bremen: Cramer 1766.
- Meier, Georg Friedrich: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle im Magdeburgischen: Hemmerde 1748.
- Meier, Georg Friedrich: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Zweyter Theil*, Halle im Magdeburgischen: Hemmerde 1749.
- Mendelssohn, Moses: XVII. A. G. Baumgarten. *Aestheticorum Pars altera* [1758], in: *Ders.: Rezensionenartikel in Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (1756–1759)*, hrsg. v. Eva J. Engel (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 4), Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977, S. 263–275.
- Mendelssohn, Moses: *Von der Herrschaft über die Neigungen*, in: *Ders.: Ästhetische Schriften*, hrsg. v. Anne Pollok, Hamburg: Meiner 2006, S. 83–90.
- Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet / und mit exempeln außgeführt wird* [1624], hrsg. v. Herbert Jaumann, Stuttgart: Reclam 2002.
- Platon: *Sophistes. Griechisch / Deutsch*, hrsg. v. Ursula Wolf mit einem Kommentar v. Christian Iber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Platon: *Theätet. Griechisch / Deutsch*, übers. u. hrsg. v. Ekkehard Martens, Stuttgart: Reclam 1986.
- Pockels, C[arl] F[riedrich]: *Ueber die Neigung der Menschen zum Wunderbaren* [1785], in: *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte*, herausgegeben von Carl Philipp Moritz, Faksimilé-Druck, hrsg. v. Anke Bennholdt-Thomsen u. Alfredo Guzzoni, Lindau: Antiqua- 1978, S. 81–99.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Vierter Theil*. Leipzig: Weidmanns Erben u. Reich, zweyte verbesserte Aufl. 1779.
- Tieck, Ludwig: *Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* [1793], in: *Schriften 1789–1794*, hrsg. v. Achim Hölter (= *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, S. 683–722.
- Tieck, Ludwig: *Abdallah. Eine Erzählung*, Berlin: Nicolai 1795.
- Tieck, Ludwig: *Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten* [1795], in: *Ders.: Frühe Erzählungen und Romane*, hrsg. v. Marianne Thalmann. Winkler: München 1963, S. 73–189.

- Tieck, Ludwig: Fermer, der Geniale. Erzählung [1796], in: Ders.: Frühe Erzählungen und Romane (= Werke in vier Bänden, hrsg. v. Marianne Thalmann, Bd. 1), München: Winkler 1963, S. 21–36.
- Tieck, Ludwig: Der blonde Eckbert [1797], in: Ders.: Phantasmus [1812–1816], hrsg. v. Manfred Frank (= Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 126–148.
- Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen [1798]. Studienausgabe, hrsg. v. Alfred Anger, Stuttgart: Reclam 1966.
- Tieck, Ludwig: Phantasmus [1812–1816], hrsg. v. Manfred Frank (= Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- Tieck, Ludwig (1829): Vorbericht zur dritten Lieferung, in: Ders.: Schriften, Eilfter Band, Berlin: Reimer 1829, S. VII–XC.
- Villiers, Abbé [Pierre] de: Entretiens sur les contes de fees, et sur quelques autres ouvrages du temps, Paris: Colombat 1699.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich / Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [1797], hrsg. v. Martin Bollacher, Stuttgart: Reclam 2013.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich / Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst [1799], hrsg. v. Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam 1973.
- Wieland, Christoph Martin: Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva [1764], hrsg. v. Nikolas Immer (= Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Klaus Manger / Jan Philipp Reemtsma, Bd. 7.1), Berlin / New York: de Gruyter 2009.
- Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon. Erste Fassung von 1766/1767, hrsg. v. Klaus Manger (= Werke in zwölf Bänden, Bd. 3), Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986.
- Wieland, Christoph Martin: Zusatz des Herausgebers [über Enthusiasmus und Schwärmerey, Der Teutsche Merker 1775], in: Ders.: Prosaische Schriften 1, 1773–1783, hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer (= Wielands Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 14), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1928, S. 195–197.
- Wieland, Christoph Martin: Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben [1781], in: Ders.: Prosaische Schriften 1, 1773–1783, hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer (= Wielands Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 14), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1928, S. 322–331.
- Wieland, Christoph Martin: Dschinnistan, oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, hrsg. v. Siegfried Mauermann (= Wielands Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 18), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1938.

- Wieland, Christoph Martin: Das Hexameron von Rosenhain [1805], in: Ders.: Alterswerke, hrsg. v. Friedrich Beißner (= Wielands Gesammelte Schriften, hrsg. v. der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 20), Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 1939, S. 1–114.
- Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Laßen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet, Halle im Magdeburgischen: Rengerische Buchhandlung 1720.
- Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Die fünffte Aufl. hin und wieder vermehret, Franckfurt / Leipzig 1733.

Fachliteratur

- Achermann, Eric: Was Wunder? Gottscheds Modaltheorie der Fiktion, in: Ders. (Hrsg.): Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft, Berlin: Akademie 2014, S. 147–181.
- Adler, Jeremy D.: „Eine fast magische Anziehungskraft“. Goethes *Wahlverwandtschaften* und die Chemie seiner Zeit, München: Beck 1987.
- Adler, Hans: Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988), S. 197–220.
- Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Hamburg: Meiner 1990.
- Adler, Hans: Prägnanz – Eine Denkfigur des 18. Jahrhunderts, in: Karl Menges (Hrsg.): Literatur und Geschichte: Festschrift für Wulf Koepke zum 70. Geburtstag, Amsterdam: Rodopi 1998, S. 15–34.
- Adler, Hans: Bändigung des (Un)Möglichen. Die ambivalente Beziehung zwischen Aufmerksamkeit und Aufklärung, in: Jörn Steigerwald / Daniela Watzke (Hrsg.): Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830), Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 41–54.
- Adler, Hans: Sind Anschauungen ohne Begriffe blind?, in: Ders. / Sabine Groß (Hrsg.): Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken, Paderborn: Fink 2016, S. 27–44.
- Alewyn, Richard: Ein Fragment der Fortsetzung von Tiecks *Sternbald*, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1962), S. 58–68.
- Alewyn, Richard: Ludwig Tieck [1967], in: Ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 96–101.

- Alleman, Beda: Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Günther, Vincent J. et al. (Hrsg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, Berlin: Schmidt 1973, S. 199–218.
- Alt, Peter-André: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München: Beck 2002.
- Althaus, Thomas: Doppelte Erscheinung. Zwei Konzepte der Erzählprosa des frühen Tieck, zwei notwendige Denkweisen um 1800 und zwei Lektüren von Tiecks Märchennovelle *Der Runenberg*, in: Detlef Kremer (Hrsg.): Die Prosa Ludwig Tiecks, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 95–114.
- Arendt, Dieter: Märchen-Novellen, oder, Das Ende der romantischen Märchen-Träume, Tübingen: Francke 2012.
- Assmann, Aleida: Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung, in: Aleida u. Jan Assmann (Hrsg.): Verwandlungen. Archäologie der literarischen Kommunikation IX, Paderborn: Fink 2006, S. 25–45.
- Assmann, Aleida: Wann hört etwas auf und wann beginnt etwas Neues? Bruch und Beschleunigung an Beispielen aus Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Hannah Dingeldein et al. (Hrsg.): Schwellenprosa: (Re)Lektüren zu Goethes *Wahlverwandtschaften*, Paderborn: Fink 2018, S. 37–50.
- Auerbach, Erich: „Figura“ [1938], in: Friedrich Balke / Hanna Engelmeier (Hrsg.): Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des *Figura*-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn: Fink 2016, S. 121–188.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 2., verb. u. erw. Aufl., Bern: Francke 1959.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos [1973], übers. v. Michael Dewey, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Barck, Karlheinz: Wunderbar, in: Ders. et. al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, S. 730–773.
- Barnes, H. G.: Bildhafte Darstellung in den *Wahlverwandtschaften*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 30 (1956), S. 41–70.
- Beck, Andreas: Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Heidelberg: Winter 2008.
- Beck, Andreas: Ästhetische Erziehung zur Promiskuität – die Geschichte des Prinzen Biribinker im Textgefüge des Don Sylvio von Rosalva, in: Miriam Seidler (Hrsg.): Die Grazie tanzt. Schreibweisen Christoph Martin Wielands, Frankfurt a. M.: Lang 2013, S. 115–130.
- Beetz, Manfred: Wunschenken und Realitätsprinzip. Zur Vorurteilsanalyse in Wielands *Agathon*, in: Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Jörn Garber / Heinz Thoma, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 263–286.

- Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zur Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Athenäum 1987.
- Behler, Ernst: Der Roman der Frühromantik, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): Handbuch des deutschen Romans, Düsseldorf: Bagel 1983, S. 273–301.
- Bender, John / David E. Wellbery: Die Entschränkung der Rhetorik, in: Aleida Assmann / John Bender (Hrsg.): Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 79–104.
- Bender, Wolfgang: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, Stuttgart: Metzler 1973.
- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften [1921/22], in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 123–201.
- Berndt, Frauke: Symbolisches Wissen. Zur Ökonomie der ‚anderen‘ Logik bei Alexander Gottlieb Baumgarten, in: Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert, Berlin: de Gruyter 2008, S. 383–390.
- Berndt, Frauke: Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, übers. v. Anthony Mahler, Berlin / Boston: de Gruyter 2020.
- Biere, Florentine: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Blumenberg, Hans: Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Erw. u. überarb. Neuausgabe v. *Die Legitimität der Neuzeit*, dritter Teil, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- Blumenberg, Hans: Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erw. u. überarb. Neuausgabe v. *Die Legitimität der Neuzeit*, erster u. zweiter Teil, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Blumenberg, Hans: Vorbemerkungen zum Wirklichkeitsbegriff, in: Günther Bandmann et al. (Hrsg.): Zum Wirklichkeitsbegriff (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jahrgang 1973, Nr. 4), Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 1974, S. 3–10.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Blumenberg, Hans: Theorie der Lebenswelt, hrsg. v. Manfred Sommer, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Böhm, Roswitha: Wunderbares Erzählen. Die Feenmärchen der Marie-Catherine d'Aulnoy, Göttingen: Wallstein 2003.
- Böhme, Hartmut: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann, in: Klaus Bohnen/ Sven-Aage Jørgensen / Friedrich Schmöe (Hrsg.): Literatur und Psychoanalyse, München: Fink 1981, S. 133–176.
- Bolz, Norbert: Eine kurze Geschichte des Scheins, München: Fink 1991.

- Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche, Weinheim: Beltz Athenäum 1994.
- Borchmeyer, Dieter: Zur Typologie des Klassischen und Romantischen, in: Walter Hinderer (Hrsg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 19–30.
- Boros, Gábor / Péter Gulyás: Admiration und generositas. Wie Spinoza einen Faden von Descartes aufnimmt, zerreißt und die zwei Teile Kant überreicht, in: Anne Tilckorn (Hrsg.): Motivationen für das Selbst. Kant und Spinoza im Vergleich, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 91–108.
- Brandstetter, Gabriele / Gerhard Neumann: Gaben. Märchen in der Romantik, in: Claudia Christophersen / Ursula Hudson-Wiedenmann / Brigitte Schillbach (Hrsg.): Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 17–37.
- Breithaupt, Fritz: Kulturen der Empathie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Brown, Jane K.: Building Bridges. Goethe's Fairy-Tale Aesthetics, in: Goethe Yearbook 23 (2016), S. 1–17.
- Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten, München: Heyne 1980.
- Campe, Rüdiger: Vor Augen stellen. ber den Rahmen rhetorischer Bildgebung [1997], in: Helmut Lethen / Ludwig Jäger / Albrecht Koschorke (Hrsg.): Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt / New York: Campus 2015, S. 106–136.
- Campe, Rüdiger: Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen: Wallstein 2002.
- Campe, Rüdiger: Form und Leben in der Theorie des Romans, in: Armen Avanesian / Winfried Menninghaus / Jan Völker (Hrsg.): Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Zürich: diaphanes 2009, S. 193–211.
- Campe, Rüdiger: Der Effekt der Form. Baumgartens Ästhetik am Rande der Metaphysik, in: Rüdiger Campe / Anselm Haverkamp / Christoph Menke (Hrsg.): Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik, Köln: August 2014, S. 117–144.
- Cassirer, Ernst: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften [1923], in: Ders.: Aufsätze und kleine Schriften (1922–1926), hrsg. v. Julia Clemens (= Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 16, hrsg. v. Birgit Recki), Hamburg: Meiner 2003, S. 75–104.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken [1925]. Text und Anmerkungen bearbeitet v. Claus Rosenkranz (= Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Birgit Recki, Bd. 12), Hamburg: Meiner 2002.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis [1929]. Text und Anmerkungen bearbeitet v. Julia Clemens

- (= Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Birgit Recki, Bd. 13), Hamburg: Meiner 2002.
- Cassirer, Ernst: Zur Logik des Symbolbegriffs [1938], in: Ders.: Aufsätze und kleine Schriften (1936–1940), hrsg. v. Claus Rosenkranz (= Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Birgit Recki, Bd. 22), Hamburg: Meiner 2006, S. 112–139.
- Cusset, Catherine: *No Tomorrow. The Ethics of Pleasure in the French Enlightenment*, Charlottesville: University of Virginia Press 1999.
- Damann, Günter: Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* als Essay über die Gattung der Prosaerzählung im 18. Jahrhundert, in: Harro Zimmermann (Hrsg.): *Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit*, Heidelberg: Winter 1990, S. 1–24.
- Damerau, Burghard: Wahrheit / Wahrscheinlichkeit, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 436–460.
- Daston, Lorraine / Katherine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*, übers. v. Sebastian Wohlfeil / Christa Krüger, Berlin: Eichborn 2002.
- Daston, Lorraine: Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit, in: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M.: Fischer 2003, S. 77–97.
- Davis, Lennard J.: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York: Columbia University Press 1983.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen übers. v. Burkhard Kroeber, Frankfurt a. M. 1976.
- Döring, Detlef: Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Neue Untersuchungen zu einem alten Thema, in: Anett Lütteken / Barbara Mahlmann-Bauer (Hrsg.): *Bodmer und Breitingen im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 50–104.
- Dürbeck, Gabriele: *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen: Niemeyer 1998.
- Düsing, Wolfgang: Wandlungen des Literaturbegriffs in der Laokoon-Debatte zwischen Lessing und Herder, in: Peter-André Alt et al. (Hrsg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 63–78.
- Elias, Norbert: *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*, Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 1999.
- Engel, Manfred: *Der Roman der Goethezeit*, Stuttgart: Metzler 1993.
- Engel, Manfred: „Weh denen, die Symbole sehen“? Symbolik und Symboldeutung in Goethes Wahlverwandtschaften, in: Rainer Godel / Matthias Löwe (Hrsg.): *Erzählen*

- im Umbruch: Narration 1770–1810. Texte, Formen, Kontexte, Wezel-Jahrbuch 12/13 (2009/10), Hannover: Wehrhahn 2011, S. 293–314
- Engel, Manfred: Frühe Romane: William Lovell und Franz Sternbalds Wanderungen, in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 515–532.
- Esmein, Camille: Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque, Paris: Honoré Champion 2004.
- Eybl, Franz M.: Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten als Erzählpoetik zwischen Chronik und Exempel, in: Frauke Berndt/ Daniel Fulda (Hrsg.): Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a. d. Saale, Hamburg: Meiner 2018, S. 52–70.
- Falkenhagen, Annabel: Sinnesempfindung und Gemütsbewegung. Zum Konzept der „empfindlichen Lust“ in der Poetik Bodmers und Breitingers mit Blick auf ihr Verhältnis zur Empfindsamkeit, in: Élisabeth Décultot / Gerhard Lauer (Hrsg.): Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Heidelberg: Winter 2012, S. 37–66.
- Feldman, Karen S.: Arts of Connection. Poetry, History, Epochality, Berlin / Boston: de Gruyter 2019.
- Frank, Hilmar: Schauspiel der Natur – Inszenierung der Natur, in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hrsg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, Göttingen: Wallstein 1999, S. 385–402.
- Frank, Manfred: Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext, in: Manfred Frank (Hrsg.): Das kalte Herz, und andere Texte der Romantik, Frankfurt a. M.: Insel 1978.
- Frühwald, Wolfgang: Goethe und das Christentum. Anmerkungen zu einem ambivalenten Verhältnis, in: Goethe-Jahrbuch 130 (2013), S. 43–50.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (= Gesammelte Werke, Bd. 1), 6., durchges. Aufl., Tübingen: Mohr 1990.
- Gaier, Ulrich: Leibliche Erkenntnis, in: Hans Adler / Lynn L. Wolff (Hrsg.): Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn: Fink 2013, S. 43–63.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. v. Wolfram Bayer / Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, übers. v. Andreas Knop, 3. durchgesehene u. korr. Aufl., München: Fink 2010.
- Geppert, Alexander C. T. / Till Kössler: Einleitung: Wunder der Zeitgeschichte, in: Dies. (Hrsg.): Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 9–68.

- Gess, Nicola: Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren, in: Martin Baisch / Andreas Degen / Jana Lüdtkke (Hrsg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg i. Br.: Rombach 2013, S. 115–132.
- Gess, Nicola: Poetiken des Staunens im frühen 20. Jahrhundert: Brecht, Sklovskij und Benjamin, ihre Theorien der Verfremdung und ein Ausgangspunkt bei Descartes, in: Susanne Knaller / Rita Rieger (Hrsg.): *Ästhetische Emotion, Formen und Figuren zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)*, Heidelberg: Winter 2016, S. 25–56.
- Gess, Nicola: Troubled Resemblances. Portrait and Poetics in Breitinger's *Critische Dichtkunst*, Wieland's *Don Sylvio*, Burke's *Philosophical Enquiry* and Radcliffe's *Castle of Udolpho*, in: *MLN* 132,5 (2017), S. 1277–1300.
- Gess, Nicola: Staunen. Eine Poetik, Göttingen: Wallstein 2019.
- Gisi, Lucas Marco: Querelen um die Wahrscheinlichkeit. Historischer Relativismus und „allgemeiner Wahn“ als Argumente im Literaturstreit zwischen Zürichern und Leipziguern, in: *Zürcher Taschenbuch NF* 128 (2008), S. 410–422.
- Giuriato, Davide: Klar und deutlich. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert, Freiburg i. Br.: Rombach 2015.
- Giuriato, Davide: Kindheit und Literatur. Zur Einleitung, in: Ders. / Philipp Hubmann / Mareike Schildmann (Hrsg.): *Kindheit und Literatur: Konzepte – Poetik – Wissen*, Freiburg i. Br.: Rombach 2018, S. 7–21.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*, übers. v. Max Looser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart: Metzler 1988.
- Greisch, Jean: *Hermeneutik und Metaphysik. Eine Problemgeschichte*, München: Fink 1993.
- Grimminger, Rolf: Roman, in: Ders. (Hrsg.): *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, *Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3, München / Wien: Hanser 1980, S. 635–715.
- Günzel, Klaus: *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*, Tübingen: Wunderlich 1981.
- Haischer, Helmut: *Das Märchen als Provokation. Ludwig Tiecks Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht*, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 118–134.
- Hamou, Philippe: Descartes: Le théâtre des passions, in: *Études épistémè: revue de littérature et de civilisation (XVI^e–XVIII^e siècles)* 1 (2002), S. 1–19.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, hrsg. v. Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (= *Theorie-Werkausgabe*, Bd. 14), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

- Heinz, Jutta: Der „Hang zum Wunderbaren“ und die „Liebe zur Wahrheit“. Märchen und Aufklärung bei Wieland, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 66–86.
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, 3., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: Metzler 1993.
- Holz, Hans Heinz: *Weltentwurf und Reflexion. Versuch einer Grundlegung der Dialektik*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2005.
- Holz, Hans Heinz: *Leibniz in der Rezeption der klassischen deutschen Philosophie*, hrsg. v. Jörg Zimmer, Darmstadt: WBG 2015.
- Holzhey, Helmut: *Befreiung und Bindung der Einbildungskraft im Prozess der Aufklärung*, in: Anett Lütteken / Barbara Mahlmann-Bauer (Hrsg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 42–59.
- Honold, Alexander: *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2000.
- Honold, Alexander: *Quijote im Wunderland. Wielands Don Sylvio als literarisches Sozialisationsmodell*, in: Bettine Menke / Wolfgang Struck (Hrsg.): *Wieland / Übersetzen. Sprachen, Gattungen, Räume*, Berlin: de Gruyter 2010, S. 179–205.
- Honold, Alexander: *Die Tugenden und die Laster. Gottfried Kellers Die Leute von Seldwyla*, Muttenz: Schwabe 2018.
- Horch, Hans Otto / Georg-Michael Schulz: *Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer*, Darmstadt: WBG 1988.
- Horn, Eva: *Chemie der Leidenschaften. Johann Wolfgang von Goethes Die Wahlverwandtschaften*, in: Reingard N. Nischik (Hrsg.): *Leidenschaftlich literarisch*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1998, S. 163–181.
- Huff, Micha: *Meisters Maschinen. Zur Poetik des „Wunderbaren“ in J. W. Goethes Roman Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795/96)*, in: Nicola Gess et al. (Hrsg.): *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*, Paderborn: Fink 2019, S. 85–102.
- Hühn, Helmut (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschung*. Berlin / New York: de Gruyter 2010.
- Hühn, Helmut: *Ein „tragischer Roman“? Überlegungen zu einem Romanexperiment*, in: Ders. (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschung*, Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 149–173.
- Hühn, Helmut / Stefan Matuschek: *Das aufgeklärte Märchen: Eine europäische Erfolgsgattung von Mme d'Aulnoy und Perrault bis zu den Brüdern Grimm. Einleitung zum Tagungsband*, in: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 55,1/2 (2014), S. 1–12.
- Immer, Nikolas: *Friedrich von Blanckenburg und der Roman der Spätaufklärung*, in: Michael Hofmann (Hrsg.): *Aufklärung. Epoche-Autoren-Werke*, Darmstadt: WBG 2013, S. 169–190.

- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Jacobs, Jürgen: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman, München: Fink 1972.
- Jacobs, Jürgen: Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman, Trier: Wissenschaftl. Verl. Trier 1998.
- Jacquelin, Evelyne: Fantastisches und Wunderbares. Goethes Behandlung des „Geisterhaften“ in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Lars Schmeink / Astrid Böger / Hans-Harald Müller (Hrsg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert, Berlin: de Gruyter 2012, S. 363–379.
- Japp, Uwe: Der Weg des Künstlers und die Vielfalt der Kunst in *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Detlef Kremer (Hrsg.): Die Prosa Ludwig Tiecks, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 35–52.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“, in: Charles Perrault: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München: Eidos 1964, S. 8–64.
- Jauß, Hans Robert: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1972.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Johach, Eva: Entzauberte Natur? Die Ökonomien des Wunder(n)s im naturwissenschaftlichen Zeitalter, in: Alexander C. T. Geppert / Till Kössler (Hrsg.): Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 179–210.
- Kaposi, Dorottya: Descartes on the Excellent Use of Admiration, in: Michael Funk Deckard / Péter Losonczy (Hrsg.): Philosophy Begins in Wonder. An Introduction to Early Modern Philosophy, Theology, and Science, Eugene.: Pickwick Publications 2010, S. 107–118.
- Kareem, Sarah Tindal: Eighteenth-Century Fiction and the Reinvention of Wonder, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Käuser, Andreas: Das Wissen der Anthropologie: Goethes Novellen, in: Goethe-Jahrbuch 107 (1990), S. 158–168.
- Kemmerling, Andreas: Descartes über das Bewußtsein, in: Emil Angehrn (Hrsg.): Descartes. 1596–1996 (Studia philosophica. Jahrbuch der Schweizerischen philosophischen Gesellschaft), Bern: Haupt 1996, S. 85–114.
- Killy, Walther: Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Ders.: Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 19–35.
- Kindt, Tom: Der *discours* des aufgeklärten Märchens. Märchenerzählen bei Wieland, Musäus und den Grimms, in: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung 55,1/2 (2014), S. 41–51.

- Kittler, Friedrich A.: Otilie Hauptmann, in: Norbert W. Bolz: *Goethes Wahlverwandtschaften*. Kritische Diskursanalysen zum Mythos Literatur, Hildesheim: Gerstenberg, 1981. S. 260–275.
- Kleinschmidt, Christoph: Kritik der poetologischen Übereinkunft. Zur Dekonstruktion von Erzählprinzipien in Christoph Martin Wielands „Hexameron von Rosenhain“ und E.T.A. Hoffmanns „Die Serapions-Brüder“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 133,2 (2014), S. 193–215.
- Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen, fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, 3. überarb. u. erw. Aufl., München: Fink 2002.
- Kluge, Alexander: Nachwort, in: *Mme de La Fayette: Die Prinzessin von Clèves*, aus dem Französischen übers. v. Ferdinand Hardekopf, Zürich: Manesse 2009, S. 347–364.
- Köhler, Erich: „Je ne sais quoi“. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen [1953/54], in: Erich Köhler: *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum 1966, S. 230–286.
- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg: Meiner 2002.
- Körte, Mona: Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800, in: *Zeitschrift für Germanistik* 22,1 (2012), S. 57–71.
- Körte, Mona: Dinge im Diminutiv. Der Eigensinn des Kleinen in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, in: *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*, hrsg. v. José Brunner, Göttingen: Wallstein 2015.
- Koschorke, Albrecht: *Imaginationen der Kulturgrenze. Zu Ludwig Tiecks Erzählung „Der blonde Eckbert“*, in: David E. Wellbery (Hrsg.): *Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 135–153.
- Koselleck, Reinhart: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte* [1967], in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 38–66.
- Koselleck, Reinhart: „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ – zwei historische Kategorien, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 349–375.
- Koselleck, Reinhart: Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Ders. / Reinhart Herzog (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein (Poetik und Hermeneutik XII)*, München: Fink 1987, S. 269–282.
- Kremer, Detlef: *Einsamkeit und Schrecken. Psychosemiotische Aspekte von Tiecks Phantasia-Märchen*, in: Ders. (Hrsg.): *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 53–68.

- Kremer, Detlef: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen), in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 496–514.
- Kreutzmann, Marko: Goethe als Gesellschaftskritiker. Zur Symbolisierung sozial Wandels in den *Wahlverwandtschaften*, in: Helmut Hühn (Hrsg.): Goethes *Wahlverwandtschaften*. Werk und Forschung, Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 327–347.
- Kreuzer, Stefanie: Die unheimliche Verkehrung des Märchenhaften ins Fantastische. Ludwig Tiecks ‚Wahnsinns-Märchen‘ *Der blonde Eckbert*, in: Der Deutschunterricht 58,3 (2006), S. 21–33.
- Kropik, Cordula: Gemachte Welten. Form und Sinn im höfischen Roman, Tübingen: Narr Francke Attempo 2018.
- Lämmert, Eberhard: Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971.
- Lämmert, Eberhard: Goethe als Novellist, in: William J. Lillyman (Hrsg.): Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium, Berlin / New York: de Gruyter 1983, S. 21–37.
- Le Goff, Jacques: Das Wunderbare im mittelalterlichen Abendland [frz. 1978], in: Ders.: Phantasie und Realität des Mittelalters, übers. v. Rita Hörner, Stuttgart: Klett-Cotta 1990.
- Linn, Marie Luise: A. G. Baumgartens Aesthetica und die antike Rhetorik, in: Helmut Schanze (Hrsg.): Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1974, S. 105–125.
- Littlejohns, Richard: Der Rutsch in die Fiktion. Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Silvio Vietta (Hrsg.): Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, Stuttgart: Metzler 1994, S. 163–175.
- Loop, Jan: Deismus in der Schweiz. Zürcher Reaktionen auf Marie Hubers *Lettres sur la religion essentielle à l'homme*, in: Anett Lütteken / Barbara Mahlmann-Bauer (Hrsg.): Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung, Göttingen: Wallstein 2009, S. 202–230.
- Lovejoy, Arthur O.: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, übers. v. Dieter Turck, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Ludwig, Ariane: „Ohne Poesie läßt sich nichts in der Welt wirken, Poesie aber ist Märchen“. Zu Johann Wolfgang von Goethes Märchen und zu seinem Märchen“, in: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung 55,1 (2014), S. 87–104.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916/20], hrsg. v. Frank Benseler / Rüdiger Dannemann, Bielefeld: Aisthesis 2009.

- Lukas, Wolfgang / Madleen Podewski: Novellenpoetik, in: Claudia Stockinger / Stefan Scherer (Hrsg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: de Gruyter 2011, S. 353–364.
- Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen, zweite, durchges. u. erw. Aufl., Bern / München: Francke 1960.
- Manger, Klaus: Natürlich übernatürlich: das aufgeklärte Märchen, in: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung 55,1/2 (2014), S. 26–40.
- Marcuse, Herbert: Der deutsche Künstlerroman [1922], in: Ders.: Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 7–344.
- Martinec, Thomas: Lessings ästhetischer Sensualismus, in: Alexander Košenina / Stefanie Stockhorst (Hrsg.): Lessing und die Sinne, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 141–160.
- Marx, Friedhelm: Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg: Winter 1995.
- Matuschek, Stefan: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse, Tübingen: Niemeyer 1991.
- May, Kurt: Goethes *Wahlverwandtschaften* als tragischer Roman, in: Ewald Rösch (Hrsg.): Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Darmstadt: WBG 1975, S. 263–271.
- Mazzoni, Guido: Theory of the Novel, translated by Zakiya Hanafi, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2017.
- Meyer, Reinhart: Novelle und Journal, Bd. 1. Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen, Stuttgart: Steiner 1987.
- Michel, Sascha: Ambivalente Teleologie – Christoph Martin Wieland und die Ironie der Aufklärung, in: Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung, hrsg. v. Julia Abel / Andreas Blödorn / Michael Scheffel, Trier: Wissenschaftl. Verl. Trier 2009, S. 179–192.
- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen: Wallstein 2015.
- Miller, Christopher R.: Surprise. The Poetics of the Unexpected from Milton to Austen, Ithaca, New York: Cornell University 2015.
- Mirbach, Dagmar: Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758), in: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica* / Ästhetik [1750]. Lateinisch / Deutsch, übers. und hrsg. v. ders. (= Bd. 1 der Ausgabe), Hamburg: Meiner 2007, S. XV–LXXX.
- Mirbach, Dagmar: Die Rezeption von Leibniz' Monadenlehre bei Alexander Gottlieb Baumgarten, in: Hanns-Peter Neumann (Hrsg.): Der Monadenbegriff zwischen Spätrenaissance und Aufklärung, Berlin: de Gruyter 2009, S. 271–300.

- Mirbach, Dagmar: Gottsched und die Entstehung der Ästhetik, in: Eric Achermann (Hrsg.): Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft, Berlin: Akademie 2014, S. 113–127.
- Moretti, Franco: The Way of the World. The „Bildungsroman“ in European Culture, London: Verso 1987.
- Moretti, Franco: Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne, übers. v. Frank Jakobzik, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert, München: Fink 1998.
- Mülder-Bach, Inka / Michael Ott: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Was der Fall ist. Casus und lapsus, Paderborn: Fink 2014, S. 9–31.
- Müller, Joachim: Zur Entstehung der deutschen Novelle. Die Rahmenhandlung in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und die Thematik der Französischen Revolution, in: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien. Fritz Martini zum 60. Geburtstag, Stuttgart: Metzler 1969, S. 152–175.
- Mulsow, Martin: Einleitung zum Segment *Theorien und Modelle (un)möglicher Welten*, in: Frauke Berndt / Daniel Fulda (Hrsg.): Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015, Hamburg: Meiner 2018, S. 377–381.
- Murdoch, Iris: The Sovereignty of Good [1970]. Abingdon: Routledge Classics 2001.
- Naumann, Barbara: Kulturen des symbolischen Denkens: Literatur und Philosophie bei Ernst Cassirer, in: Hartmut Böhme / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 161–186.
- Naumann, Barbara: Romantische Momente. Ungewöhnliche Perspektiven in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Goethe-Jahrbuch 132 (2015), S. 95–107.
- Neumann, Gerhard: Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre*. Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart: Cotta 1984, S. 433–460.
- Neumann, Gerhard: Kindheit und Erinnerung. Anfangsphantasien in drei romantischen Novellen. Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert*, Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine*, E.T.A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*, in: Günter Oesterle (Hrsg.): *Jugend – ein romantisches Konzept?*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 81–103.
- Neumann, Gerhard: Roman – Novelle – Anekdote. Zur Gattungsfrage in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Anne Bohnenkamp et al. (Hrsg.): Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit, Göttingen: Wallstein 2008, S. 315–333.
- Neumann, Gerhard: Trauma und Liebesblick. Zum *coup de foudre* in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Kenneth S. Calhoun et al. (Hrsg.): „Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Berlin: Schmidt 2010, S. 99–116.

- Newmark, Catherine: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg: Meiner 2008.
- Newmark, Catherine: *From Moving the Soul to Moving into the Soul. On Interiorization in the Philosophy of the Passions*, in: Rüdiger Campe / Julia Weber (Hrsg.): *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 21–35.
- Nivelle, Armand: *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin: de Gruyter 1960.
- Nivelle, Armand: *Literaturästhetik*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Europäische Aufklärung (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 11)*, Frankfurt a. M.: Athenaion 1974, S. 15–55.
- Nowitzki, Hans-Peter: *Märchen*, in: Jutta Heinz (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2008, S. 210–227.
- Nussbaum, Martha C.: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Osterkamp, Ernst: *Einsamkeit und Entsagung in Goethes Wahlverwandtschaften*, in: Helmut Hühn (Hrsg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Werk und Forschung*. Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 27–45.
- Paulin, Roger: *Ludwig Tieck*, Stuttgart: Metzler 1987.
- Perler, Dominik / Markus Wild: *Wahrnehmung als philosophisches Problem*, in: Dies. (Hrsg.): *Sehen und Begreifen. Wahrnehmungstheorien in der frühen Neuzeit*, Berlin / New York: de Gruyter 2008, S. 1–70.
- Perler, Dominik: *Descartes. Emotionen als psychophysische Zustände*, in: Hilge Landweer / Ursula Renz (Hrsg.): *Handbuch Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, Berlin: de Gruyter 2008, S. 271–292.
- Pethes, Nicolas: *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*, Konstanz: Konstanz University Press 2016.
- Pfotenhauer, Helmut / Sabine Schneider: *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Podskalsky, Vera: *Lesen mit Ricœur. Das Konzept der „narrativen Identität“ am Beispiel von Sten Nadolnys Weitlings Sommerfrische*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 61 (2017), S. 295–323.
- Polheim, Karl Konrad: *Gattungsproblematik*, in: Ders. (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Erzählung*, Düsseldorf: Bagel 1981, S. 9–16.
- Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin: Schmidt 2000, S. 83–153.

- Pörksen, Uwe: Goethes Kritik naturwissenschaftlicher Metaphorik und der Roman *Die Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 25 (1981), S. 285–315.
- Preisendanz, Wolfgang: Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts, in: Hans Steffen (Hrsg.): Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, 2., durchgesehene Aufl., 1967, S. 187–210.
- Rath, Wolfgang: Ludwig Tieck. Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk, Paderborn: Schöningh 1996.
- Raulet, Gérard: Zur Vorgeschichte der Einbildungskraft. Abbild, Vorbild, Bildung und Einbildungskraft bei J. C. Gottsched, in: Richard Heinrich / Helmuth Vetter (Hrsg.): Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie, Wien / München: Oldenbourg 1991, S. 91–126.
- Raulet, Gérard: Ornament, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Stuttgart: Metzler 2002, S. 656–683.
- Reichert, Klaus: Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Ribbat, Ernst: Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischen Poesie, Kronberg im Taunus: Athenäum 1978.
- Ribbat, Ernst: Franz Sternbalds Wanderungen, in: Paul Michael Lützel (Hrsg.): Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Reclam 1992, S. 7–35.
- Ricoeur, Paul: Das Willentliche und das Unwillentliche [1950], übers. v. Daniel Creutz, Paderborn: Fink 2016.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung, übers. v. Rainer Rochlitz, München: Fink 1988.
- Ricoeur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd. 2: Zeit und literarische Erzählung, übers. v. Rainer Rochlitz, München: Fink 1989.
- Ricoeur, Paul: Das Selbst als ein Anderer, übers. v. Jean Greisch, München: Fink 1996.
- Ricoeur, Paul: Narrative Identität, in: Ders.: Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999), übers. u. hrsg. v. Peter Welsen, Hamburg: Meiner 2005, S. 209–225.
- Ricoeur, Paul: Annäherungen an die Person, in: Ders.: Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999), übers. u. hrsg. v. Peter Welsen, Hamburg: Meiner 2005, S. 227–249.
- Riedel, Wolfgang: Roman, in: Dieter Borchmeyer / Viktor Žmegač (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen, 2., neu bearb. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1994, S. 373–379.
- Ross, Stephanie: Painting the Passions. Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression, in: Journal of the History of Ideas 45,1 (1984), S. 25–47.
- Rouger, Gilbert: Introduction, in: Charles Perrault: Contes. Textes établis avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire, hrsg. v. Gilbert Rouger, Paris: Garnier 1967, S. I–LIII.

- Safranski, Rüdiger: Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie, München: Hanser 2013.
- Sandkaulen, Birgit: „...überall nur eine Natur ...“. Spinozas Ethik als Schlüssel zu Goethes *Wahlverwandtschaften*?, in: Helmut Hühn (Hrsg.): Goethes *Wahlverwandtschaften*. Werk und Forschung, Berlin / New York: de Gruyter 2010, S. 177–192.
- Schaeder, Grete: Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung, Hameln: Bücherstube Seifert 1947.
- Schenda, Rudolf: Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- Scherpe, Klaus R.: Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder, Stuttgart: Metzler 1968.
- Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Pustet: Regensburg 1982.
- Schings, Hans-Jürgen (1977): Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler 1977.
- Schings, Hans-Jürgen: Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung, in: Bernhard Fabian / Wilhelm Schmidt-Biggemann / Rudolf Vierhaus (Hrsg.): Die Neubestimmung des Menschen. Wandlungen des anthropologischen Konzepts im 18. Jahrhundert, Bd. 2, München: Kraus International Publications 1980, S. 247–275.
- Schings, Hans-Jürgen: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman [1984], in: Ders.: Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 71–92.
- Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle, Stuttgart / Weimar: Metzler 1993.
- Schmidt, Horst-Michael: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitingen, Baumgarten), München: Fink 1982.
- Schmidt, Thomas E.: Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels, Tübingen: Niemeyer 1989.
- Schmitt, Arbogast: Querelle des Anciens et des Modernes, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 15,2: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, Sp. 607–622.
- Schmitt, Arbogast: Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten, in: Gert Mattenklott (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft), Hamburg: Meiner 2004, S. 55–71.

- Schneider, Helmut J.: Wahllandschaften. Mobilisierung der Natur und das Darstellungsproblem der Moderne in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 47 (2000), S. 285–300.
- Schnyder, Mireille / Nicola Gess: Poetiken des Staunens. Eine Einführung, in: Dies. et al. (Hrsg.): Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven, Paderborn: Fink 2019, S. 1–31.
- Schön, Erich: Die Rhetorik der Affekte. Zur historischen Relativität des hermeneutischen Menschenbildes, in: Helmut Bachmaier / Ernst Peter Fischer (Hrsg.): Glanz und Elend der zwei Kulturen. Über die Verträglichkeit der Natur- und Geisteswissenschaften, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1991, S. 209–236.
- Schuler, Martina: Die aufgehobene Novellistik: zweimal Wahlverwandtschaften, in: *Goethe-Jahrbuch* 125 (2008), S. 51–63.
- Schwemmer, Oswald: Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne, Berlin: Akademie 1997.
- Seidler, Andreas: Der Reiz der Lektüre. Wielands *Don Sylvio* und die Autonomisierung der Literatur, Heidelberg: Winter 2008.
- Siegrist, Christoph: Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten, in: Rolf Grimmeringer (Hrsg.): Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 (= Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3), München, Wien: Hanser 1980, S. 280–303.
- Simon, Attila: Das Wunderbare und das Verwundern. Die anthropologische Beziehung des Begriffs *thaumaston* in der aristotelischen Poetik, in: *Acta antiqua Academiae scientiarum Hungaricae* 42 (2002), S. 77–92.
- Simon, Ralf: Petites perceptions und ästhetische Form, in: Wenchao Li / Monika Meier (Hrsg.): Leibniz in Philosophie und Literatur um 1800, Hildesheim: Olms 2016, S. 203–229.
- Söring, Jürgen: Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981), S. 544–559.
- Spaemann, Robert: Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 59–74.
- Stafford, Barbara Maria: Beauty of the Invisible. Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43,1 (1980), S. 65–78.
- Stafford, Barbara Maria: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, aus dem Amerikanischen übers. v. Anne Vonderstein, Amsterdam / Dresden: Verlag der Kunst 1998.
- Stahl, Karl Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Athenaion 1975.
- Stamm, Ralf: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren, Stuttgart: Kohlhammer 1973.

- Steiner, Uwe: Poetische Theodizee. Philosophie und Poesie in der lehrhaften Dichtung im achtzehnten Jahrhundert, München: Fink 2000.
- Steiner, Uwe C.: „Für sich und andre vielleicht“. Otilies Selbstsakralisierung und die Lessing-Kritik in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Hannah Dingeldein et al. (Hrsg.): *Schwellenprosa. (Re)Lektüren zu Goethes Wahlverwandtschaften*, Paderborn: Fink 2018, S. 87–104.
- Steiner, Walter / Uta Kühn-Stillmark: Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz, Köln: Böhlau 2001.
- Steputat, Robert: *Frauenbilder im Roman der Frühromantik. Von Diotima zu Violette*, Hamburg: Kovač 2011.
- Stockinger, Claudia: Pathognomisches Erzählen im Kontext der Erfahrungsseelenkunde. Tiecks Beiträge zu Nicolais Straußfedern, in: Detlef Kremer (Hrsg.): *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 11–34.
- Stracenski, Inja: Der Wille und die Vernunft. Kant und Spinoza über die Grundlagen der Ethik, in: Anne Tillkorn (Hrsg.): *Motivationen für das Selbst. Kant und Spinoza im Vergleich*, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 15–29.
- Strowick, Elisabeth: Poetik des Dilettantismus in Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in: *Poetica* 39 (2007), S. 423–442.
- Strube, Werner: *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jh.*, Dissertation, Universität Bochum 1971.
- Szondi, Peter: *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, Schellings Gattungspoetik (= Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 3, hrsg. v. Wolfgang Ietkau)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Taylor, Charles: *Ein säkulares Zeitalter*, übers. v. Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Taylor, Charles: *Das sprachbegabte Tier. Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens*, übers. v. Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Thomé, Horst / Winfried Wehle: *Novelle*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, hrsg. v. Harald Fricke, Berlin / New York: de Gruyter, 2000, S. 725–731.
- Thums, Barbara: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche*, München: Fink 2008.
- Till, Dietmar: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 2004.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur, aus dem Französischen* übers. v. Karin Kersten / Senta Metz / Caroline Neubaur, Berlin: Wagenbach 2013.
- Tölzer, Marius: „Wissen sie nicht [...] uns irgend ein Märchen zu erzählen?“ *Betrachtungen zur Struktur von Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*

- hinsichtlich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92 (2018), S. 15–30.
- Torra-Mattenklott, Caroline: Die Seele als Zuschauerin. Zur Psychologie des „movere“, in: Erika Fischer-Lichte / Jörg Schönert (Hrsg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, Göttingen: Wallstein 1999, S. 91–108.
- Torra-Mattenklott, Caroline: Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München: Fink 2002.
- Trampota, Andreas: Vernunft allein bewegt nichts. Hume, Kant und die Externalismus-Internalismus-Kontroverse in der Ethik, in: Godehard Brüntrup / Maria Schwartz (Hrsg.): Warum wir handeln – Philosophie der Motivation, Stuttgart: Kohlhammer 2012, S. 41–59.
- Vaget, Hans Rudolf: Ein reicher Baron. Zum sozialgeschichtlichen Gehalt der *Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 24 (1980), S. 123–161.
- van Gennep, Arnold: Übergangsriten [1909, Les rites de passage], aus dem Französischen v. Klaus Schomburg / Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. / New York: Campus 1999.
- van Hoorn, Tanja: Affektregie. Schillers Verbrecher aus Leidenschaft, in: Frauke Berndt / Daniel Fulda (Hrsg.): Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a.d. Saale, Hamburg: Meiner 2018, S. 554–562.
- Vellusig, Robert: Zeitgestalten. Über das Erleben, Erinnern und Erzählen, in: Journal of Literary Theory 2,2 (2008), S. 287–304.
- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, 2., durchges. u. korrigierte Aufl., Zürich: diaphanes 2004.
- von Matt, Peter: Versuch, den Himmel auf der Erde einzurichten. Der Absolutismus der Liebe in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Heinrich Meier / Gerhard Neumann (Hrsg.): Über die Liebe. Ein Symposium, München: Beck 2001, S. 263–304.
- Voorhoeve, Jutta: Romantisierte Kunstwissenschaft. *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck und die Emergenz moderner Bildlichkeit, München: Fink 2010.
- Voß, Torsten: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800, Hannover: Wehrhahn 2019.
- Voßkamp, Wilhelm: „Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren“. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), in: Daniel Müller Nielaba / Yves Schumacher / Christoph Steier (Hrsg.): Rhetorik der Übertragung, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 53–69.
- Waldenfels, Bernhard: Verfremdung und Verwunderung, in: Karl-Josef Pazzini / Andrea Sabisch / Daniel Tyradellis (Hrsg.): Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung, Zürich: diaphanes 2013, S. 37–49.

- Watt, Ian: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Harmondsworth: Penguin 1972.
- Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf* [1919], Stuttgart: Reclam 1995.
- Wellbery, David E.: *Die Grenzen des Idyllischen bei Goethe*, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart: Cotta 1984, S. 221–242.
- Wellbery, David E.: *Die Wahlverwandschaften* (1809). Desorganisation symbolischer Ordnungen, in: Paul Michael Lützeler / James E. McLeod (Hrsg.): *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, Stuttgart: Reclam 1991, S. 291–318.
- Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München: Fink 2003.
- Wilson, Daniel W.: *The Narrative Strategy in Wieland's Don Sylvio von Rosalva*, Bern: Lang 1981.
- Witte, Bernd: *Das Opfer der Schlange. zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und im Märchen*, in: Wilfried Barner / Eberhard Lämmert / Norbert Oellers (Hrsg.): *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart: Cotta 1984, S. 461–484.
- Wohlers, Christian: *Descartes' Theorie der Praxis*, in: René Descartes: *Die Passionen der Seele*, hrsg. u. übers. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2014, S. XVII–CVI.
- Wolf, Burkhardt: „Gattungsschwindel“. Tiecks *Der Blonde Eckbert* und die Affektpoetik der Angst, *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 109/2 (2015), S. 167–191.
- Wölfel, Kurt: *Friedrich von Blanckenburgs Versuch über den Roman*, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum 1968, S. 29–60.
- Wundt, Wilhelm: *Leibniz. Zu seinem zweihundertjährigen Todestag, 14. November 1916*, Leipzig: Kröner 1917.
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart: Metzler 1995.
- Zelle, Carsten: *Von der Ästhetik des Geschmacks zur Ästhetik des Schönen*, in: Horst Albert Glaser / György M. Vajda (Hrsg.): *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760–1820. Epoche im Überblick*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins 2001, S. 371–397.
- Zelle, Carsten: *Vernünftige Gedanken zur Beredsamkeit - Bodmers und Breitingers ästhetische Schriften und Literaturkritik*, in: Anett Lütteken / Barbara Mahlmann-Bauer (Hrsg.): *Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Göttingen: Wallstein 2009, S. 25–41.
- Zelle, Carsten: *Ästhetische Anthropeiosis – Leibniz' Erkenntnisstufen und der Ursprung der Ästhetik*, in: Alexander Košenina (Hrsg.): *Leibniz und die Aufklärungskultur*, Hannover: Wehrhahn 2013, S. 93–116.

- Zittel, Claus: Schneekristalle, Wind und Wolken. Zum Zusammenspiel von Beobachtung, bildlicher Repräsentation und Erklärung in Descartes' *Die Meteore*, in: Alessandro Nova (Hrsg.): Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre, Venezia: Marsilio 2009, S. 117–146, 329–332.
- Zittel, Claus: *Theatrum philosophicum*. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft, Berlin: Akademie 2009.
- Žmegač, Viktor: *Der europäische Roman*. Geschichte seiner Poetik, Tübingen: Niemeyer 1991.
- Zumbusch, Cornelia: Poetische Immunität in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: *Goethe-Jahrbuch* 125 (2008), S. 28–37.

Abbildungsverzeichnis

Titelabbildung: Frontispiz, in: Johann Christoph Gottsched: Erste Gründe der gesamten Weltweisheit darinn alle philosophische Wissenschaften, in ihrer natürlichen Verknüpfung, in zweyn Theilen abgehandelt werden; Zum Gebrauche akademischer Lectionen entworfen; Mit einer kurzen philosophischen Historie, nöthigen Kupfern und einem Register. Leipzig: Breitkopf 1762. Bayerische Staatsbibliothek München, Ph.u. 221-1.

Abb. 1: Frontispice de l'Encyclopédie (Charles-Nicolas Cochin), in: Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Oeuvre de Benoit-Louis Prevost Paris 1772. Bibliothèque nationale de France, AA-3 (PREVOST, BENOIT LOUIS)

Abb. 2: Allegorie der Fabel, in: Antoine Houdar de la Motte: Fables nouvelles dédiées au Roy avec un discours sur la fable, Paris: Gregoire Dupuis 1719, ohne Paginierung. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RESM-YE-100.

Abb. 3: Mangogul évoque Cucufa, in: Denis Diderot: Les bijoux indiscrets, Tome premier, Au Monomotapa [Paris, 1748], S. 18. Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 8-BL-21869 (1).

Abb. 4: Viktor Emil Janssen: Selbstbildnis vor Staffelei. © Kunsthalle Hamburg / bpk, Foto: Elke Walfort.

Abb. 5: Table des differents rapports observés en Chimie entre différentes substances, in: Geoffroy l'Aîné: Histoire de l'Académie royale des sciences, avec les mémoires de mathématique et de physique, Paris 1718, S. 202–212; Tafel zw. S. 212/213. Die Abbildung ist dem digitalen Bestand der Biodiversity Heritage Library entnommen. Bereitgestellt wurde das Werk durch die Natural History Museum Library, London.

Dank

Ich danke dem Schweizerischen Nationalfonds für die Finanzierung der Forschungstätigkeiten und der Publikation der daraus hervorgegangenen Arbeit sowie dem Forschungsfonds der Universität Basel für die Unterstützung meiner Arbeit.

Meinen Universitätslehrern Profs. Drs. Gerhard Kaiser, Jörg Bank, Heinrich Detering, Gregor Gumpert, Winfried Menninghaus, Stefan Matuschek, Nicola Gess, Mireille Schnyder und Alexander Honold danke ich für ihr Wissen, ihr Engagement und ihre Förderung.

Mein herzlicher Dank gilt meinen akademischen Kolleginnen und Kollegen, die bei der Korrektur des Manuskripts halfen: Drs. Agnes Hoffmann, Ruth Signer, Nicolas von Passavant und Lea Liese. Dr. Jessica Nitsche danke ich für ein äußerst sorgfältiges wissenschaftliches Lektorat.

Großer Dank gilt meinem Vater, der in mir auf einen Nachfolger in seinem Handwerksbetrieb verzichten musste. Dass ich es bis zum Doktor der Philosophie gebracht habe, verdanke ich auch seiner Unterstützung.

Am meisten danke ich meiner Lebensgefährtin für ihre Engelsgeduld.

Mithilfe der poetologischen Diskriminierung des Wunderbaren gelingt es der Gattung Roman, sich als kulturelles Leitmedium der anbrechenden Moderne zu konstituieren. Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass in Romane immer wieder wunderbare Erzählungen eingeschaltet werden. Wie ist diese spannungsvolle Konstellation einander gegenüberstehender erzählerischer Normen zu verstehen?

»Thauma(u)topoiesis« rekonstruiert eine literatur- und geistesgeschichtliche Verschiebung im Problemfeld des Wunderbaren von der ontologischen Skepsis der Aufklärung gegenüber dem Wunder zu ästhetischen, poetologischen und ethischen Dimensionen einer poetischen Verwunderung. Vor diesem Hintergrund lässt sich verdeutlichen, wie sich die Diegese des aufgeklärten Romans durch das Inserat *thaumaturgischer Erzählungen* auf eine Hermeneutik der Selbst-Auslegung hin öffnet.

ISBN 978-3-7705-6863-5



9 783770 568635