

2 Die Modi der Literatur: „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“

Moduswechsel sind kennzeichnend für die Stellen der *Beiträge zur Optik*, an denen Erzählen und Erkennen zusammenfallen: Das Objekt der Erkenntnis hängt vom Subjekt des Erkennens ab. Auch für die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die in sechs Teilen in den *Horen* des Jahrgangs 1795 erschienen sind, ist das metaleptische Verfahren des Moduswechsels konstitutiv, das die narrative als epistemologische Funktion von Erzählungen entlarvt. Erzählungen stellen ihre Ereignisse nicht einfach dar, sondern sie binden diese Darstellung an ein epistemologisches Organon, was sich in den *Unterhaltungen* an den widerstreitenden politischen Perspektiven zeigt, die durch das Erzählen unterschiedlich vermittelt werden. Dabei sind politische Fragen aus den *Horen* – wie Schillers berühmte Ankündigung expliziert – eigentlich programmatisch ausgeschlossen.¹ Nichtsdestotrotz führen die *Unterhaltungen* den politischen Streit in die Zeitschrift ein, allerdings ohne sich klar auf eine Seite zu schlagen. Denn Moduswechsel und Fokalisierungswechsel erlauben keine Übersicht; diese mangelnde Übersicht der einleitenden Rahmenerzählung kritisiert Schiller neben dem politischen Thema in seinem Brief an Goethe vom 29. 11. 1794. Wie auch bezogen auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bemängelt er dabei insbesondere, dass der Leser „zu wenig auf einmal zu übersehen“ (MA 8.1, 40) bekommt und deshalb „die notwendigen Beziehungen des Gesagten auf das Ganze“ (ebd.) nicht angemessen bestimmen kann. Diese Orientierungslosigkeit ist also zu einem guten Teil auf die narrative Struktur zurückzuführen, die zu „AuslegungsSucht“ (MA 8.1, 41) reizt, statt Übersicht – und politische Positionierung – zu bieten.

Dass die *Unterhaltungen* tatsächlich zu Interpretationen anregen, zeigt die – abgesehen von der stets umfangreichen Diskussion des *Märchens* – erst kürzlich intensivierte Forschung, welche die *Unterhaltungen* größtenteils als eine Schule der Entzagung liest, die als Schwellentext von Goethes Frühwerk auf sein Spätwerk verweisen.² Im Kontext meiner Überlegungen soll es dagegen um die Momente gehen, welche die Übersicht erschweren und die ich auf metaleptische

1 Die Frage nach den verschiedenen ästhetischen Programmen von Goethe und Schiller hat die Forschung bezogen auf die *Unterhaltungen* intensiver beschäftigt. Vgl. Witte 1984; Reinhart 2003; Clement 2010, 243.

2 Vgl. Zumbusch 2012, 303; Oesterle 2001, 185. Einen Überblick über die ältere Forschung samt der asymmetrischen Aufmerksamkeit, die das *Märchen* gegenüber dem Rest der *Unterhaltungen* erfahren hat, gibt der Eintrag zu den *Unterhaltungen* im Goethe-Handbuch. Vgl. Bauschinger 1997, 242–248.

Verfahren zurückführe. Denn genau an den Störungen der Übersicht zeigen die *Unterhaltungen*, dass die narrative Funktion eine epistemologische Funktion ist. Mit dem hier entwickelten narratologischen Ansatz lässt sich argumentieren, dass die *Unterhaltungen* in ihrer narrativen Struktur die motivischen Variationen des Entzugs konterkarieren. Denn der Entzug auf der Motivebene der verschiedenen Erzählebenen steht nämlich ein ausuferndes Erzählen entgegen, das sich dezidiert nichts versagen kann und deshalb zu keinem Ende und keiner normativen wie narrativen Schließung kommt, sondern die narrative Struktur der Erzählreihe im *Märchen* suspendiert.³ Mit dem Modell der Metalepse greife ich nochmals auf den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller zurück, in dem Goethe den Übergang zur letzten metadiegetischen Erzählung der *Unterhaltungen* im Brief vom 21. 8. 1795 als „Übersprung“ (MA 8.1, 101) ankündigt. Dieser Übersprung ist ein erstes Indiz für die Paralipsen, welche die *Unterhaltungen* als metaleptische Verfahren nicht nur am Rande des *Märchens* kennzeichnen, sondern als Übersprünge von narrativer Information strukturbildend sind. Die Lücken der erzählten Welt werden über Moduswechsel – also Distanzmanagement und Perspektivsteuerung – markiert und treten zunächst in der einleitenden Rahmenerzählung und schließlich an den Grenzen aller metadiegetischer Erzählungen auf,⁴ so sind sie für die gesamte narrative Struktur konstitutiv und führen zur Grundsatzreflexion eines Erzählers, das widerstreitende Meinungen narrativ verbindet, ohne sie zu synthetisieren. Dem dominierenden Entzugsmotiv, das die Forschung dem Text unterstellt, läuft damit – wie ich zeigen will – die narrative Struktur der *Unterhaltungen* zuwider.

In einem ersten Schritt analysiere ich den politischen Rahmen der ersten intradiegetischen Ebene, der für eine Novellensammlung ungewöhnlich viel Raum einnimmt (2.1).⁵ Dort lässt sich anhand der verschiedenen Moduswechsel zeigen, dass sich die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstantz sukzessi-

³ Dabei knüpfe ich an die – allerdings nicht auf die narrative Struktur abzielende – Feststellung von Zumbusch an, dass die Entzug der *Unterhaltungen* einen „Doppelsinn“ besitzt. Zumbusch 2012, 304.

⁴ Die Benennung folgt hier Genette 1998, 249–256. Dass das Attribut metadiegetisch für Erzählung unter den funktionalen Gesichtspunkten der Stimme, wie sie im systematischen Kapitel erläutert werden (siehe Kap. I.1.2), durchaus problematisch ist, sei hier betont. Denn der Platz der Erzählungen im diegetischen Rahmen legt eigentlich nahe, dass sie ebenfalls intradiegetisch sind – im Gegensatz zur extradiegetischen Rahmenerzählung. Nicht umsonst greift Genette auf das durchaus fragwürdige Sprechblasenmodell zurück (Genette 1998, 250), um diese Ebenen als Rahmungen zu veranschaulichen.

⁵ Dass die *Unterhaltungen* überhaupt als Novellensammlung rezipiert werden, hat eine lange Tradition. Vgl. exemplarisch Müller 1969, 162; Kunz 1973, 29–32; Neumann 1984; Schlaffer 1993, 50; Müller 2001a, 97.

ve zurückzieht, bis sie von einem intradiegetischen Erzähler abgelöst wird, der aber die Lücke der politischen Positionierung nicht füllen wird. Dieser Erzähler handelt tatsächlich als Arrangeur, der seine Erzählungen programmatisch rahmt und die gesellige Gemeinschaft der titelgebenden Ausgewanderten in ihren Erzählungen und Deutungen steuert. In einem zweiten Schritt untersuche ich die metadiegetischen Erzählungen, die nicht nur verschiedene Motive und Erzählgenres variieren (2.2). Vielmehr bilden sie eine Stufenfolge des Erzählers, die auf der Suche nach der perfekten Erzählform mit verschiedenen Erzählverfahren experimentiert. In einem dritten Schritt analysiere ich schließlich das *Märchen*, das die *Unterhaltungen* in der Logik ihrer seriellen Publikationsform einerseits fortsetzt, andererseits aber auch beendet (2.3). Diese Mehrdeutigkeit bezogen auf die Struktur der gesamten *Unterhaltungen* reflektiert das *Märchen* durch verschiedene Figurationen des Fortsetzens und Schließens, die gleichzeitig semantische Unterbestimmtheit und narrative Überbestimmtheit erzeugen.

2.1 Diegetische Struktur: Politische Rahmungen und narrative Übersprünge

Vor allem die jüngere Forschung hat herausgestellt,⁶ dass die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* das Leistungsprofil des Erzählers reflektieren. Angesichts ihrer Handlung und der abundanten intertextuellen Bezüge auf novelistische Traditionen ist dies nicht verwunderlich, angesichts der politischen Umstellung im Rahmen – etwa gegenüber der Pest als initialer Katastrophe im *Decamerone* – allerdings auch keineswegs selbstverständlich.⁷ Dieser diegetische Rahmen erscheint zunächst relativ einfach zu rekapitulieren: Eine Gruppe linksrheinischer Adeliger flieht vor den Revolutionstruppen auf die rechte Rheinseite und lässt sich – als sich das Glück gegen die französische Armee stellt – auf einem Landgut unweit des Rheins und der linksrheinischen Kampfhandlungen nieder, um in der Hoffnung auf baldige Rückkehr die weiteren Ereignisse abzuwarten. Durch die unterschiedlichen politischen Einstellungen der Ausgewanderten kommt es zu Spannungen, die eine veritable Krise ihrer

⁶ Vgl. Müller 2001a; Kleinschmidt 2011, bes. 97 f.; Zumbusch 2012, 304 f.; Eriksson 2013; Strohmaier 2013, bes. 214–223.

⁷ Zumbusch hat mit Verweis auf die *Reisen der Söhne Megaprazons* darauf hingewiesen, dass Krankheit und Politik im Diskurs der Zeit durchaus assoziiert sind und dass die französische Revolution als „Zeitfieber“ therapiebedürftig semantisiert wird. Vgl. Zumbusch 2012, 300. Zu strukturellen Analogien zwischen dem *Decamerone* und den *Unterhaltungen* vgl. Auer 2015, 159–164.

Gemeinschaft – in den Begriffen der *Unterhaltungen* wie der Novellentheorie: ihrer Geselligkeit⁸ – nach sich ziehen. Dieser Krise wird mit der Aufstellung verschiedener programmatischer Regeln für die Erzählungen begegnet, mit denen sich die Gesellschaft unterhält und die ihre Gemeinschaft sichern sollen. Bereits der extradiegetische Einsatz des Erzählers ist dabei keineswegs unproblematisch. Denn er ist weniger Antwort als vielmehr Symptom einer handfesten Krise, die sich sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Darstellungsseite zeigt. Genau in dieser Umstellung besteht mein Argument: Die Erzählprogramme und die ihnen folgenden metadiegetischen Erzählungen sind keine unterhaltend-eskapistische Antwort auf die politische Krise, sondern sind mit ihr strukturell aufs Engste verbunden. Das zeigt sich weniger in motivischen Kongruenzen als vielmehr in formalen Strukturanalogen zwischen Intradiegese und Metadiegesen in Form von Ebenensprüngen, die durch Moduswechsel ausgelöst werden.⁹ Bevor diese Sprünge anhand der einzelnen metadiegetischen Erzählungen analysiert werden können, ist die intradiegetische Ebene zu diskutieren.

Die *Unterhaltungen* zeichnen sich in ihrem Rahmen durch eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz aus, die von der politischen Krise mit dominanter Nullfokalisierung erzählt. Nichtsdestotrotz ist dieses Erzählen keineswegs objektiv und frei von normativen Stellungnahmen, sondern situierbar und vor allem normativ gebunden, was der Beginn der *Unterhaltungen* zeigt:

In jenen unglücklichen Tagen, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten, als das Heer der Franken durch eine übelverwahrte Lücke in unser Vaterland einbrach, verließ eine edle Familie ihre Besitzungen in jenen Ggenden und entfloß über den Rhein, um den Bedrängnissen zu entgehen, womit alle ausgezeichnete Personen bedrohet waren, denen man zum Verbrechen machte, daß sie sich ihrer Väter mit Freuden und Ehren erinnerten, und mancher Vorteile genossen, die ein wohldenkender Vater seinen Kindern und Nachkommen so gern zu verschaffen wünschte. (MA 4.1, 436)

Die Erzählung lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, auf welcher Seite der Auseinandersetzung – der historische Hintergrund der Koalitionskriege lässt sich leicht rekonstruieren¹⁰ – ihre Sympathien liegen; ihre Situierung in „un-

⁸ Vgl. Aust 2012, 4 f. Zu den Klassifikationsproblemen der *Unterhaltungen* als Novellensammlung vgl. ebd., 92–94.

⁹ Unter den theoretischen Voraussetzungen der Grice'schen Kommunikationsmaximen und dementsprechend mit anderen Ergebnissen als meine Arbeit untersucht Alexandra Strohmaier diesen Moduswechsel als Bruch mit der Maxime der Modalität und stellt so die einschlägige Verbindung der *Unterhaltungen* zu *Die guten Frauen* her. Vgl. Strohmaier 2013, bes. 219 f.

¹⁰ Vgl. MA 4.1, 1067.

ser[em] Vaterland“ wird unmittelbar in der Reihung von Deutschland, Europa, Welt im Tricolon klimaktisch universalisiert. Zugleich ist es keine beliebige Gruppe von adeligen Exilierten, sondern dezidiert eine Familie, was die Erzählung sofort auf die genealogischen Fragen von Erbschaft und Geburt bringt. Die eigentliche Bedrohung der Revolution richtet sich in dieser normativen Perspektive nicht gegen den Adel als einen Stand, sondern gegen eine Familie und ihre Möglichkeiten, im Modell des „wohldenkende[n] Vater[s]“ seinen Nachkommen „Vorteile“ zu vererben.

Bezeichnenderweise wird diese Position im folgenden Absatz von einer Frau ausgefüllt. Das Familienoberhaupt in Gestalt der Baronesse von C. ist zwar eine „Witwe in mittlern Jahren“ (ebd.), aber „als eine treffliche Hausmutter“ (ebd.) angesichts der gleichwohl stets von Kontingenzen bedrohten Bedingungen der Flucht keineswegs überfordert.¹¹

Nun mußte sie sich unerwartet als Führerin einer kleinen Karawane darstellen und wußte auch diese zu leiten, für sie zu sorgen und den guten Humor, wie er sich zeigte, in ihrem Kreise, auch mitten unter Bangigkeit und Not zu *unterhalten*. Und wirklich stellte sich bei unsfern Flüchtlingen die gute Laune nicht selten ein, denn überraschende Vorfälle, neue Verhältnisse gaben den aufgespannten Gemütern manchen Stoff zu Scherz und Lachen. (MA 4.1, 436, Herv. SM)

Neben der exotistischen Metapher, die den distanzierten und ironischen Ton der extradiegetischen Erzählinstanz markiert, ist vor allem die Einführung der titelgebenden Unterhaltungen bezeichnend. Denn die erste Nennung markiert die Mehrdeutigkeit des Verbs ‚unterhalten‘, das nicht etwa in der heute weiterverbreiteten und im Grimm’schen Wörterbuch formulierten Bedeutung von jemanden „mit angenehmer Unterredung [...] beschäftigt halten, (angenehm) beschäftigen“ gebraucht wird, sondern im ‚Erhalten‘ des „guten Humor[s]“ (ebd.).¹²

Die Ausgewanderten zu unterhalten, ist damit die Aufgabe der Baronesse. Dass mit Humor mehr als gute „Stimmung“ (MA 4.1, 1067) gemeint ist, wie der Kommentar der Münchener Ausgabe nahelegt, zeigt sich an dem folgenden Erzählerbericht und dem anschließenden Kommentar. Denn ein merkwürdiges Paradox kennzeichnet die Flucht über den Rhein: dass „diese traurige[n] Zustände lustiger wurden, als eine vorsätzliche Lustreise ehemals hatte werden können“ (MA 4.1, 437). Dieser gar durch den Indikativ des Hilfsverbs ‚hatte‘ verstärkte Übersprung des Traurigen ins Komische scheint begründungsbedürftig; die Erzählung rekurriert kommentierend auf Literatur, genauer auf das Drama,

11 Zur Rolle des Zufalls vgl. Auer 2015; Zumbusch 2012, 309 f.

12 URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=unterhalten> [31. 08. 2018].

um die erzählte Welt im Vergleich zu bebildern und zu erläutern. In diesem Vergleich wird die (Ver)Fassung der *Unterhaltungen* aus dem politischen Kontext der Zeit und dem affektiven Bereich der Figurenpsychologie in einen explizit poetologischen Bereich verschoben. Die Frage der Fassung wird auf diese Art und Weise zu einer Formfrage. Dass dabei ausgerechnet das Drama zum Bildspender avanciert, zeigt die Formulierung des Leistungsprofils des Erzählers *ex negativo*:

Denn wie wir manchmal in der Komödie eine Zeitlang ohne über die absichtlichen Possen zu lachen, ernsthaft zuschauen können, dagegen aber sogleich ein lautes Gelächter entsteht, wenn in der Tragödie etwas Unschickliches vorkommt: so wird auch ein Unglück in der wirklichen Welt das die Menschen aus ihrer Fassung bringt gewöhnlich von lächerlichen, oft auf der Stelle, gewiß aber hinterdrein, belachten Umständen begleitet sein. (MA 4.1, 437)

Beschrieben wird weniger eine Inversion als ein asymmetrischer Vergleich, der eine metaleptische Übertragung ohne Zwischenschritt inszeniert: Die Tragödie wie das „Unglück in der wirklichen Welt“ sind anfälliger für uneigentliche Elemente als die Komödie.¹³ Entscheidend ist die ‚Fassung‘, die das Unglück gefährdet; denn sie verbindet als *tertium comparationis* Mensch und dramatische Gattung im – zugegeben abenteuerlichen – Vergleich, wenn beide aus der Fassung geraten.¹⁴ Das Lachen ist die Reaktion sowohl des Zuschauers in der Tragödie als auch des Menschen im Unglück der „wirklichen Welt“, allerdings mit gegensätzlichem Effekt: Während das Lachen der Tragödie die Fassung völlig zerstört, gewinnen die Menschen im Unglück durch das Lachen ihre Fassung erst wieder. Allerdings ist dieser Effekt dezidiert erst „hinterdrein“ gewiss, was – hier wechselt die Gattungstheorie ihre Systemstelle – auf eine bestimmte, nämlich narrative Vermittlung der komischen Elemente inmitten des erlebten Unglücks verweist. Denn erst das spätere Erzählen von den lächerlichen Umständen kann im Unglück der wirklichen Welt die Fassung durch Lachen wiederherstellen. Der einer Affektäußerung des Lachens als Disposition zugrundeliegende Humor weist deshalb auf das eigentliche Ziel der *Unterhaltungen* hin:¹⁵

¹³ Dabei knüpfe ich durchaus an das an, was Zumbusch unter der Ansteckungsgefahr des „Zeitfieber[s]“ semantisiert, wenngleich ich die zugrundeliegende narrative Struktur beschreibe. Zumbusch 2012, 300.

¹⁴ Zum Begriff der Fassung und zur Verfassung der geselligen Gemeinschaft vgl. Auer 2015, bes. 166–169. Den hier in den Blick genommenen dramatischen Vergleich vernachlässigt Auer dabei allerdings, wenngleich er den Rahmen der *Unterhaltungen* durch das Wortfeld grundlegend destabilisiert sieht.

¹⁵ Vgl. dazu den entsprechenden Eintrag im DWB; URL: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=humor> [31.08.2018].

die Wahrung der Fassung. Dementsprechend ist es nur konsequent, wenn alle Figuren, die fast wie in einem Personenverzeichnis als Teile des Flüchtlingszugs aufgeführt werden, zunächst ihre Fassung verlieren. So kennt Luise, die älteste Tochter der Baronesse, bei der Flucht weder sich selbst, noch erkennt sie mehr ihren Verlobten. Die Fassungslosigkeit der Figuren ordnet die extradiegetische Erzählinstanz kommentierend ein und rahmt sie auch normativ.

Das zeigt sich an der Beschreibung von Karl, dessen politische Ansichten der übrigen Gesellschaft und der Erzählung zuwiderlaufen, weil er sich „von der blendenden Schönheit [hat] verführen lassen, die unter dem Namen Freiheit sich erst heimlich, dann öffentlich so viele Anbeter zu verschaffen wußte [...]“ (MA 4.1, 438). Karl ist also Anhänger der revolutionären Ideale und trotzdem Teil der Ausgewanderten. Der Vergleich, den die *Unterhaltungen* heranziehen, um Karl zu beschreiben, ist dabei bezeichnend. Denn auch hier erklärt ein Erzählerkommentar, dass sowohl die Idee der Freiheit als auch die „Leidenschaft“ (ebd.) der Liebe die normative Hierarchie gefährdet. Besonders gefährdet sie den eingangs so betont bedrohten Wert der Familie. Denn „Eltern, Verwandte und Freunde werden uns fremd indem wir uns etwas zueignen, das uns ganz ausfüllt und uns alles übrige fremd macht“ (ebd.). Die Aufgabe des Erzählerkommentars erschöpft sich hier nicht darin, die psychologische Disposition der Figuren zu erläutern; er gibt einen genauen normativen Rahmen vor, indem er die Figuren situiert. Karl ist dabei klar derjenige, der „die Zufriedenheit der Gesellschaft“ (ebd.) durch seine Gespräche gefährdet und stört. Zugleich wird er zum diskursiven Zentrum der *Unterhaltungen*, an dem sich die anderen Figuren in ihrer politischen wie familialen Positionierung abarbeiten müssen:

Friedrich hatte sich schon einigemal mit ihm überworfen und ließ sich in der letzten Zeit gar nicht mehr mit ihm ein. Die Baronesse wußte ihn auf eine kluge Weise wenigstens zu augenblicklicher Mäßigung zu leiten; Fräulein Luise machte ihm am meisten zu schaffen, indem sie, freilich oft ungerechter Weise, seinen Charakter und seinen Verstand verdächtig zu machen suchte. Der Hofmeister gab ihm im Stillen recht; der Geistliche im Stillen unrecht und die Kammermädchen [...] hörten ihn gerne reden [...]. (MA 4.1, 438 f.)

In dieser Liste der Hauptfiguren wird klar, dass sie sich – egal in welcher Weise – zu Karl verhalten müssen.

Davon nicht ausgenommen ist der Geheimerat von S. samt Familie, der auf dem rechtsrheinischen Gut der Baronesse ankommt. Auch er steht – in Diensten eines Fürsten – auf Seiten der deutschen Koalitionstruppen und avanciert zu einer Spiegelfigur der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz. Denn analog zum Beginn der *Unterhaltungen* wird seine politische Haltung mit einem identifikatorischen Tricolon eingeführt:

Sein Fürst, das Land, er selbst hatten viel durch den Einfall der Franzosen gelitten; er hatte die Willkür der Nation, die nur vom Gesetz sprach, kennen gelernt und den Unterdrückungsgeist derer die das Wort Freiheit immer im Munde führten. (MA 4.1, 440f.)

In diesem Tricolon zeigt sich dieselbe politische Positionierung wie am Anfang der Erzählung, auch wenn der Erzählerkommentar dem Geheimerat durchaus ein „hypochondrische[s] Gemüte“ (MA 4.1, 441) und Leidenschaft im Urteilen attestiert, was sich bezogen auf Karl als fatal für die gesellige Gemeinschaft herausstellen wird. Als sich die politische Situation mit der Blockade von Mainz schließlich zuspitzt, kommt es zum Eklat und zum Disput „mit ungebundener Leidenschaft“ (MA 4.1, 442). An dieser Stelle wechselt die Erzählung zum ersten Mal über längere Passagen in den dramatischen Modus, indem sie das Streitgespräch zwischen dem Geheimerat und Karl in direkter Rede wiedergibt und sich so einer Bewertung wie Positionierung entzieht. Nach den längeren Eingangsäußerungen der beiden Kontrahenten (vgl. MA 4.1, 442f.) schaltet die Erzählung wieder in den Gesprächsbericht um, um den Streit schließlich in indirekter Rede abzubilden:

Der Geheimerat behauptete dagegen, es sei lächerlich zu denken, daß die Franzosen nur irgend einen Augenblick, bei einer Kapitulation oder sonst für sie sorgen würden, vielmehr würden diese Leute gewiß in die Hände der Alliierten fallen und er hoffe sie alle gehangen zu sehen.

Diese Drohung hielt Karl nicht aus und rief vielmehr: er hoffe, daß die Guillotine auch in Deutschland eine gesegnete Ernte finden und kein schuldiges Haupt verfehlten werde. Dazu fügte er einige sehr starke Vorwürfe, welche den Geheimerat persönlich trafen und in jedem Sinne beleidigend waren. (MA 4.1, 444)

Welcher Art diese Vorwürfe waren, die Karl – nachdem sie sich gegenseitig Galgenstrick und Guillotine an den Hals gewünscht haben – an den Geheimerat richtet, verschweigt die Erzählung in einer Ellipse, woraufhin letzterer sich aus der „Gesellschaft [zu] entfernen“ (MA 4.1, 444) genötigt sieht.

Hier ist die gesellige Gemeinschaft temporär still gestellt: „Die Gesellschaft schwieg.“ (MA 4.1, 445) Dieses Stillschweigen führt nicht zum Abbruch des Erzählens: Die Erzählinstanz kompensiert das Schweigen im narrativen Modus und beschreibt die Abreise im Erzählerbericht und im Gesprächsbericht. Nach der Abreise des Geheimerats und seiner Familie wirft die Baronesse Karl vor, dass sie durch sein Verhalten nicht nur die Gesellschaft ihrer langjährigen Freundin missen muss, sondern darüber hinaus auch dass der gesamten geselligen Gemeinschaft nun „die Unterhaltung ihres Gatten“ (MA 4.1, 446) fehlt, der vor allem die Gabe hat, sein „unerschöpfliches“ (ebd.) Wissen in gute, ja unterhaltsame Geschichten zu verpacken. Mit diesem Bruch der geselligen Gemeinschaft korrespondiert ein eklatanter Moduswechsel. Nachdem die Erzählung bei

der Darstellung des Streitgesprächs noch alle Register der Vermittlung von Figurenrede gezogen hat, zieht sie sich nun auf einen radikalen dramatischen Modus zurück, der nicht einmal mehr moderierende *verba dicendi* kennt, sondern – ähnlich einem dramatischen Text – nur noch die Figurennamen ihrer Rede kursiv voranstellt. Mit der Krise der Geselligkeit korrespondiert also bereits auf der Darstellungsebene eine Krise des Erzählers, wo die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz die Fassungslosigkeit der Figuren nicht mehr zu kompensieren vermag, sondern selbst ihre Fassung verliert.

Dieser Rückzug der Erzählinstanz wird durch das erste Erzählprogramm der *Unterhaltungen* reflektiert, indem die Baronesse dieses zunächst als Befehl und Forderung, dann abgeschwächt als „Rat“ und „Bitte“ (MA 4.1, 447) formuliert. In Rückbesinnung auf „gesellige Bildung“ (MA 4.1, 448) und „gesellige Schonung“ (MA 4.1, 449), welche die Baronesse in der Zurechweisung Karls selbst noch gebrochen hat (vgl. MA 4.1, 446), wird ein „Gesetz“ etabliert, dass aus der Gesellschaft „gänzlich alle Unterhaltung über das Interesse des Tages [zu] verbannen“ (MA 4.1, 450) ist. Das oberste Ziel der Unterhaltungen ist dabei klar die Selbsterhaltung der geselligen Gemeinschaft: „lehrreich, nützlich und besonders gesellig zu sein“ (ebd.) wird zur Maxime.¹⁶ Das Erzählprogramm der Baronesse regelt also zunächst die Inhalte der Unterhaltung, das somit zwar Reiseberichte, Geschichte, Philosophie und Naturkunde als mögliche Gegenstände absteckt (vgl. ebd.), aber vor allem widerstreitende politische Meinungen ausschließt.

Doch dieses Programm ist insofern nur bedingt gültig, als mit dem Geistlichen der intradiegetische Erzähler der meisten nun folgenden metadiegetischen Erzählungen fehlt: Er hat – auf „einem langen Spaziergange“ (MA 4.1, 451) – weder dem Eklat noch der programmatischen Lösung beigewohnt. In seiner daher notwendigen narrativen Wiederholung wird das Programm aber variiert. Diese Variation wird bisher meist als Begründung eines novellistischen Erzählprogramms gedeutet, was vor allem an der programmatischen Reformulierung des Neugheitswerts einer Erzählung liegt.¹⁷ Denn „[n]ur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsre Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt, unser Gefühl nur leicht berührt und unsern Verstand völlig in Ruhe lässt“ (MA 4.1, 452). Reflexionsloses Erzählen ohne Bezug zu den sich Unterhaltenden – also ohne Gefahr die gesellige Gemeinschaft zu gefährden – scheint zum Zwecke „ewiger Zerstreuung“ (ebd.) die Konversation zu bestimmen und bildet unüber-

¹⁶ Zu den Implikationen dieses Modells von Geselligkeit und allgemeinerer Verortungen vgl. Peter 1999, bes. 304; Kiefer 2001; Scialdone 2014.

¹⁷ Vgl. Neumann 1984; Schlaffer 1993, 50.

sehbar zugleich das entschiedene Feindbild des intradiegetischen Erzählers. Die Rekonfiguration des Erzählprogramms durch den Geistlichen nimmt nämlich indirekt einen zweiten Ausschluss vor: Nicht nur das „Interesse des Tages“ (MA 4.1, 450), sondern eben das, was „Tück- und Schadenfreude“ (MA 4.1, 452) fördert. Glücklicherweise hat der Geistliche eine Sammlung von Geschichten, die eben keine „skandalöse Chronik“ (MA 4.1, 453) ist, wie Luise insinuiert. Denn der Geistliche hat ausgewählt:

Zur Übersicht der großen Geschichte fühl ich weder Kraft noch Mut, und die einzelnen Weltbegebenheiten verwirren mich; aber unter den vielen Privatgeschichten, wahren und falschen, mit denen man sich im Publiko trägt, die man sich insgeheim einander erzählt, gibt es manche die noch einen reineren, schöneren Reiz haben als den Reiz der Neuheit. Manche die durch eine geistreiche Wendung uns immer zu erheitern Anspruch machen, manche die uns die menschliche Natur und ihre innere Verborgenheiten auf einen Augenblick eröffnen, andere wieder, deren sonderbare Albernheiten uns ergötzen. Aus der großen Menge, die im gemeinen Leben unsere Aufmerksamkeit und unsre Bosheit beschäftigen und die eben so gemein sind als die Menschen, denen sie begegnen oder die sie erzählen, habe ich diejenigen gesammelt, die mir nur irgend einen Charakter zu haben schienen, die meinen Verstand, die mein Gemüt berührten und beschäftigten und die mir, wenn ich wieder daran dachte, einen Augenblick reiner und ruhiger Heiterkeit gewährten. (MA 4.1, 453 f.)

Der Geistliche scheint das Erzählprogramm der Baronesse deutlich zu verschärfen, indem er den Zweck der Unterhaltung nicht nur *ex negativo* definiert, sondern eine voraussetzungsreichere Wirkungsästhetik entwirft.

Aber nicht nur Luise scheint nicht zu wissen, worauf der Geistliche mit seiner Sammlung hinauswill. Auch die Erzählung entzieht sich jeglichen Kommentars und wechselt nochmals in den radikalen dramatischen Modus. Weder handelt es sich bei den Erzählungen des Geistlichen um eine „Sammlung lüsterner Späße“ (MA 4.1, 454) noch um eine frömmelnde „Mädchenbachule“ (ebd.), aber der Geistliche weigert sich dennoch beharrlich, seine Geschichten zu klassifizieren oder positiv zu bestimmen. Erst nachdem ihn auch die Baronesse dazu auffordert, gibt er folgende Definition, die wieder auf die intendierte Wirkung der Erzählung abzielt:

Der Alte. Soll ich wiederholen, mein Fräulein: daß dem wohldenkenden Menschen nur dann etwas skandalös vorkomme, wenn er Bosheit, Übermut, Lust zu schaden, Widerwillen zu helfen bemerkt, daß er davon sein Auge wegwendet; dagegen aber kleine Fehler und Mängel lustig findet, und besonders mit seiner Betrachtung gern bei Geschichten verweilt, wo er den guten Menschen in leichtem Widerspruch mit sich selbst, seinen Begierden und seinen Vorsätzen findet, wo alberne und auf ihren Wert eingebildete Toren beschämt, zurecht gewiesen oder betrogen werden; wo jede Anmaßung auf eine natürliche, ja eine zufällige Weise bestraft wird; wo Vorsätze, Wünsche und Hoffnungen bald gestört, aufgehalten und vereitelt, bald unerwartet angenähert, erfüllt und bestätigt wer-

den. Da wo der Zufall mit der menschlichen Schwäche und Unzulänglichkeit spielt, hat er am liebsten seine stille Betrachtung und keiner seiner Helden, deren Geschichten er bewahrt, hat von ihm weder Tadel zu besorgen noch Lob zu erwarten. (MA 4.1, 455)

Was der Geistliche hier entwirft, ist ein Programm der moralischen Erzählung, die explizit mit Komik angereichert ist,¹⁸ aber keine Lehrsätze formuliert. Statt dessen regt sie eine stille Betrachtung an und stellt dadurch die anfangs so gefährdete Fassung der Figuren als Zuhörende sicher.¹⁹ Den Gegenständen entspricht ein auf die Art und Weise des Erzählens abzielendes Erzählprogramm, das zunächst mit Motivierung kalkuliert, indem der Zufall aufgewertet wird. Darüber hinaus expliziert der Geistliche: „Es kommt freilich vieles auf die Beobachter an, und was für eine Seite man den Sachen abzugewinnen weiß.“ (ebd.) Der Geistliche legitimiert seine Erzählungen über ihre modale Struktur: Mittelbarkeit und Perspektive bilden die Punkte der Beobachtung, die eine Erzählung in diesem Sinne reizvoll machen. Dabei verbietet er sich jede Interpretation, die in seinen Erzählungen Personen der diegetischen Welt wiedererkennen will: „man soll keine meiner Geschichten deuten!“ (MA 4.1, 456) In dieser Art und Weise werden nicht nur Gegenstände der Erzählungen beschränkt, sondern ihre „Gestalt“ (ebd.) – und damit wird ihre Erzählweise zum entscheidenden Merkmal. Mit der Engführung von Beobachter und Erzähler lenkt der Text die Aufmerksamkeit genau auf die modale Struktur der Erzählungen und auf die Relation zwischen Erzähler und Erzählung.

Die Beschränkung der Gegenstände, wie sie die Baronesse im ersten Erzählprogramm formuliert, erweist sich folglich als nicht hinreichend für die Rahmung der folgenden metadiegetischen Erzählungen. Erst die durch den Geistlichen in seiner Variation und Modifikation des ersten Erzählprogramms formulierten Modalitäten des Erzählens wie der Interpretation können die Verfassung der geselligen Gemeinschaft in den darauffolgenden Erzählungen sichern. Das Deutungsverbot besteht dabei auch weniger in einer Entzagung aller Interpretationsmöglichkeiten als vielmehr in einer Art Referenzverbot: Das „Rätsel zu entziffern“ (ebd.) heißt eben nicht, Verbindungen zur Welt der Rahmenerzählung herzustellen, sondern die „Gestalt“ (ebd.) vor die Gegenstände der Erzählungen zu stellen. Luise erkennt wohl, dass dem Geistlichen theore-

¹⁸ Zum Verhältnis von Moralistik und Komik vgl. Scholl 2011.

¹⁹ Vgl. den Eintrag im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, der Moralistik als „[i]n unsystematischer Form präsentierte, auf explizite moralische Belehrung verzichtende Darstellungen menschlicher Verhaltensweisen“ definiert (Werle 2000, hier 633). Einen breiteren Blick auf die Moralistik bieten Behrens/Moog-Grünewald 2010; darin besonders Stierle 2010, 10–22. Zur anthropologischen Grundierung und ihren narratologischen Konsequenzen vgl. weiter Berg 2007, bes. 366–372; Berg 2006, bes. 288–291; Becheru 2011, bes. 282–284.

tisch nicht beizukommen ist, und verlangt eine Geschichte als „ein Stückchen zur Probe“ (ebd.), was der Geistliche mit dem Hinweis auf die gesellige Funktion der Geschichten verweigert. Der Disput zwischen Luise und dem Geistlichen ist damit allerdings nicht beendet, sondern lediglich auf die metadiegetischen Erzählungen verschoben. Erst nachdem dieses zweite Erzählprogramm formuliert ist, wechseln die *Unterhaltungen* wieder in den narrativen Modus zurück; gleichwohl werden die Erzählerkommentare, die den Anfang der *Unterhaltungen* noch dominiert haben, im Verlauf des Textes nicht mehr in diesem Ausmaß zu finden sein. An ihre Stelle treten die intradiegetischen Erzähler und ihre metadiegetischen Erzählungen.

2.2 Modi des Erzählens: Reihe der metadiegetischen Erzählungen

Nach dem doppelten programmaticischen Rahmen können die metadiegetischen Erzählungen beginnen. Ihr Ausgangspunkt ist genau das Szenario, das die Baronesse explizit untersagt hat: Kaum hat sich die Baronesse zurückgezogen, machen „Nachrichten“ und „Gerüchte“ (MA 4.1, 456) über den Verlauf der Kämpfe die Runde und mit ihnen der „Zweifel“ (ebd.) über ihren Wahrheitsgehalt. Der Geistliche hat sogleich eine pragmatische Lösung bei der Hand: „daß wir dasjenige glauben, was uns angenehm ist, ohne Umstände das verwerfen, was uns unangenehm wäre, und daß wir übrigens wahr sein lassen, was wahr sein kann“ (MA 4.1, 457). Damit ist die entscheidende Wendung weg vom „Interesse des Tages“ (MA 4.1, 450) hin zum „Romanhaften [und] Geisterhaften“ (MA 4.1, 457) und damit zum Interesse der Erzählungen vollzogen. Doch gerade hier ist die Frage nach der Wahrheit nicht abzuschaffen, was sich darin zeigt, dass der Geistliche die Bewertung des Wahrheitsgehalts durch Zeitgenossen der ersten metadiegetischen Erzählung von der *Sängerin Antonelli* – einer veritablen Geistergeschichte – voranstellt. Damit verschiebt sich die Frage der Wahrheit der gegenwärtigen Nachrichten auf die Frage nach der Wahrheit der Erzählung.²⁰ Diese Wahrheit wird sogar doppelt verhandelt, indem die Diskussion gespiegelt und damit von der intradiegetischen auf die metadiegetische Welt verschoben wird, wie der intradiegetische Rahmen zeigt:

Als ich mich in Neapel aufhielt, begegnete daselbst eine Geschichte, die großes Aufsehen erregte, und worüber die Urteile sehr verschieden waren. Die einen behaupteten, sie sei völlig ersonnen, die andern, sie sei wahr, aber es stecke ein Betrug dahinter. Diese Partei

20 Vgl. Zumbusch 2012, 307–309.

war wieder unter einander selbst uneinig; sie stritten *wer* dabei betrogen haben könnte; andere dagegen behaupteten: es sei keineswegs ausgemacht, daß geistige NATUREN nicht sollten auf Elemente und Körper wirken können, und man müsse nicht jede wunderbare Begebenheit ausschließlich entweder für Lüge oder Trug erklären. Nun zur Geschichte selbst. (MA 4.1, 457)

Noch bevor der Geistliche zu seiner ersten Erzählung ansetzt, stellt er also die Diskussion um die Geschichte mit ihren verschiedenen Parteien vor. Dabei beglaubigt er selbst als intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler ihre Begebenheit, die allerdings wohlgerne zunächst nicht in den erzählten Ereignissen besteht, sondern in der Geschichte, die „begegnete“. Die Erzählung selbst beginnt mit einer Beschreibung der Hauptfigur, die durch eine Rechtfertigung darüber abgeschlossen wird, wie der Geistliche zu seinen Informationen gekommen ist. Denn er selbst war – nun als erzähltes Ich – Teil der Geschichte: Er kann also aus direkter Anschauung von der Sängerin Antonelli berichten, der ein seltsames akustisches Phänomen begegnet, das in einem verlassenen und verstorbenen Liebhaber seine Ursache haben soll.²¹ Das hindert ihn aber nicht, im dezidierten Nullfokus von den Gefühlen unterschiedlicher Figuren zu berichten oder ihre Einstellungen kommentierend zu bewerten.

Größtenteils bedient sich die Erzählung des narrativen Modus; nur vereinzelt und an entscheidenden Stellen wechselt sie in den dramatischen Modus und stellt Figurenrede direkt dar (vgl. MA 4.1, 459, 462, 464 f.). In einer Erzählpause wiederholt die gesellige Gemeinschaft der Ausgewanderten genau die Fragen nach der Wahrheit der Geschichte, die der Geistliche im Rahmen vorweggenommen hat:

Als der Erzähler einen Augenblick inne hielt, fing die Gesellschaft an ihre Gedanken und Zweifel über diese Geschichte zu äußern, ob sie wahr sei, ob sie auch wahr sein könne?

Der Alte behauptete, sie müsse wahr sein, wenn sie interessant sein solle: denn für eine erfundene Geschichte habe sie wenig Verdienst. (MA 4.1, 466)

Damit verschiebt sich die Debatte von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit. Denn ob die Geschichte „wahr sei“, kann nur der intradiegetische Erzähler bezeugen. Ob sie indes „wahr sein könne“, ist dagegen eine Frage der Wahrscheinlichkeit und damit interpretative Aufgabe des intradiegetischen Publikums, die der Geistliche außerdem direkt vor dem Erzählen der Geschichte als Maxime der Wahrheitsfindung gestellt hat (vgl. MA 4.1, 457). Diese Verschie-

²¹ Diese Erzählung hat – wie die meisten metadiegetischen Erzählungen der *Unterhaltungen* – ein Vorbild: Hier bedient sich Goethe der Geschichte der Pariser Schauspielerin Claire-Josephine Clairon de la Tude. Vgl. MA 4.1, 1068 f.

bung sekundiert der Geistliche – hier und im Folgenden öfter als der „Alte“ (ebd.) bezeichnet – auf die Wirkung der Geschichte in Gestalt ihres Interesses. Gleichwohl reagiert er auf den Einwand, ob sich niemand nach den Umständen des verstorbenen Liebhabers erkundigt habe, mit einem Rollenwechsel, indem er von seinen Nachforschungen erzählt, mit denen er diese Rückfragen bereits in der erzählten Welt vorweggenommen hat. Die Reaktionen des intradiegetischen Publikums steuern also auf den Verlauf der Erzählung. Als erzähltes Ich findet der Geistliche die Frau, die für den verlassenen Liebhaber der Sängerin bis zu seinem Tod gesorgt hat. Sie erzählt dem Geistlichen von den letzten Stunden des Liebhabers, was dieser als erzählendes Ich in indirekter Rede wieder gibt, einschließlich seiner letzten Worte:

Verzweiflend habe er ausgerufen: nein, es soll ihr nichts helfen! Sie vermeidet mich; aber auch nach meinem Tod soll sie keine Ruhe vor mir haben. Mit dieser Heftigkeit verschied er und nur zu sehr mußten wir erfahren, daß man auch jenseit des Grabes Wort halten könne. (MA 4.1, 467)

Hier zeigt sich die Kraft des Moduswechsels, der die Erzählebenen sprengt, indem nun nicht mehr die metadiegetische Erzählung der Frau vom Tod des Liebhabers in indirekter Rede berichtet, sondern mit dem Wechsel ins Präteritum Indikativ die Erfahrung, „daß man auch jenseit des Grabes Wort halten könne“, das akustische Phänomen beglaubigt.

Auch diese Nachforschungen klären die Diskussion der Ausgewanderten aber nicht abschließend. Denn vor die unlösbare Frage nach der Wahrheit der Geschichte gestellt, verschiebt Friedrich alias Fritz die Bewertung auf eine neue Geschichte: Statt zu interpretieren wird – unter dem Vorzeichen des Interesses, das der Geistliche zum Wahrheitskriterium erhoben hat – weitererzählt. Der Aufschub besteht darin, „gleichfalls eine Geschichte zu erzählen, die zwar der vorigen an Interesse nicht gleiche, aber doch auch [wie Friedrich seine Erzählung ankündigt] von der Art sei, daß man sie niemals mit völliger Gewißheit habe erklären können“ (ebd.). Die zweite metadiegetische Erzählung behandelt mit dem rätselhaften Klopfen ein ähnliches akustisches Phänomen von zweifelhaftem Ursprung wie die erste Erzählung. Die Distanz zur erzählten Welt wird allerdings gesteigert. Der intradiegetische Erzähler ist nicht mehr Teil der erzählten Welt, aber über seinen „Freunde“ (ebd.) mit derselben verbunden. Diese kurze Erzählung ist deutlich distanzierter gestaltet und bricht kein einziges Mal mit dem narrativen Modus. Sie bietet wiederum eine Vielzahl von Anlässen, die „sich auf mehr als eine Weise deuten“ (MA 4.1, 469) lassen, sodass die versammelte Gesellschaft zunächst ihre verschiedenen Meinungen und Kommentare wiedergibt. Karl glaubt, dass es sich hier nur um einen Mangel an Informationen handelt, „weil die Umstände, unter welchen solche Wunder geschehen,

nicht alle bemerkt sind“ (ebd.). Für ihn handelt es sich bei den akustischen Phänomenen also um prinzipiell erklärbare; die Erzählungen zeigen kein unsicheres, sondern nur unvollständiges Wissen. Dagegen wendet der Geistliche ein, dass die Erzählungen eine veritable Krise des Erkennens inszenieren, der nicht einfach mit zusätzlichen Informationen beizukommen ist:

Wenn es nur nicht überhaupt so schwer wäre zu untersuchen, sagte der Alte, und in dem Augenblicke, wo etwas dergleichen begegnet, die Punkte und Momente alle gegenwärtig zu haben, worauf es eigentlich ankommt, damit man nichts entwischen lasse, worin Betrug und Irrtum sich verstecken könne. Vermag man denn einem Taschenspieler so leicht auf die Sprünge zu kommen, von dem wir doch wissen, daß er uns zum Besten hat? (MA 4.1, 469)

Alle Untersuchung ist also schwer, nicht nur die Umstände der Untersuchung sind es. Kaum wird diese Grenze des Erkennens problematisiert, zeitigen die metadiegetischen Erzählungen einen nicht zu unterschätzenden Effekt in der Welt der Intradiegese.²² Denn das rätselhafte Klopfen der zweiten bzw. der knallende Ton der ersten metadiegetischen Erzählung wandern in Gestalt der zerspringenden Schreibtischplatte in die Rahmenerzählung, indem „ein sehr starker Knall“ (ebd.) die gesellige Gemeinschaft erschüttert. Diese narrative Metalepse verweist auf die epistemologische Funktion des Erzählens, die hier dann im dramatischen Modus expliziert wird, indem die Figuren über das rätselhafte Phänomen diskutieren, das aus der Metadiegese in die Intradiegese gesprungen ist. Bezeichnenderweise steht dabei vor der Ursachenforschung eine weitreichende Interpretation: Das Phänomen wird erst analog zur Geschichte der *Sängerin Antonelli* durch Karl „scherzend“ als Zeichen eines „sterbende[n] Liebhaber[s]“ (ebd.) gedeutet. Diese Deutung bezieht Luise – bereits als leicht „aus der Fassung“ (MA 4.1, 437) zu bringende Figur eingeführt – dementsprechend auf ihren „Bräutigam“ (MA 4.1, 469), der auf der Seite der Alliierten gegen Frankreich kämpft. Die Geselligkeit ist durch diese Analogie wiederum gefährdet und muss gebannt werden. Dezidiert „um sie zu zerstreuen“ (ebd.) wird deshalb die Ursachenforschung mit Barometer, aber ohne Hygrometer aufgenommen, was gleichwohl in derselben erkenntnistheoretischen Aporie endet, die der Geistliche in Bezug auf die metadiegetischen Erzählungen formuliert hat. Der ironische Unterton ist dabei nicht zu überhören: „[I]mmer die nötigsten Instrumente“ (MA 4.1, 470) fehlen bei der Ursachenforschung unerklärlicher Phänomene.

²² Zum problematischen Wechsel zwischen Ebenen- und Weltmodell bei Genettes Definition der Metalepse siehe Kap. I.4.1. Zur Akustik des ersten Ebenensprungs vgl. Krings 2011.

Der Übersprung von Kausalketten ist an dieser Stelle programmatisch, weil er zum Hauptthema der *Unterhaltungen* führt: der erzähltheoretischen Reflexion von Geschichten wie Nachrichten. Wie immer, wenn die Figuren nicht mehr weiterwissen, kommt eine Nachricht der ratlosen Gesellschaft zu Hilfe, die allerdings das Ereignis narrativ kontextualisiert. Das Gut der Tante auf der anderen Seite des Rheins, auf der die Kampfhandlungen wütten, steht in Flammen. Diese Nachricht unterbricht nicht nur die Überlegungen zum Schreibtisch, sie wird für die Ursachenforschung entscheidend, weil sich auf dem Gut der Tante eine Art Zwilling des zersprungenen Schreibtisches befindet, der zur selben Zeit aus dem gleichen Holz vom identischen Tischler hergestellt wurde. Die Zerstörung des einen Tisches durch den Brand koinzidiert dergestalt mit der Zerstörung seines Gegenstücks, was Anlass zu Spekulationen über den Zusammenhang dieser Ereignisse bietet. Eine „unleugbare [...] Sympathie zwischen Hölzern“ (MA 4.1, 471) wird dadurch zum Erklärungsmodell für Phänomene, die „mit Händen [zu] greifen und doch nicht [zu] erklären“ (ebd.) sind. Ohne den Zufall in ein kausales Modell aufzulösen,²³ relativiert die extradiegetische Erzählinstanz die durch Fritz hervorgebrachte „Mutmaßung“ (MA 4.1, 470), indem sie seine Motivationen hinterfragt und sich zugleich weigert, die Frage zu beantworten oder zu bewerten: Ob Fritz „wirklich diese Meinung hegte, oder ob der Wunsch, seine Schwester zu beruhigen, ihm zu diesem Einfall geholfen, wollen wir nicht entscheiden“ (MA 4.1, 471). Das Modalverb ‚wollen‘ löst nun eine metaleptische Bewegung aus, welche die Erzählinstanz affiziert: Aus der Vermutung der Figur wird die Vermutung der Erzählung, die an dieser Stelle nicht mehr die Motive der Figur aufklärt und dieses Zurücktreten durch das Modalverb betont. Selbst im narrativen Modus markiert der Text an dieser Stelle also die Grenzen seines Erkennens. Auch wenn die Figuren in ihrer Epistemologie beschränkt sind, haben sie – insbesondere in der Konfiguration von Fritz und Karl – die gesellige Gemeinschaft erhalten und die aus der Fassung gebrachte Luise beruhigt. Der erkenntnistheoretischen Aporie wird also mit narrativer Kompetenz begegnet.

Der Knall der Schreibtischplatte ist eine veranschaulichte narrative Metalepse, weil er eine Übertragung ohne Zwischenschritt darstellt. Nicht nur überschreitet er die diegetischen Ebenen der Erzählung als narrative Metalepse, indem er von der metadiegetischen auf die intradiegetische Ebene springt. Zugleich unterlegt die Unerklärbarkeit des Zusammenhangs zwischen der Zerstörung der beiden Schreibtische dem rhetorischen Tropus der Metalepse eine Anschauung, weil der Knall für die Darstellung der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung verwendet wird, wobei genau die Mittelposition der Übertragung

23 Vgl. Zumbusch 2012, 309.

übersprungen wird.²⁴ Die kausale Reihe weist also eine Lücke auf. Den Hintergrund dieser narrativen Struktur – darauf weist der Kommentar der Frankfurter Ausgabe bereits hin, ohne sie beim Namen zu nennen²⁵ – bildet die empiristische Erkenntniskritik, wie sie etwa Hume im achtzehnten Jahrhundert prominent formuliert hat, indem er einen substantialistischen Begriff von Kausalität auflöst und Kausalität stattdessen in der Wahrnehmung verortet. Mit Wahrnehmung ist das Stichwort gefallen, dass die *Unterhaltungen* hier nicht nur etwa eine narrative Metalepse darstellen, die unter dem Aspekt des Ortes in dieser Arbeit analysiert werden könnte. Vielmehr reflektiert der Moduswechsel diese narrative Metalepse; weil über den Übersprung diskutiert wird, verschiebt sich das Erklärungspotenzial des narrativen Modus: Die Figuren spekulieren und die Erzählinstanz hält sich mit Vereindeutigungen zurück. Auf die narrative Metalepse reagiert der Text also mit einer Paralipese als intentionaler Auslassung, die auf die epistemologische Funktion der narrativen Funktion verweist.

Das so ausgestellte Verständnis von Kausalität, welches das zunächst auf die metadiegetischen Erzählungen bezogene Deutungsverbot des Geistlichen auf Weltdeutung erweitert, wird in Karls abwertender Parallelisierung von Naturwissenschaft und Geschichtsschreibung markiert, wonach die Wahrheit eher verstellt als dargestellt wird:

Überhaupt, sagte Karl: scheint mir: daß jedes Phänomen, so wie jedes Faktum an sich eigentlich das Interessante sei. Wer es erklärt oder mit andern Begebenheiten zusammenhängt, macht sich gewöhnlich eigentlich nur einen Spaß, und hat uns zum besten, wie z. B. der Naturforscher und Historienschreiber. Aber eine einzelne Handlung oder Begebenheit ist interessant, nicht weil sie erklärbar oder wahrscheinlich, sondern weil sie wahr ist. Wenn gegen Mitternacht die Flamme den Schreibtisch der Tante verzehrt hat, so ist das sonderbare Reißen des unsrern zu gleicher Zeit für uns eine wahre Begebenheit, sie mag übrigens erklärbar sein und zusammenhängen mit was sie will. (MA 4.1, 471)

Der metaleptische Sprung des Knalls aus der Metadiegese in die Intradiegese wird also zum Anlass der Reflexion von Wahrheit und Wahrheitsbegriffen und schließt zugleich den Kreis, den die Spekulation über den Wahrheitsgehalt von „Nachrichten“ und „Gerüchte[n]“ (MA 4.1, 456) eröffnet hat. Eine Identifikation des hier vorgeführten Wahrheitsbegriffs, der an die Erkenntnisskepsis des achtzehnten Jahrhunderts erinnert, trägt jedoch nur bedingt zum Verständnis der metaleptischen Verfahren bei, die diese Arbeit analysiert. Hingegen ist an dieser

24 Diesen Mechanismus erklärt die Systematik dieser Arbeit ausführlich (siehe Kap. I.4).

25 Dieser Hinweis bezieht sich zwar erst auf die Explizierung des moralistischen Erzählprogramms nach der vierten metadiegetischen Erzählung, ist aber bereits hier leitend. Vgl. FA 9, 1573 f.

Stelle festzuhalten, dass unter dem Begriff des Interesses die Verschiebung von der Wahrheit zur Wahrscheinlichkeit, die der Geistliche noch vor der ersten metadiegetischen Erzählung vorgenommen hat, umgekehrt wird. Den Figuren gibt der Knall der Schreibtischplatte vielmehr Anlass, Wahrheit derart minimalistisch zu definieren, dass sie keine Zusammenhänge zwischen den Ereignissen außer ihrer Gleichzeitigkeit umfasst. Ganz los vom Interesse, zu „erklären und begreifen“ (MA 4.1, 471), kommt die Gesellschaft freilich nicht, und so macht Karl die Probe aufs Exempel, indem er eine Geschichte erzählt, die „nicht minder interessant sei“ (ebd.).

An diesem Punkt wird die dritte Erzählung eingeschaltet und mit ihr eine neue Form der Vermittlung von intradiegetischem Erzähler und metadiegetischer Erzählung. Sind die Ereignisse der ersten Erzählung dem erzählenden Geistlichen noch persönlich begegnet – waren also die Identität zwischen erzählendem und erzähltem Ich der homodiegetischen Erzählung der Garant einer Wahrheit in der Fiktion –, so war die zweite Erzählung durch Friedrichs Freund als den mittelbaren Erzähler abgesichert. Die dritte Erzählung schließlich wird über ihre Quelle – die „Memoiren“ des „Marschall[s] von Bassompierre“ (ebd.) – verbürgt, wobei sich der intradiegetische Erzähler Karl seiner Stimme bemächtigt, indem er die Erzählung damit ankündigt, dass es ihm „erlaubt [sei], in seinem [Bassompierres, SM] Namen zu reden“ (ebd.). Die dritte Erzählung präsentiert sich damit zwar formal als homodiegetische Erzählung, kündigt aber die Identität zwischen erzählendem und erzähltem Ich auf höherer diegetischer Ebene explizit auf. Sie verfährt dabei ähnlich wie die erste Erzählung, indem sie größtenteils im narrativen Modus und in transponierter Rede erzählt, aber an entscheidenden Stellen – den Anweisungen der titelgebenden ‚schönen Krämerin‘ an Bassompierre – in den dramatischen Modus umschaltet (vgl. MA 4.1, 473 f.). Die vierte Geschichte – ebenfalls vom Marschall von Bassompierre – erhöht die Distanz nochmals deutlich, indem sie heterodiegetisch erzählt wird und dazu nicht von Bassompierre selbst, sondern von „einem seiner Vorfahren“ (MA 4.1, 475) handelt. Keine Moduswechsel kennzeichnen diese Geschichte. Nur eine entscheidende Figurenäußerung wird in indirekter Rede wiedergegeben. Was die metadiegetischen Erzählungen abschließt, ist ein zweiter metaleptischer Sprung von der metadiegetischen auf die intradiegetische Ebene. Deutlich weniger verstörend als der Knall der Schreibtischplatte wird die Rede von Talismanen zum Anlass für Friedrich, ein „Geheimnis“ (MA 4.1, 475) anzudeuten, wonach sich auch in der Welt der Intradiegesie ein derartiges Objekt erhalten hat und patrilinear vererbt wird, was angesichts des toten Vaters durchaus prekär ist. Bei der Andeutung muss es bleiben, woraufhin Friedrich die Erzählgemeinschaft auflöst.

Am nächsten Morgen findet sich – bevor die Erzählreihe fortgesetzt wird – eine dritte und letzte Variation des Erzählprogramms. Die Baronesse, die be-

zeichnenderweise allen bisherigen metadiegetischen Erzählungen ferngeblieben ist, formuliert es *ex negativo*, als der Geistliche anbietet, eine Geschichte zu erzählen: Ihr Negativbeispiel bilden „Erzählungen [...], bei welchen, nach Weise der Tausend und Einen Nacht, Eine Begebenheit in die andere eingeschachtelt, Ein Interesse durch das andere verdrängt wird“, damit die „vernünftige Folge“ der erzählten Ereignisse „durch Unterbrechung“ (MA 4.1, 476) gereizt wird. Die Baronesse geht weiter, indem sie – im Widerspruch zu ihrem ersten Programm – die Erzählweise über die Erzählgegenstände stellt: „Die Gegenstände Ihrer [des Geistlichen, SM] Erzählungen gebe ich Ihnen ganz frei, aber lassen Sie uns wenigstens an der Form sehen, daß wir in guter Gesellschaft sind.“ (ebd.) Dann folgt ein Katalog poetischer Ökonomie, der aus den Poetiken des achtzehnten Jahrhunderts zu stammen scheint:

Geben Sie uns zum Anfang eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht sei, wahr, natürlich und nicht gemein, so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nötig ist, die nicht still stehe, sich nicht auf Einem Flecke zu langsam bewege, sich aber auch nicht übereile, in der die Menschen erscheinen wie man sie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber interessant und liebenswürdig. Ihre Geschichte sei unterhaltend, so lange wir sie hören, befriedigend wenn sie zu Ende ist und hinterlasse uns einen stillen Reiz weiter nachzudenken. (MA 4.1, 476 f.)

Dieser Katalog verdichtet verschiedene zeitgenössische poetologische Regeln und ist als Erzählprogramm damit um einiges anspruchsvoller als jenes, welches die Baronesse noch nach der initialen geselligen Krise formuliert hat. Es reguliert die Figuren- und Ereignisanzahl, fordert eine reduzierte Handlung und bestimmte, wenngleich nicht näher spezifizierte Charaktereigenschaften, ein mittleres Erzähltempo und mittlere Charaktere als Figuren. Wie der Geistliche bemerkt, ist an dieser Reihe von „hohen und strengen Forderungen“ (MA 4.1, 477) besonders eine weitere Umstellung des Wahrheitsbegriffs zu erkennen, indem ‚wahr‘ und ‚gut erfunden‘ eben keinen Widerspruch mehr darstellen. Dementsprechend ist die folgende fünfte Erzählung die erste der *Unterhaltungen*, die die Stellung des intradiegetischen Erzählers zu seiner metadiegetischen Erzählung nicht expliziert. Sie stellt eine „Geschichte zur Probe“ (MA 4.1, 476) dar, indem sie nicht nur eine, sondern als „die erste und letzte“ (MA 4.1, 495) das Muster einer „moralischen Erzählung“ (ebd.) exemplifiziert. Dieses Muster wird hier allerdings erst nach der Erzählung deutlich gemacht, während es vor der ersten metadiegetischen Erzählung im Erzählprogramm des Geistlichen bloß angedeutet wird. Die Erzählung selbst ist als eine „alte Geschichte“ (MA 4.1, 477) in ihrer Herkunft unterbestimmt, operiert aber mit dezidiertem Nullfokus, kann so Gedankenrede als direkte Rede wiedergeben, hat Einblick in verschiedene Figuren und arbeitet mit rhetorischen Fragen und souveränen Modus-

wechseln. Die Erzählung ist also deutlich weniger limitiert als die ersten vier Erzählungen und damit freier in ihrer Vermittlung der erzählten Ereignisse. Obwohl sie mit der Frage der ehelichen Treue und der Entzagung eine dezidiert moralische Frage in ihr Zentrum stellt, formuliert sie keine explizite Moral im Erzählerkommentar. Sie endet vielmehr mit einer Figurenrede, in der die potenziell untreue Frau ihren Erkenntnisprozess reflektiert. Denn sie ist nach eigener Aussage durch eine „Schule durch Irrtum und Hoffnung“ (MA 4.1, 494) gegangen, die ihr die „Kraft der Tugend“ (ebd.) entdeckt hat.

Auf die Figurenrede folgt unmittelbar die Bewertung der Erzählung durch die Baronesse, welche die Erzählung als „zierlich, vernünftig, unterhaltend und unterrichtend“ (ebd.) lobt. Sie gibt ihr auch „den Ehrentitel einer moralischen Erzählung“ (MA 4.1, 495). Bezeichnenderweise wechseln die *Unterhaltungen* an dieser Stelle erneut in den dramatischen Modus. Die extradiegetische Erzählinstanz zieht sich erneut zurück, um die Figuren über die Erzählung urteilen zu lassen. Abermals disputieren Luise und der Geistliche über den Begriff der Moral, wobei der Geistliche mit den Begriffen von Pflicht und Neigung eine Kantische Pflichtenethik zu vertreten scheint.²⁶ Für die Frage meiner Analyse ist weniger der anzitierte philosophische Diskurs interessant, sondern mehr seine Konsequenzen für die intradiegetische Diskussion der Erzählverfahren. Denn der hier aufgespannte – von der extradiegetischen Erzählinstanz völlig unkommentierte – philosophische Horizont ermöglicht es, die moralische Erzählung zu umstellen, indem sie den „Geiste“ (MA 4.1, 496) einer moralischen Erzählung festlegen, aber ihren „Stoff“ (ebd.) freigeben. An dieser Stelle wird deutlich, dass der Geistliche im dramatischen Modus als Figur den extradiegetischen Erzähler insofern ablöst, als er das Leistungsprofil des Erzählers reflektiert: „Verwirrungen und Mißverständnisse sind die Quellen des tätigen Lebens und der Unterhaltung.“ (ebd.) Übersicht oder normative Einordnungen im Erzählerkommentar der Extradiegesse wären in diesem Zusammenhang also sogar kontraproduktiv für die *Unterhaltungen*, weil sie dazu führen würden, dass die Erzählung abgebrochen und normativ still gestellt würde. Genauso kontraproduktiv wäre eine eindeutige Bewertung im Sinn des Kantischen Begriffs. Ein „befriedigend[es]“ Ende und ein „stille[r] Reiz weiter nachzudenken“ (MA 4.1, 477) als Effekt der Erzählung, den die Baronesse fordert, wären so das Ende jeder Geselligkeit, das die metadiegetische Erzählung natürlich nicht leistet. Kaum ist sie nämlich zu Ende, fordert die Baronesse statt einer theoretischen Diskussion eine weitere Erzählung: „Haben Sie noch eine Geschichte dieser Art, so wünschen wir sie zu hören. Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und

26 Vgl. MA 4.1, 1071f. Vgl. darüber hinaus: Neumann 1984, 452f.; Zumbusch 2012, 312.

erklärt ihren Sinn besser als viele trockne Worte“ (MA 4.1, 496). In diesem Wunsch nach narrativer Variation statt interpretativer Schließung soll eine weitere metadiegetische Erzählung die Aufgabe einer intradiegetischen Diskussion übernehmen. Die Fortsetzung der Reihe wird dadurch aber auch prinzipiell unabschließbar, weil jede Erzählung ihre Interpretation in einer weiteren Erzählung zu fordern scheint.

Gleichwohl ist Übersicht und Innensicht in die Figuren das Alleinstellungsmerkmal in der sechsten metadiegetischen Erzählung der *Unterhaltungen*: „[N]ur durch eine genaue Darstellung dessen was in den Gemütern vorging“, wird diese „neu und interessant“ (MA 4.1, 497), wie der Geistliche seine Erzählung ankündigt. Das „Interesse des Tages“ (MA 4.1, 450) ist also durch das Interesse an der Darstellung des Innenlebens der Figuren substituiert. Damit ist eine Art Wanderungsbewegung der Vermittlung angedeutet, die direkt zum den Erzählrahmen sprengenden *Märchen* führt. Wo sich die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz zurückzieht, tritt der Geistliche auf der intradiegetischen Ebene an deren Stelle und gibt nun die Kommentare, die zu Beginn der *Unterhaltungen* der Extradiegese vorbehalten waren:

Man kann in Familien oft die Bemerkung machen, daß Kinder, sowohl der Gestalt als dem Geiste nach, bald vom Vater bald von der Mutter Eigenschaften zu haben scheinen, und so kommt auch manchmal der Fall vor, daß ein Kind die NATUREN beider Eltern auf eine besondere und verwundernwürdige Weise verbindet.

Hievon war ein junger Mensch, den ich Ferdinand nennen will, ein auffallender Beweis. (MA 4.1, 497)

Der Geistliche leitet das von der Baronesse geforderte „Familiengemälde“ (ebd.) also sentenzartig ein und kündigt die nachfolgende Geschichte als „auffallende[n] Beweis“ dieser Sentenz an. Die Souveränität des Erzählers geht sogar so weit, dass er ihre Hauptfigur rhetorisch selbst benennt (vgl. ebd.). Auch wenn die Herkunft der Geschichte nachgereicht wird – der Geistliche hat die Hauptfigur seiner Erzählung Jahre nach den erzählten Vorfällen kennen gelernt und die Geschichte selbst von ihr gehört (vgl. MA 4.1, 515 f.) –, bleibt die Erzählung intradiegetisch-heterodiegetisch mit Nullfokalisierung. Sie ist die mit Abstand umfangreichste Erzählung der *Unterhaltungen* und ist als letzte vor dem *Märchen* strukturell exponiert. Nach einer kurzen Charakterisierung der Hauptfigur und ihrer „zwei Seelen“ (MA 4.1, 497) erläutert der Geistliche diesen Charakter an „eine[r] Begebenheit, die seinen ganzen Charakter ins Licht setzt“ (ebd.). Die Erzählung ist mit Sentenzen förmlich gespickt, die allesamt einen doppelten Boden haben. Einerseits erklären sie den besonderen Fall in Gestalt von Ferdinand, andererseits verallgemeinern sie diesen Fall, indem sie ihn zum Exempel erheben. Gleichwohl lösen sie die Überlegungen der Figur nicht im Erzählerkommentar auf. Das zeigt sich insbesondere an den Überlegungen zum Zufall,

mit denen Ferdinand seine Lage beschreibt und die der Erzähler als „Sophistereien über Besitz und Recht“ (MA 4.1, 501) zwar qualifiziert, aber ihren Inhalt nicht bewertet.²⁷ Schließlich zeigt die Erzählung eine Entwicklung der Figur, die ähnlich wie die Erzählung vom Prokurator eine moralische Einsicht statt einer Norm formuliert:

Er hatte sich überzeugt, daß der Mensch Kraft habe, das Gute zu wollen und zu vollbringen, er glaubte nun auch, daß dadurch der Mensch das göttliche Wesen für sich interessieren und sich dessen Beistand versprechen könne, den er so eben unmittelbar erfahren hatte. (MA 4.1, 513)

Wieder in indirekter Rede wird diese Sentenz – im Gegensatz zu den umfangreichen Erzählerkommentaren – nur vermittelt formuliert. Unmittelbar an die Erzählung anschließend formuliert Luise allerdings deren Moral, die in der Frage nach der Möglichkeit besteht, „diesem oder jenem Wunsche zu entsagen“ (ebd.). Als sie den Geistlichen auffordert, seine Erzählung fortzusetzen, wechseln die *Unterhaltungen* ein viertes und letztes Mal in den dramatischen Modus. Wohlgerne hängt dieser Moduswechsel nur bedingt von der vorhergehenden moralischen Diskussion zwischen Karl und Luise ab. Vielmehr bricht die Erzählung ab, sobald es um poetologische Fragen geht:

Lassen Sie uns, sagte Luise zum Alten, nun Ihre Geschichte weiter hören.

Der Alte. Sie ist wirklich schon aus.

Luise. Die Entwicklung haben wir freilich gehört, nun möchten wir aber auch gerne das Ende vernehmen.

Der Alte. Sie unterscheiden richtig, und da Sie sich für das Schicksal meines Freundes interessieren, so will ich Ihnen wie es ihm ergangen noch kürzlich erzählen. (MA 4.1, 513)

Indem Luise zwischen Entwicklung und Endpunkt unterscheidet, hat sie eine andere Lektion gelernt als eine moralische: nämlich eine narratologische Lektion, die auf die Motivierungsstruktur der Erzählung abzielt. Die Entwicklung bezeichnet dabei die kausale Struktur der Ferdinand-Erzählung, die mit Ferdinands entscheidender Einsicht tatsächlich abgeschlossen ist. Ihr Ende findet die Erzählung aber erst im Schicksal bzw. Ziel der Figur – mithin in der Ehe und der bürgerlichen Absicherung. Was die Ferdinand-Erzählung damit abbildet, erinnert abseits aller motivischer Unterschiede im Initiationsplot durchaus

²⁷ Vgl. Auer 2015, 172. Die strukturgebende Frage von Zufall und Schicksal bietet eine weitere Parallele der Ferdinand-Erzählung zu Wilhelm Meister. Denn die Ferdinand-Erzählung endet mit der Produktion von Kontingenz, indem die Hauptfigur selbst zum Auslöser des Zufalls wird. Vgl. MA 4.1, 516.

an die *Theatralische Sendung* bzw. die *Lehrjahre*. Die hier diskutierten Aspekte der Motivierung werden aber – und darauf kommt es mir an dieser Stelle an – nicht durch Erzählerkommentar, sondern im dramatischen Modus reflektiert: Die *Unterhaltungen* betonen damit ihre Vermittlung mit dem Geistlichen als Erzähler und Luise als Stichwortgeberin der Erzählung – und rahmen dergestalt die Initiationserzählung.

Am Ende der Erzählung offenbart der Geistliche die Herkunft der Erzählung und setzt sich – wie bereits erwähnt – in einer doppelten Rolle zu ihr ins Verhältnis. Denn eigentlich erzählt er eine metadiegetische Erzählung, die ihm durch die Hauptfigur selbst als autodiegetische Erzählung vermittelt wurde. Ferdinand hat aus seiner Erfahrung ein pädagogisches Programm gemacht, worin eine weitere Analogie zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren* auf struktureller, wenn auch nicht auf figuraler Ebene liegt.²⁸ Bevor aber auch das Ende der Erzählung interpretiert werden kann, kommt Friedrich von seiner Expedition zum Gut der Tante zurück, das nach den ersten beiden Erzählungen gebrannt hat. Wie Cornelia Zumbusch herausgestellt hat, ist der Bericht vom gesprungenen Schreibtisch an dieser Stelle explizit eine Art Schutzerzählung,²⁹ weil er die „Szenen des Jammers und der Verwüstung“ (MA 4.1, 517) verdrängt, die der Brand verursacht hat, sodass er Friedrichs „heiter[e]“ (ebd.) Verfassung wiederherstellt. Die Schutzerzählung entfaltet ihre Kraft allerdings nur, solange tatsächlich erzählt wird. Dementsprechend darf das Erzählen als Fortsetzung der Spekulation über den Vorfall nicht enden.

Gleichwohl bleibt es bei der Koinzidenz der beiden Ereignisse: Ihr Zeitpunkt ist identisch, was durch eine vom verbrannten Schreibtisch gerettete Uhr bewiesen wird, die genau im Moment des Brandes stehen geblieben ist. Auch wenn der Hofmeister den Unterschied zwischen Koinzidenz und Kausalität anmerkt, geht die Einbildungskraft erneut mit den Figuren durch. Ihr wird „abermals vollkommen freien Lauf“ (ebd.) gelassen, was den Zusammenhang der beiden Ereignisse angeht. Die Einbildungskraft stellt hier gerade keine Kantische³⁰ Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Verstand her, sondern wird zum Katalysator von spekulativen, metaleptischen Sprüngen. Deren Agentin ist in diesem Fall Luise, die Tochter der Baronesse, die inzwischen „von dem Wohlbefinden ihres Bräutigams Nachricht gehabt“ (ebd.) hat, das durch den Riss der Schreib-

²⁸ Ohne auf die narrative Struktur einzugehen, weist Bernd Witte auf das „Kaufmannsmilieu“ als gemeinsamen Nenner der fünften und sechsten Erzählung mit den *Lehrjahren* hin. Vgl. Witte 1984, 469.

²⁹ Vgl. Zumbusch 2012, bes. 308f.

³⁰ Vgl. Kant 2011, B181; für Bezüge auf Kants Ästhetik des Ornamentes vgl. Oesterle 2001, 190–194.

tischplatte noch in Frage gestellt war. Die Spekulation über den Zusammenhang der beiden Ereignisse wird nicht weiter vertieft; stattdessen wird die ungezügelte Einbildungskraft zum Anlass der tatsächlich letzten Erzählung, die als „Fortsetzung“ (MA 4.1, 519) den Erzählrahmen zugleich sprengt – zum Anlass des *Märchens*:

Wissen Sie nicht, sagte Karl zum Alten, uns irgend ein Märchen zu erzählen? Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die luftigen Gestalten, die sie erschafft, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen, verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft im Widerspruche zu stehen. Sie muß sich, deucht mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt. (MA 4.1, 517)

Ausgerechnet Karl verlangt damit nach einer Erzählung, die explizit alles ausschließt, „was wirklich geschehen ist“ und begründet diesen Verzicht auf die Gegenstände wirkungsästhetisch. Doch der Verzicht geht weiter, indem Karl auch eine Erzählung fordert, die es schafft, dass die Einbildungskraft „an keinen Gegenstand“ mehr gebunden ist. Der Geistliche alias der Alte und Meistererzähler der *Unterhaltungen* antwortet darauf mit einer Umkehrung, indem er die Einbildungskraft nicht als aktiv steuerndes Vermögen klassifiziert, weil sie „nicht fordern“ (ebd.) kann und „erwarten [muss,] was ihr geschenkt wird“ (ebd.). Die *Unterhaltungen* enden aber nicht mit dem Versprechen des Geistlichen, ein Märchen zu erzählen, durch das die Ausgewanderten „an nichts und an alles erinnert werden sollen“ (MA 4.1, 518). Vielmehr schließt die Erzählung mit dem Hinweis auf „Neuigkeiten und Nachrichten“ (ebd.), die Friedrich von seiner Exkursion auf die andere Rheinseite und damit von den dort laufenden Kampfhandlungen mitgebracht hat. Auf diese – dezidiert tagespolitischen – Mitteilungen, die nochmals gegen das erste Erzählprogramm der Baronesse verstößen, verweisen die *Unterhaltungen* aber in der Erwähnung des sprachlichen Akts nur abstrakt; ihr Inhalt bleibt ausgespart.

2.3 Fortsetzung und Schließung: Das ‚Märchen‘

Mit dem *Märchen* sind die *Unterhaltungen* am Ende der Stufenfolge zunehmend vermittelter Erzählungen angelangt; der intradiegetische Erzähler löst die extra-diegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz nicht nur auf einer ihm untergeordneten Ebene ab, sondern setzt sich als intradiegetisch-heterodiegetischer

Erzähler mit Nullfokus gar an ihre Stelle, wenn man das Zurücktreten der Rahmenerzählung in der paratextuell indizierten „Fortsetzung“ (MA 4.1, 519) ernst nimmt.³¹ Diese Verschiebung zeigt sich zunächst im Verhältnis der metadiegetischen Erzählungen zu ihrem intradiegetischen Erzählrahmen. War der Zusammenhang zwischen Intradiegese und Metadiegese in den bisherigen sechs Erzählungen bereits interpretationsbedürftig, wird er bezogen auf das *Märchen* vollends prekär. Annonciert ist das *Märchen* nämlich ausdrücklich als Erzählung, die alles ausschließt, „was wirklich geschehen ist“ (MA 4.1, 517).³² Die Fiktivität der Gegenstände versperrt Deutungen im Sinne von direkten Bezügen zur intradiegetischen Welt. Die Einbildungskraft, die durch die Nachricht der Koinzidenz der beiden zerstörten Schreibtische befeuert wurde, wird also auf die Gattung des Märchens verschoben, allerdings nicht ohne dass der Geistliche als ihr Erzähler zuvor die Bilder des *Märchens* ins Gedächtnis zurückrufen und so die freie Einbildungskraft zumindest die Erinnerung zügeln muss, um dann „an nichts und an alles“ (MA 4.1, 518) zu erinnern.

Damit ist das Stichwort der vorliegenden Analyse gegeben. Denn das *Märchen* zeichnet sich strukturell durch semantische Unterbestimmtheit aus, die bisher als „Ambivalenz“³³ oder „bewußte Vieldeutigkeit“³⁴ interpretiert wurde. Diese semantische Unterbestimmtheit geht auf das Konto einer intertextuellen Überdeterminiertheit, was sich nicht zuletzt in einer Vielzahl von – gerade mythischen – Deutungen zeigt.³⁵ 1816 stellt Goethe selbst drei mögliche Deutungslinien tabellarisch nebeneinander, um dabei anzumerken, dass die Erzählung deshalb zu verschiedenen, durchaus gleichberechtigten Interpretationen einlädt, weil sie „Bilder, Ideen und Begriffe durch einander schlingt“ (MA 4.1, 1054).³⁶ Auch wenn Harry Maync bereits um 1900 diesen Überblick über die „Deutungswut“³⁷ der verschiedenen Interpretationen erweitert und damit die prinzipielle Unmöglichkeit einer alleingültigen, kohärenten Deutung des enigmatischen Textes besiegelt, war die Forschung in ihren Bemühungen um eine schlüssige Interpretation durch Entschlüsselung ausgesprochen persistent, was – wenig überraschend – zu vielfältigen und sich widersprechenden Inter-

³¹ Diesen viel beachteten Bruch des Novellenzyklus interpretiert etwa Andreas Gailus als Ausdruck einer Krise der dezidiert narrativen Repräsentation. Vgl. Gailus 2003, bes. 446.

³² Diese Stelle interpretiert die Forschung öfter als Hinweis auf ein autonomieästhetisches Programm. Vgl. exemplarisch Zumbusch 2012, 314.

³³ Neumann 1984, 454.

³⁴ MA 4.1, 1049.

³⁵ Ein besonders schlagendes Beispiel dieser Deutungen im ideologisierten Gestus der Offenbarung bilden die Aufsätze von Rudolf Steiner. Vgl. Steiner 1999.

³⁶ Vgl. Oesterle 2001, 198–200.

³⁷ Zit. nach Kreuzer 1977, 221.

pretationen geführt hat.³⁸ Vereinzelt hat man auch Parallelen zu Goethes Farbforschungen gezogen, hat sich dabei aber auf die motivische Ebene konzentriert, auf der narrative Strukturen keine Rolle spielen.³⁹ Dass das *Märchen* sehr wohl auch auf den politischen Rahmen der *Unterhaltungen* zu beziehen ist, ist eines der weniger umstrittenen Ergebnisse.⁴⁰ An dieser Verbindung knüpfe ich an und verfolge zunächst eine formale Beschreibung des *Märchens* als Erzählung in der Reihe der anderen metadiegetischen Erzählungen der *Unterhaltungen*. Denn ich will die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des *Märchens* und der anderen Erzählungen nicht motivisch, sondern strukturell analysieren.

Zwei strukturelle Modelle – so die These meiner Lektüre – führt das *Märchen* eng. Auf der einen Seite kennzeichnet die Erzählung geradezu eine Obsession mit Kreisen und Kreisförmigkeit: Kreise werden eröffnet, geschlossen, gespiegelt und aufgelöst, was in der Forschung im Rückgriff auf das Modell des Kaleidoskops reflektiert wird, in dem verschiedene Kreisfiguren aufeinander folgen.⁴¹ Auf der anderen Seite stellt die Erzählung gerade bezogen auf die Erzählstruktur und die Figurenanordnung dem Modell des Kreises das Modell der Reihe und Abfolge entgegen. In der Kombination dieser beiden Strukturen finden sich die metaleptischen Verfahren, die hier als Paralipsen Lücken produzieren. Narratologisch kann diese Kombination als Engführung der Erzählstruktur der *Unterhaltungen* verstanden werden, indem die korrespondierenden Probleme der Fortsetzung und Schließung einander entgegengestellt werden. Denn das *Märchen* ist beides zugleich: sowohl die paratextuell annoncierte Fortsetzung als auch der Abschluss der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Narrative Vermittlung spielt für diese Ambiguität des *Märchens* die entscheidende Rolle; ausgerechnet indem sie Lücken produzieren, werden die Moduswechsel zum Motor des Erzählers. Das *Märchen* erzählt nämlich nicht zuletzt die Geschichte einer allerdings unspezifischen Erfüllung, die von Worten abhängt. Diese Worte finden sich in verschiedenen Prophezeiungen, aber am programmatischsten in der Reihe, die in einer Rätselstruktur vom Gold über das Licht zum Gespräch führt. Bevor ich aber zu dieser exponierten orakelgleichen Stelle komme, sind die narrativen Rahmenbedingungen des *Märchens* zu skizzieren.

Bereits für eine Fortsetzung der *Unterhaltungen* spricht die in der Modusanalyse grundlegende Bestimmung der intradiegetischen Stimmen, die – im Verlauf der verschiedenen Erzählungen zunehmend abstrakter geworden – nun bezogen auf das *Märchen* bei völliger Unanschaulichkeit angelangt sind und

³⁸ Vgl. Nigg 2001, 91–95.

³⁹ Vgl. Kraft 2012, bes. 98–110; Sullivan 2007.

⁴⁰ Vgl. Brown 1975, 20–32; Fink 1971, 114 f.; Mommsen 1981; Bauschinger 1997, 246–248.

⁴¹ Vgl. Kreuzer 1977, 225–230.

keinerlei Lücken des Wissens oder der Perspektive mehr offenbaren. Dabei ist die durch den Geistlichen erzählte Geschichte nicht nur „irgend ein Märchen“ (MA 4.1, 517), wie Karl es fordert. Der bestimmte Artikel ist hingegen geradezu charakteristisch für die Erzählung, deren demgemäß regulierte Zeit- und Raumstruktur keineswegs den gängigen Gattungsvorgaben für Märchen entspricht.⁴² So kombiniert die Erzählung mit Blick auf ihre Orts- und Zeitangaben Unbestimmtheit einerseits mit dem Singular des bestimmten Artikels und andererseits mit der Beschwörung der Gegenwart: „An dem großen Flusse, der *eben* von einem starken Regen geschwollen und übergetreten war, lag in seiner Hütte, müde von der Anstrengung des Tages, *der* alte Fährmann und schlief.“ (MA 4.1, 519, Herv. SM) Auch wenn Raum und Zeit also nicht spezifiziert werden, erweckt der Gebrauch des bestimmten Artikels den Eindruck der – nicht näher konkretisierten – Singularität. Die Verwendung des temporalen Adverbs „*eben*“ suggeriert trotz des späteren Erzählens im Präteritum die Nähe von Erzählzeit und erzählter Zeit. Bezogen auf die Raumstruktur sind die Parallelen des *Märchens* zur Rahmenhandlung wenngleich abstrakt, doch unübersehbar: Ein durch einen Fluss zweigeteilter Raum ist durch eine Krise erschüttert, die sich im Gesang der weiblichen Hauptfigur der schönen Lilie (vgl. MA 4.1, 534) verdichtet. Diese und weitere Kongruenzen haben vor allem die ältere Forschung veranlasst, das *Märchen* als eine „Allegorie der Französischen Revolution“⁴³ zu interpretieren. Dagegen stehen Interpretationen, welche die Rätselhaftigkeit der Erzählung explizit in ihrer Erzählweise verorten: „Zum Rätsel aber wird jetzt nicht mehr wie in den ersten Geschichten die erzählte Begebenheit, sondern die Erzählung selbst, der Text mit seinen symbolischen Bildern.“⁴⁴

Dass diese Bilder sich zwar – wie Goethe selbst bemerkt – „durch einander schlingen“,⁴⁵ aber dabei keineswegs zufällig oder beliebig wirken, ist der Effekt eines bestimmten Erzählverfahrens, das Ingrid Kreuzer als „pseudofinal“ charakterisiert.⁴⁶ Obwohl alle Handlungen dezidiert nicht kausal motiviert sind, folgen sie einer Art Bauplan.⁴⁷ Er bedient sich wiederum verschiedener mythischer, insbesondere heilsgeschichtlicher Topoi, was in dem leitmotivisch wiederkehrenden Ausspruch „Es ist an der Zeit!“ (MA 4.1, 525; vgl. in Variation

⁴² So fehlen berühmte Märchenformeln wie das einleitende „Es war einmal“ oder das schließende „und wenn sie nicht gestorben sind ...“. Vgl. zu den Strukturen des *Märchens* Neuhaus 2005, bes. 9, 24–26, 89–96; Kreuzer 1977, 222.

⁴³ Vgl. MA 4.1, 1048.

⁴⁴ MA 4.1, 1050.

⁴⁵ MA 4.1, 1054.

⁴⁶ Kreuzer 1977, 228.

⁴⁷ Vgl. Breithaupt 2000, 100–102.

MA 4.1, 527, 533, 535, 543) mit seinen Anspielungen an die Offenbarung des Johannes und an das Lukasevangelium⁴⁸ deutlich wird. Dieser Bauplan zeigt sich insbesondere in der bereits skizzierten Raumstruktur, die nicht nur eine Vielzahl von Rundbauten anordnet, sondern die Erzählung im Zirkelschluss beendet. Denn sowohl Ausgangspunkt als auch Schlusspunkt der Erzählung bildet die Hütte des Fährmanns, die – in einen silbernen Altar verwandelt – in den Rundtempel integriert wird und auch das Ende der Erzählung markiert, indem die Hauptfiguren durch den Altar in einen Raum – einen nicht näher beschriebenen Palast – außerhalb der erzählten Welt abgehen. Dem Schluss im Zentrum des Rundtempels geht eine Reihe von Figuren voran, die zum Erzählprinzip avanciert: Hier als „Zug“ (MA 4.1, 542) in eine veritable Reihe der erzählten Welt gebracht, strukturieren die Figuren den Gang der Erzählung: vom Fährmann über die Irrlichter und die grüne Schlange zum Alten mit der Lampe – einer Spiegelfigur des Geistlichen der Rahmenhandlung⁴⁹ – bis hin zu dessen Frau, dem Prinz und der schönen Lilie. Bis auf eine Ausnahme, nämlich die Erzählung der Frau des Alten vom Besuch der Irrlichter (vgl. MA 4.1, 526 f.) ist die Erzählung strikt linear und hat jeweils eine der Figuren im Fokus, die einander wie in einem Staffellauf abwechseln.⁵⁰ Weder zeitliche noch räumliche Sprünge kennzeichnen dabei die Erzählung: Die Bewegungen der Figuren bilden ein topographisches Kontinuum,⁵¹ das ohne Analepsen oder Prolepsen erzählt wird. Besonders fällt das bereits in der Rahmenhandlung der *Unterhaltungen* wiederholt verwendete *verbum dicendi* ‚versetzen‘ auf, das im *Märchen* zwanzig Mal auftritt. Es indiziert eben keine Schließung, sondern die kontinuierliche Fortsetzung einer Reihe von Äußerungen.⁵² Die Kehrseite dieses Kontinuums und die relative Nähe der Erzählung zu den Figuren besteht in der paralipotischen Aussparung einer Übersicht,⁵³ vor allem über die relational vermittelte Raumstruktur, wie sie sich in den Lokaladverbien zeigt, die – etwa im ‚Diesseits‘ und ‚Jenseits‘ des Flusses (vgl. MA 4.1, 522) – stets an die Wahrnehmung der Figuren gebunden bleiben.

⁴⁸ Offb Joh 22,10; Lk 9,51 – vgl. MA 4.1, 1073; Oesterle 2015; Ohly 1995, bes. 232–235.

⁴⁹ Vgl. anders Ludwig 2014, 91.

⁵⁰ Vgl. Kreuzer 1977, 222–224.

⁵¹ Vgl. Zumbusch 2012, 315 f.

⁵² Dieses Bindemittel des dramatischen Modus wäre in einer anderen Untersuchung mit der intensiv diskutierten Frage der Forschung zu konfrontieren, ob das *Märchen* einem symbolischen oder allegorischen Prinzip folgt. Vgl. Bauschinger 1997, 247.

⁵³ Ohne auf ihre narrative Faktur hinzuweisen, konstatiert diese fehlende Übersicht über den erzählten Raum bereits Kreuzer. Vgl. Kreuzer 1977, 234.

Die ausgesparte Übersicht über die topographische Struktur geht mit der Unterbestimmung des Ziels der Handlung einher. Obwohl es ein Ziel zu geben scheint, dem alle Figuren und ihre Handlungen unterworfen sind, wird dieses Ziel paralipotisch ausgespart, was den Unterschied zu den zitierten biblischen Topoi von Erlösung und Erfüllung markiert.⁵⁴ Dementsprechend weist das *Märchen* keine einzige freie Handlung auf: Selbst das als Fortsetzung der Entzagung der anderen metadiegetischen Erzählungen interpretierte Opfer der Schlange⁵⁵ nimmt nur ein Geopfert-Werden vorweg; ihre Entscheidung zum Opfer ist also dezidiert unfrei, wie die Figur selbst konstatiert: „Mich aufzuopfern, ehe ich aufgeopfert werde“ (MA 4.1, 541).

Wie kommt es aber nun zu dem spezifischen Verhältnis von Reihe und Schließung, welches das *Märchen* kennzeichnet? Das erste Moment der Schließung der Figurenreihe, die durch den Tausch vornehmlich von Gold angetrieben wird, findet im Garten der Lilie statt, der bezeichnenderweise nicht von mehreren Figuren gleichzeitig betreten werden darf: „[N]ur einzeln“ nämlich dürfen die Besucher „kommen und gehen, wenn sie nicht empfindliche Schmerzen erdulten sollten“ (MA 4.1, 532). Auch deutet die Raumstruktur das Moment der Schließung an: „Auf einem eingeschlossenen grünen Platze in dem Schatten einer herrlichen Gruppe mannigfaltiger Bäume“ (ebd.) erwartet die Lilie ihre Besucher. Der Jüngling und spätere König der Märchenwelt durchbricht den Kreis und lässt sich – gefangen im „traurigen Kreis“ (MA 4.1, 537) der Märchenwelt und ohne Hoffnung, die „Umarmung [der Lilie zu] genießen“ (MA 4.1, 536) – durch die Berührung der Lilie töten. Das veranlasst die Schlange zu einer erneuten Schließung, indem sie in der Form des Ouroboros einen Kreis um den Leichnam des Jünglings zieht.⁵⁶ Dieser Kreis löst zwar seine Bedeutung als Ewigkeitssymbol nicht ein, doch kann er „wenigstens die nächsten schrecklichen Folgen des Unglücks auf einige Zeit“ (MA 4.1, 537) aufschieben – gemeint ist die Verwesung, die den Gesetzen des *Märchens* zufolge besonders bei Nacht droht. Auf die Auflösung des Kreises folgt das Opfer der Schlange, das den Jüngling und den Kanarienvogel der Lilie wiederbelebt. Der Jüngling ist zunächst jedoch ohne Bewusstsein, mit dem er anschließend im Rundbau des Tempels über die Attribute des Schwertes, Zepters und Lorbeerkränzes ausgestattet wird, woraufhin der Riese des *Märchens* im Zentrum einer Sonnenuhr auf dem Vorhof des Tempels in eine „kolossalische mächtige Bildsäule“ (MA 4.1, 548) mutiert. Damit sind nur die vielleicht markantesten Beispiele der „Textbewegung“ prä-

⁵⁴ Christian Clement deutet die ästhetische Erfahrung des *Märchens* sogar als apokalyptisches Ereignis. Vgl. Clement 2010, bes. 242–248.

⁵⁵ Vgl. Oesterle 2002, 68 f.

⁵⁶ Vgl. Berndt/Maienborn 2013, 101.

sentiert, „in der sich ein komplexes Verhältnis von innen und außen, Einschluß und Ausschluß, Berührung und Schutz, Leben und Tod entfaltet“.⁵⁷ Zugleich steht der Bewegung der Schließung die Bewegung der fortsetzenden Reihe entgegen, die selbst im Schlussbild nicht abgeschlossen wird, indem „der König mit den Seinigen in den Altar“ (MA 4.1, 549) steigt und die erzählte Welt verlässt. Dementsprechend ist das Schlussbild der Erzählung keineswegs so optimistisch, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Gefahr, dass die Menschenmenge im Tempel erdrückt wird (vgl. ebd.), kann nur über einen Goldregen auf dem Vorplatz abgewendet werden, der aber dazu führt, dass sich die Menschenmenge „drängte und zerriß [...] auch noch da keine Goldstücke mehr herabfielen“ (MA 4.1, 550). Die dergestalt geschaffene Ordnung ist am Ende des *Märchens* also keineswegs perfekt. Zumindest muss gelten, dass das „Wunschbild [...] von Entzagung und Liebe“,⁵⁸ zu dem es der Kommentar der Münchner Ausgabe im Gegensatz zu den politischen Wirren der *Unterhaltungen* inszeniert, nicht ungebrochen dargestellt wird.

Das zeigt sich an zwei Einsatzpunkten des dramatischen Modus, die ich exemplarisch analysieren will: der Orakelstruktur von Frage und Antwort im dramatischen Modus sowie dem bereits erwähnten Lied der schönen Lilie. Generell dominiert der dramatische Modus das *Märchen* verglichen mit den anderen metadiegetischen Erzählungen der *Unterhaltungen*; ‚versetzen‘ ist – wie bereits erwähnt – die am häufigsten verwendete *inquit*-Formel neben dem allgemeinen ‚sagte‘; Erzählerkommentare sind ausgesprochen selten und geben nur bedingten Aufschluss über die normative Ordnung der erzählten Welt.⁵⁹ Die Handlung des *Märchens* beginnt mit der Ankunft dreier glänzender Irrlichter, die Gold verzehren und in Form von Münzen wieder ausschütten können. Dieses Gold findet die grüne Schlange, verschlingt es und wird so selbst glänzend, was sie veranlasst, einen merkwürdigen unterirdischen Tempel zu besuchen, den sie bisher nicht sehen konnte. Dort findet sie „das Bildnis eines ehrwürdigen Königs in lautem Golde aufgestellt“ (MA 4.1, 524), das sie in das rätselhafte Gespräch verwickelt:

Kaum hatte die Schlange dieses ehrwürdige Bildnis angeblickt, als der König zu reden anfing und fragte: wo kommst du her? – Aus den Klüften, versetzte die Schlange, in denen das Gold wohnt. – Was ist herrlicher als Gold, fragte der König? – Das Licht, ant-

57 Zumbusch 2012, 314.

58 MA 4.1, 1050.

59 Ein Beispiel für einen derartigen Kommentar ist die Funktionsweise des Korbs, mit dem die Alte den zu Onyx gewordenen Mops und das dem Fluss versprochene Gemüse trägt. Vgl. MA 4.1, 527 f. In dieser Funktion ist er eine veranschaulichte Metapher. Vgl. Breithaupt 2000, 112.

wortete die Schlange. – Was ist erquicklicher als Licht? fragte jener – das Gespräch antwortete diese. (MA 4.1, 524)

Das Bildnis beginnt also die Schlange zu befragen; die drei Fragen sind dabei miteinander verbunden und regulieren eine Klimax von Gold über das Licht zum Gespräch.⁶⁰ In den drei Fragen exponiert dieses so kurze wie enigmatische Zwiegespräch eine Struktur, die sogleich variiert wird. Denn die Schlange bleibt nicht allein im unterirdischen Tempel, sondern wird von einem Mann mit einer Lampe ergänzt, dem ebenfalls drei Fragen gestellt werden:

Indessen sagte der goldne König zum Manne: wie viel Geheimnisse weißt du? – Drei versetzte der Alte – Welches ist das wichtigste? fragte der silberne König. – Das offbare, versetzte der Alte. – Willst du es auch uns eröffnen? fragte der ehrne. – Sobald ich das vierte weiß, sagte der Alte – Was kümmerts mich! murmelte der zusammengesetzte König vor sich hin. (MA 4.1, 525)

Die zweite Fragenreihe zeigt, dass Wissen nicht im Tempel zu finden ist, sondern von außen – in Gestalt der Schlange bzw. des Alten – in den Tempel getragen und durch die Fragen eröffnet wird. Im Zusammentreffen der Schlange und des Alten im Tempel deutet sich dabei die Erfüllung der Prophezeiung an, die die Welt des *Märchens* zu strukturieren scheint. Denn die Schlange „weiß das vierte“ (ebd.). Es bleibt allerdings bei der Erwähnung, dass die Schlange dem Alten „etwas ins Ohr“ (ebd.) zischt, was diesen zu eben der Prophezeiung veranlasst: „Es ist an der Zeit!“ (ebd.)

Bevor eine ähnliche Fragenreihung zum dritten Mal in der Erzählung erscheint, ist aber das Lied der schönen Lilie eingeschaltet. Nachdem der Alte die hermeneutische Anleitung gegeben hat, „das größte Unglück als Vorbote des größten Glückes an[zu]sehen“ (MA 4.1, 533), die in Ironie alle Zeichen in der Welt des *Märchens* ins Gegenteil verkehrt, singt die schöne Lilie folgendes Lied:

Was helfen mir die vielen guten Zeichen?
Des Vogels Tod, der Freundin schwarze Hand?
Der Mops von Edelstein, hat er wohl seines gleichen?
Und hat ihn nicht die Lampe mir gesandt?
Entfernt vom süßen menschlichen Genusse,
Bin ich doch mit dem Jammer nur vertraut.
Ach! warum steht der Tempel nicht am Flusse,
Ach! warum ist die Brücke nicht gebaut! (MA 4.1, 534)

⁶⁰ Dass diese Frageszene einen Schlüssel zur Interpretation des *Märchens* darstellt, ist ebenfalls ein Topos der Forschung. Vgl. Zumbusch 2012, 318; Oesterle 2001, 204–209.

Die Zweiteilung des relativ einfach strukturierten Liedes ist überdeutlich markiert. Zwei Kreuzreimstrophen mit vier Versen sind zu einem Achtzeiler verbunden; jeder Vers weist mit Ausnahme des dritten fünf Akzente auf; alle Akzente alternieren regelmäßig ebenso, wie sich betonte und unbetonte Kadenzen regelmäßig abwechseln. Die Zweiteilung ergibt sich neben dem Reimschema vor allem aus der Syntax, die in der ersten Hälfte des Gedichts aus Fragen besteht und in der zweiten Hälfte aus einer Feststellung und zwei Ausrufen, die gleichwohl syntaktisch als Fragen formuliert sind. Laut Horst J. Frank zeigt die für das achtzehnte Jahrhundert relativ seltene Form der hier kombinierten Vierzeiler eine besondere Affinität zum „Ausdruck bittenden Verlangens“.⁶¹ Das Gedicht fasst die verschiedenen hermeneutischen Fäden zusammen, die das *Märchen* bisher in Ereignissen ausgelegt hat, um schließlich in den abschließenden Ausrufen einen Einblick in die Prophezeiung zu gewähren, welche die Welt des *Märchens* zu strukturieren scheint. Die Gesetze der Welt des *Märchens* werden also nicht im Erzählerkommentar expliziert, sondern in direkter, dazu noch in gesungener Figurenrede angedeutet. Die strukturgebende Paralipse hängt damit vom Moduswechsel ab.

Zur Erfüllung der Prophezeiung bedarf es allerdings noch einer verdoppelten Frageszene, die wiederum im dramatischen Modus wiedergegeben wird. Die Gruppe der Figuren versammelt sich im unterirdischen Tempel:

Nach einiger Pause fragte der goldne König woher kommt ihr? – aus der Welt! antwortete der Alte. Wohin geht ihr? fragte der silberne König – in die Welt! sagte der Alte – Was wollt ihr bei uns? fragte der eherne König – euch begleiten, sagte der Alte. (MA 4.1, 543)

Der vierte König wird durch eine Intervention der Irrlichter an dieser Stelle zunächst übergangen, sodass es sich nochmals um drei Fragen handelt, die eine Transformation von der einen in die andere Welt ankündigen und damit ihre Gegenwart als einen Zwischenzustand beschreiben. Schließlich, während sich die Irrlichter über das Gold des gemischten Königs hermachen, fragt dieser:

Wer wird die Welt beherrschen? rief dieser mit stotternder Stimme. – Wer auf seinen Füßen steht, antwortete der Alte – Das bin ich! sagte der gemischte König – Es wird sich offenbaren, sagte der Alte, denn es ist an der Zeit.

Die schöne Lilie fiel dem Alten um den Hals und küßte ihn aufs herzlichste. Heiliger Vater! sagte sie, tausendmal dank ich dir, denn ich höre das ahnungsvolle Wort zum dritten mal. (MA 4.1, 543)

Diese vierte Frage mit ihrer Antwort löst die Transformation der Welt des *Märchens* aus; der unterirdische Tempel überquert – ebenfalls unterirdisch – den

⁶¹ Frank 1993, 311.

Fluss und kommt an die Oberfläche. Wieder ist es der Alte, der mit drei Worten die Rollen der drei ungemischten Könige erläutert: „drei sind die da herrschen auf Erden: die Weisheit, der Schein und die Gewalt“ (MA 4.1, 545). Die drei Könige lassen sich den Begriffen zuordnen, während sich der gemischte König „plötzlich ungeschickt niedersetzt“ (ebd.) und zum „Mittelding zwischen Form und Klumpen“ (ebd.) geworden ist. In der Erfüllung kehrt sich nun die Struktur um. Denn die Könige statten den Jüngling und Zukünftigen der schönen Lilie mit Schwert, Zepter und Eichenkranz aus und geben ihm – wieder in direkter Rede – Instruktionen, wie er mit diesen Herrschaftsattributen umzugehen hat:

Der Jüngling gürte sich – Das Schwert an der Linken, die Rechte frei! Rief der gewaltige König. Sie gingen darauf zum silbernen, der sein Szepter gegen den Jüngling neigte. Dieser ergriff es mit der linken Hand, und der König sagte mit gefälliger Stimme: Weide die Schafe. Als sie zum goldenen Könige kamen, drückte er mit väterlich segnender Gebärde dem Jüngling den Eichenkranz aufs Haupt und sprach: erkenne das Höchste. (MA 4.1, 546)

Mit diesen drei Attributen ist die Initiationserzählung, die das *Märchen* so prominent figuriert, aber nicht abgeschlossen. Denn der Jüngling teilt dem Alten mit:

Herrlich und sicher ist das Reich unserer Väter, aber du hast die vierte Kraft vergessen, die noch früher, allgemeiner, gewisser die Welt beherrscht, die Kraft der Liebe. Mit diesen Worten fiel er dem schönen Mädchen um den Hals [...]. (MA 4.1, 546)

Erst jetzt ist aus dem Jüngling ein König geworden. Das *Märchen* endet mit dem Paradox von Schließung und Fortsetzung, indem die Figuren in die zum Altar verwandelte Hütte des Fährmanns steigen, was zwar zum Anfang des Textes zurückführt.⁶² Gleichzeitig führt den König dieser Weg „durch verborgene Hallen nach seinem Palaste“ (MA 4.1, 549) und damit aus der erzählten Welt des *Märchens* hinaus. Auch im Schluss der letzten metadiegetischen Erzählung bleibt also die Frage nach Fortsetzung oder Schließung der *Unterhaltungen* unentschieden, die Paralipse selbst im Ende unaufgelöst.

2.4 Zusammenfassung: Modi zu erzählen – „Unterhaltungen“

In seiner Rezension der *Horen* im Januar 1796 bespricht August Wilhelm Schlegel das Ende der *Unterhaltungen* mit einem Kommentar zu ihrer narrativen Struktur: „und wenn wir geendigt haben; so sehen wir im Geist den Erzähler,

⁶² Zu den Anspielungen auf römische Architektur vgl. Ohly 1995, bes. 218–224.

der bisher unter der Gestalt eines alten Geistlichen aufgetreten ist, die Maske abwerfen, und mit einem Flügelpaar dastehn“.⁶³ Dass der Alte in Gestalt des Geistlichen sukzessive die extradiegetische Erzählinstanz ablöst und schließlich im *Märchen* in der Figur des Alten mit der Lampe eine weitere Spiegelfigur findet, hat meine Analyse gezeigt. Die *Unterhaltungen* können damit keineswegs als bloße narrative Schule der Entzagung gelesen werden. Denn normative Zuschreibungen werden in der Kette von metadiegetischen Erzählungen weniger affirmiert als durch den immer stärker dominierenden dramatischen Modus systematisch destabilisiert. Dergestalt markieren die paralipischen Moduswechsel – sowohl in Änderungen der Mittelbarkeit als auch der Fokalisierung – die epistemologische Basis der narrativen Funktion, die sich an drei Schritten beobachten lässt.

In einem ersten Schritt habe ich die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz analysiert. Anfangs in ihren normativen Zuschreibungen mit abundanten Erzählerkommentaren noch ausgesprochen stabil, gerät sie an ihre Grenzen, sobald dieser normative Rahmen in Frage gestellt wird und die gesellige Gemeinschaft zu zerbrechen droht. Das zeigt sich im Text an entscheidenden und radikalen Wechseln in den dramatischen Modus, an denen die sonst dominierende nullfokalisierte Erzählinstanz versagt. Der erste Wechsel reagiert dementsprechend auf die bedrohte Gemeinschaft der Ausgewanderten. Der zweite Wechsel allerdings antwortet auf die Reformulierung des Erzählprogramms durch den Geistlichen. Aus dem politischen Streit, der die Geselligkeit bricht, ist ein narratologischer geworden, der Geselligkeit stiften kann. Nicht mehr die Frage nach der richtigen politischen Einstellung ist der zentrale Motor der Erzählung, sondern die Frage nach der richtigen Erzählung und damit nach dem Leistungsprofil des Erzählers.

In einem zweiten Schritt habe ich die verschiedenen metadiegetischen Erzählungen analysiert, die dieses Leistungsprofil auf die Probe stellen. Die sechs Erzählungen fungieren dabei keineswegs als Lösung der Krise, sondern als ihre Suspension bzw. Fortsetzung mit anderen Mitteln. In der Reihe der Erzählungen ist weniger ein „Museum abgegriffener Prosaformen“⁶⁴ als vielmehr eine Schule des Erzählers zu erkennen, welche die Grenzen der ihr zugrundeliegenden narrativen Funktionen sukzessive ausweitet. Diese Erweiterung geht aber mit zunehmender Abstraktion einher, was die Stellung der intradiegetischen Erzähler zu ihren metadiegetischen Erzählungen bestimmt. Zugleich wird die Steuerung von Mittelbarkeit zunehmend komplexer: Der dramatische Modus, der die intradiegetische Erzählung so wirkmächtig affiziert und die extradiegetische Erzäh-

⁶³ Zit. nach MA 4.1, 1064.

⁶⁴ Schlaffer 1993, 19.

instanz zurückgedrängt hat, gewinnt nun in den metadiegetischen Erzählungen schrittweise an Bedeutung.

In einem dritten Schritt habe ich das *Märchen* in seiner doppelten Struktur als Schließung und Fortsetzung der *Unterhaltungen* untersucht. Durch den Widerstreit von zyklischen Formationen, die vor allem die erzählte Welt strukturieren, und Figurenformationen der Reihe, die besonders die Figuren arrangieren, spiegelt das *Märchen* die narrative Struktur der *Unterhaltungen* wider. Auch im *Märchen* zeigt sich dabei das Leistungsprofil des Moduswechsels. Denn die Gesetze der enigmatischen erzählten Welt werden nicht im narrativen Modus vermittelt, sondern im dramatischen Modus von orakelähnlichen Frage- und Antwort-Sequenzen sowie dem zentralen Lied der schönen Lilie. Die narrative Struktur des *Märchens* bindet es enger an die *Unterhaltungen*, als das die Forschung bisher beschrieben hat. Der Moduswechsel hat damit nicht nur das Potenzial, die narrative Gemeinschaft aufzulösen, sondern die Deutung der narrativen Welt offenzuhalten.