

6 Individualisierte Schriftsteller:innen im Roman

Aus den Typenkomödien und den Dichter:innengedichten ließe sich kaum ableiten, dass es eigentlich eine andere Darstellungsstrategie der Figuren ist, die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer dominanter wird: die Individualfigur. Diese zeigt sich – nicht ausschließlich, aber doch mit deutlicher Tendenz – in der Gattung des Romans, die gemeinsam mit ihr einen beispiellosen literarischen Siegeszug antritt. An die bereits dargelegten Merkmale der individualisierenden Figurendarstellung und die sich mit ihnen verbindenden gattungspoetologischen Diskussionen (→ 2.4.1 und insbes. 2.4.2) sei hier nur erinnert: Die Individualisierung der Figur dient der jungen Gattung Roman im Besonderen und der sich marktwirtschaftlich emanzipierenden Literatur im Allgemeinen erstens als Rechtfertigungsstrategie. Indem der Roman dem Menschen zeige, wie er sei, erfülle er eine wichtige didaktische Funktion. Zweitens erlaubt die Steigerung der Figurenkomplexität und insbesondere die innere Widersprüchlichkeit der Figur die effektive Abgrenzung von älteren poetologischen Modellen, die eine Typisierung von Figuren präferieren. Das Mittel der Wahl hierzu ist drittens die nachvollziehbar gemachte kausal-psychologische Motivierung der Figuren. Das folgende Kapitel soll durch detaillierte Textanalysen nachzeichnen, inwiefern und zu welchem Zweck diese poetologischen Grundlagen eingesetzt werden, um Schriftsteller:innen darzustellen. Dabei wird sich zeigen, wie das Schreiben zu einem zentralen Bestandteil von Figurenbiografien stilisiert wird und maßgeblich zur individuellen Identitätsbildung beiträgt. Außerdem werden die Schriftsteller:innen durch ihre Individualisierung weitestgehend gerechtfertigt, allerdings nicht – wie bei den Dichter:innengedichten –, indem sie über den öffentlichen Diskurs gestellt werden und sich ihm dadurch entziehen können, sondern indem sie diesem Diskurs wiederholt ausgesetzt werden und ihn dekonstruieren. Wie im vorigen Kapitel kommt es dabei zu deutlichen Differenzen zwischen den Darstellungen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die auch hier durch den höheren Rechtfertigungsdruck der schreibenden Frauen begründet sind.

6.1 Schriftstellerinnen

6.1.1 Maria Anna Sager: *Karolinens Tagebuch* (1774) – Vom Genickbruch der Schriftstellerin

Mit dem *Werther* erscheint 1774 ein Briefroman, der so zentral für den deutschsprachigen Literaturkanon ist, dass er beschämt, wer ihn nicht gelesen hat. Im gleichen Jahr erscheint mit Marie Anna Sagers¹ zweitem und leider auch letztem Roman *Karolinens Tagebuch* ein Text, der so erstaunlich konstruiert, so kreativ mit der Romanform umgeht und gleichermaßen so klug wie abgründig ist, dass er den deutschsprachigen Kanon selbst beschämt: Wie kann dieses Buch, das „weit jenseits dessen steh[t], was für den zeitgenössischen Leser verständlich war“,² heute noch so wenig gelesen sein? Die überschaubare, aber ambitionierte Erforschung von Sagers Werk ist besonders Meise zu verdanken,³ darüber hinaus finden sich nur wenige Forschungsbeiträge,⁴ besonders im Rahmen der feministischen Literatur-

1 Für Sagers Namen konkurrieren zwei Schreibweise: Sager und Sagar. Es ist Meise zu verdanken, dass die Schreibung des Namens seit 2013 vereinheitlicht werden kann: Sager selbst hat ihr Testament mit „-er“ unterzeichnet, diese Schreibweise ist also autoritativ verbürgt. Die Abweichungen dieser Schreibung im Gros der (älteren) Forschungsbeiträge ist so zu erklären. Vgl. Helga Meise: Nachwort. In: Maria Anna Sager: *Karolinens Tagebuch*. Ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Hrsg. von Helga Meise. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2013, S. 305–344, hier S. 310 f.

2 Michael Wögerbauer: Zwei Briefromane eines gewitzten böhmischen Frauenzimmers im Reprint. Maria Anna Sagers Beiträge zur frühen Frauenliteratur. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 39 (2015) H. 2, S. 240–243, hier S. 240.

3 Meise hat nicht nur beide Romane ediert und damit einen großen Beitrag zur Verfügbarkeit der Texte geleistet, sondern das Werk Sagers auch mehrfach in Überblicksartikeln historisch eingeordnet und beschreiben. Vgl. etwa: Helga Meise: Das Werk von Maria Anna Sagar. Konstitutionsbedingungen und Probleme des Romans von Frauen im 18. Jahrhundert. In: *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Hrsg. von Helga Gallas u. Magdalene Heuser. Tübingen: Max Niemeyer 1990 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 55), S. 79–91 und Helga Meise: Dispositive der Macht in Maria Anna Sagers „Die verwechselten Töchter“ (1771) und „*Karolinens Tagebuch*“ (1774). In: „Wenn sie das Wort Ich gebraucht“. Festschrift für Barbara Becker-Cantarino. Hrsg. von John Pustejovsky u. Jacqueline Vansant. Amsterdam: Rodopi 2013 (*Chloe* 47), S. 73–84. Beide Überblickstexte legen den Schwerpunkt allerdings auf den ersten Roman Sagers, *Die verwechselten Töchter*, 1771. Einen vertieften Überblick, besonders zur Biographie der Autorin bietet: Meise: Nachwort. Eine Analyse zu *Karolinens Tagebuch*, die schwerpunktmäßig das Verhältnis von Autorschaft und Text von Autorinnen untersucht, hat Meise hingegen schon 1983 vorgelegt in: Helga Meise: *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. Berlin: Guttandin & Hoppe 1983 (Reihe *Métro* 14), bes. S. 189–199.

4 Etwa der teils stark psychologisierende, aber analytisch tiefgreifende Beitrag von Brigitte E. Jirku: Spiel, Spiegel, Schrift in Maria Anna Sagers *Karolinens Tagebuch*. In: *Colloquia Germanica* 26 (1993) H. 1, S. 17–35.

wissenschaft.⁵ Baldwin allerdings erweist Karolinens Tagebuch die besondere Ehre, neben Wielands *Don Sylvio* (1764) und *Agathon* (ab 1766) sowie La Roches *Fräulein von Sternheim* (1771/72) den Beginn des modernen deutschen Romans zu bedeuten –⁶ eine Ehre, der der Roman mehr als gerecht würde, wäre er nur breiter rezipiert worden.

Die Ausgangssituation des Briefromans stellt die Schreiblust der jungen Frau Karoline dar. Sie nimmt sich vor, ihrer älteren Schwester jeden Tag einen Brief zu schreiben – obwohl diese im gleichen Haus wohnt. Was Karoline dabei schreibt, scheint zunächst kaum relevant: Der Text beginnt mit der Kindheitserinnerung an das erste Treffen mit Karl, dem sie mittlerweile versprochen ist, die Hochzeit steht kurz bevor. Darüber hinaus finden sich allerlei Reflexionen, direkte, neckische Ansprachen an die Schwester und den ebenfalls adressierten Schreibmeister, der Wunsch nach konstruktiver Kritik usw. Es gibt nichts, was Karoline nicht zu ihrem ‚Tagebuch‘ macht: Wenn der Bruder beim Schreiben stört, wird alles, was er sagt kurzerhand protokolliert und zum Bestandteil des nächsten Briefs.⁷ Obwohl sie also – zunächst – eher als Tagebuchschreiberin denn als Schriftstellerin in Erscheinung tritt, wird ihr ein Merkmal des modernen Buchmarktes schon zu Beginn des Textes eingeschrieben: die Vielschreiberei (→3.2). Doch alles, was sie für ihre Tagebuch-Briefe zu schreiben hat, belegt nur die katastrophale Langeweile in Karolines Alltag.

Im eklatanten Kontrast dazu setzt schon bald die erste von zwei Binnen geschichten ein, die zusammen den deutlich größeren Teil von Sagers Roman ausmachen. Karoline berichtet von Briefen der gemeinsamen Freundin Eleonora Lusani, die sie nun beginnt abzuschreiben und den Briefen an die Schwester beizulegen. Im Gegensatz zu Karoline erlebt diese ein

5 Vgl. Birgit Schreiber: [Art.] Sagar, Maria Anna. In: Killy Literaturlexikon. Auren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarbeitete. 13 Bde. Bd. 10. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 159 f.; Heipcke konzentriert sich besonders auf die Auseinandersetzung mit männlicher Kritik an von Frauen verfassten Texten, die im Text anhand von Sagers erstem Roman ausgefaltet wird. Vgl. Heipcke: *Autorhretorik*, S. 63 f.

6 Baldwin interpretiert den Roman dementsprechend vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte des ‚Sentimentalen Romans‘. In den Binnenhandlungen erkennt sie die Persiflage dieses Genres, besonders des auf Schweigsamkeit und Tugendhaftigkeit ausgerichteten Frauenbildes. Dieses werde durch Karolines verschlagene Verspieltheit gebrochen und das Genre somit überwunden. Vgl. Claire Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*. Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche and Maria Anna Sagar. Rochester: Camden House 2002, S. 141–175.

7 Vgl. Maria Anna Sager: *Karolinens Tagebuch*. Ohne ausserordentliche Handlungen oder gerade so viel als gar keine. Geschrieben von M. A. G. Prag: Wolfgang Gerle 1774., S. 38. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

veritables Abenteuer (im Folgenden als die Lusani-Handlung bezeichnet): Eleonora wird auf einer Reise entführt und in einem mysteriösen Anwesen von der Außenwelt abgesichert. Nur mit einer gewissen Fani darf sie Kontakt haben und in der umfangreichen Bibliothek des Hauses lesen. Hausangestellte bekommt sie keine zu sehen, aber geheime Türen und Treppen soll es geben, vielsagende Gemälde, unerklärliche Zischgeräusche und ein unbekannter, geisterhaft auftauchender und verschwindender Mann. Dies alles bereitet eine Handlung vor, die – wie Baldwin ausführlicher nachweist –⁸ an Episoden aus handlungsreichen Abenteuerromanen und besonders die in Europa spätestens ab 1800 aufblühenden *gothic novels* erinnert. Die Lusani-Handlung könnte kaum anders sein als das langweilige, häuslich-behütete Leben von Karoline, die den Kontrast zwischen ihren eigenen Geschichten und denen der Freundin der Schwester gegenüber hervorhebt: „Aber das gestehe ich dir, meine liebe Schwester, allein durch das Abschreiben fremder Begebenheiten, ich kann es nicht verhehlen, suche ich nur deine Aufmerksamkeit zu erkaufen, weilen das Register von meinem Thun und Lassen, oder meiner Gedanken, dich wahrscheinlich oft zum Gähnen bringen muß [...]“ (53) Während Karoline nur über die Redseligkeit von Damen aus der Gesellschaft lästern kann (32), kommt sich Eleonora wie eine „Romanenheldin“ (44) vor, die in ein „Feenmärchen“ (108) geraten ist. Dieser Kontrast wird durch die harten Brüche zwischen den Handlungen noch betont: Gerade als Eleonora unverständliche Geheimbriefe in der Bibliothek entdeckt, unterbricht Karoline das Abschreiben der Lusani-Briefe, um kurzerhand von einem Vorfall mit dem Verlobten Karl zu berichten – der ihr etwas unschicklich die Hand küssen wollte (94 ff.).

Eleonoras mysteriöser Fund indessen tritt die zweite Binnenhandlung los: Fani beginnt nach einem mehrtätigen Verschwinden, Eleonora ihre Lebensgeschichte zu erzählen, die Eleonora mitschreibt und nun an Karoline schickt. Karoline wiederum schreibt auch diese neue Handlung ab und leitet sie an die Schwester weiter. Fanis Erzählung übertrumpft die Lusani-Handlung noch in ihrer Unwahrscheinlichkeit: Sie ist in Wirklichkeit eine Herzogin und heißt Henriette (deswegen wird diese Handlung im Folgenden als die Henrietten-Handlung bezeichnet). Sie selbst war jahrzehntelang in das nämliche Anwesen eingesperrt, in das Eleonora verschleppt wurde. Von ihrem schurkischen Ehemann wurde sie verlassen, öffentlich für tot erklärt, des neugeborenen Sohnes beraubt. Sie erzählt Eleonora, wie sie, ausgegeben als die tote Tochter ihrer eigenen Hausdame, der wirklichen

8 Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 142.

Fani, aus dem Haus entkommt und endlich ihren schon erwachsenen Sohn kennenlernt, nebenbei auch noch zur reichen Erbin wird.

Indem sich die haarsträubend bis hanebüchenen Handlungsstränge überschlagen, wird deutlich, was sich durch die angedeutete Klischierung Karolines schon früh abzeichnet: Sie denkt sich die Lusani- und die Henreiten-Handlungen nur aus, schreibt nicht ab, sondern ist schriftstellerisch tätig. Hinweise darauf sind über den gesamten Text verteilt: Karolines Bruder, der ihre Schreibearbeit immer wieder stört, vergleicht sie nicht zufällig mit einem „sauertöpfge[n] Schriftsteller“ (95) und später mit einer bestimmten historischen Schriftstellerin, der Autorin des Romans *Die verwechselten Töchter* (1771) – diese Autorin ist keine andere als Maria Anna Sager. Karoline ist hier bereits durchschaut, und zwar im wahrsten Sinne, denn der Blick des Bruders verrät, dass er seine Schwester schon längst als heimliche Schriftstellerin erkannt hat. Als sie tief verstrickt in die mit bedeutungsheischenden Andeutungen übersäten Binnenhandlungen behauptet, nur Tagebuch über ihre eigenen „Geschäfte“ zu führen, kontert er:

Nur die deinigen, Schwester, fragte er hönisch? und sah mich mit einem halbgeschlossenen Auge nach der Seite an. Wie wäre es Mademoiselle, wenn es jemand einfiele all das Gewäsche, was du schon geschrieben hast, drucken zu lassen; würde es dir besser gehen als der Verfasserin zweier verwechselten [|] Töchter? (196 f.)

Der Bruder attackiert die schreibende Schwester hier mit der ganzen Macht der etablierten Schriftstellerinnentypisierung. Gerade die Veröffentlichung des Textes und die damit einhergehend drohende Öffentlichmachung der Schreiblust soll Henriette einen Stich geben, die Drohung mit der verlaichenswürdigen Typisierung soll sie aus der Reserve locken. Karoline selbst hatte die Veröffentlichung der Texte ihrer Schwester gegenüber explizit ausgeschlossen (39), doch ihr Bruder ahnt, was passiert: Sie schreibt an einem Roman. Am Ende des selben, sehr umfangreichen Briefes, in dem der Bruder Karolines Autorschaft andeutet, folgt dann tatsächlich ihr halbes Geständnis: „Wenn ich so fortfahre, so kann ich mit der Zeit nicht allein abschreiben, sondern auch selbst Romane erfinden.“ (256)

Dabei hat Karoline schon längst damit begonnen einen Roman zu erfinden, ja sogar den modernen Literaturmarkt überhaupt in ihrem begrenzten, privaten Umfeld zu simulieren: Die Tagebuch- bzw. Briefform der täglichen Textproduktion lässt sich mit dem erfolgreichen Format der periodischen Veröffentlichung von Texten in Literaturzeitschriften vergleichen. Ihre Schwester, die Adressatin der Briefe, stellt das literarische Publikum dar. Diese antwortet zwar zu Beginn noch zurückhaltend auf die Briefe der

Schwester, verstummt aber, als die Binnenhandlungen einsetzen. Wie bei modernen Schriftsteller:innen läuft die Kommunikation zwischen Produzent und Konsument hier nur noch in eine Richtung (→ 3.4). Auch muss Karoline um die Gunst des Schwester-Publikums buhlen, scheint zunächst sogar bereit, sich ganz nach ihrem Geschmack zu richten: „Da hast du nun den zweyten Zettel, ich will sie alle numeriren: lese nur fort, bis dir einer gefällt, dann sage mir das Numer [!], so werde ich wissen in was vor einem Ton ich dir schreiben soll [.]“ (14) Der Bruder und der Schreibmeister hingegen, und damit gerade die Männer, werden zur Instanz der Literaturkritik, die Karolines Text kritisch bewerten – darauf wird zurückzukommen sein. Und sogar die Kommunikation der Schrift an das Publikum – die Aufgabe von Verlag bzw. Buchhändler – ist personell durch Sara besetzt, die die geschriebenen Briefe durch das Haus zu tragen hat (257). Karoline selbst hat die Personen ihres Umfeldes als Instanzen des Literaturmarktes arrangiert, sodass sie selbst in ihrer Mitte sich als das probieren kann, was sie sein möchte: eine Schriftstellerin.

Dass Karoline auffliegt und ihr ‚Tagebuch‘ als Dichtung identifiziert wird, ist insofern wenig verwunderlich. Der Schreibmeister ist es schließlich, der der Scharade ein Ende bereitet: Karolines Schwester habe selbst keine entsprechenden Briefe von den Lusanis erhalten, wie könne also wahr sein, was Karoline kolportiert? (259) Hier brechen die Binnenhandlungen ab, Karoline skizziert nur noch betrübt und nachlässig den restlichen Verlauf der Henrietten-Handlung, das Spiel ist aus.

Der Grund für Karolines aufwändiges Täuschungsmanöver ist offenbar das Umgehen eines impliziten Verbots des Schriftstellerinnentums. Wie schon gezeigt wurde, erkennt der Bruder in Karolines Schreiben etwas, worüber man sich lustig machen kann, und auch die Schwester warnt gleich nach dem ersten Brief: „Die Freymüthigkeit, mit welcher du deine Schreibsucht bekennst, macht dir bey mir keinen Vorwurf; nur hüte dich, daß kein verleumderischer Zug deinen Nächsten treffe!“ (8) Karoline selbst reizt allerdings die Übertretung: Ihren Tisch nennt sie ein „Schreibpult“, was die „Dienstbothen“, wie sie erfreut festhält, „ausser dem Hause“ weitererzählen (268). Schon Sagers Vorrede des Romans schließt mit dem Motiv des Verstoßes gegen (dezidiert weibliche) Normen: „Denn je mehr man mich von etwas abhält, desto begieriger bin ich darauf. Aber nur still! Das bleibt unter uns Frauenzimmern im Vertrauen gesagt.“ (4) Wie die Autorin auch spielt Karoline mit dem Feuer der Schriftstellerei.

Doch dieses Spiel ist nur ein Aspekt der literarischen Produktion Karolines. Angetrieben wird sie hauptsächlich von etwas anderem, wie nach und nach offenbar wird. Was Karoline zum Schreiben bringt, ist Angst.

Da ist einerseits die Angst vor der unablässigen Langeweile ihres eigenen Lebens, das zur literarischen Verarbeitung einfach nicht taugen will und deswegen kurzerhand durch die Binnenhandlungen der Briefe substituiert wird: „Wenn mir die Einförmigkeit meines Lebens Langeweile verursacht, sogleich seze [!] ich mir Bilder in den Kopf, die mich weinen machen; dann kehre ich wieder zu meiner bisherigen Leyer zurück.“ (265) Doch da ist noch eine andere, größere Angst, die sich am Ende des Textes mit tragischer Unerbittlichkeit realisiert: Karoline fürchtet sich vor der Ehe mit dem unschicklich händebeknutschenden Karl, vor dem Leben als Gattin und dem damit verbundenen Verlust von Individualität und der Möglichkeit, zu schreiben. Zu schreiben bedeutet für die heimliche Schriftstellerin nicht nur, einem negativen Stereotyp zu entsprechen, sondern die eigene Identität zu finden und bewahren.

Für Karoline kommt die anstehende, vom Vater arrangierte Vermählung mit Karl einem Todesurteil gleich: Sie spricht von einem „feyerlichen Genickbrechen“ (268). Wie Scheherazade versucht sie das nahende Ende durch das Erzählen von Geschichten hinauszuzögern. Ihr Schreiben wird immer umfangreicher, die Produktion fanatisch. Sie beginnt, ihre Briefe mehrfach am Tag aufzusetzen (145), hört auch „[a]bends um 10 Uhr“ noch nicht auf (165), zückt wieder die Feder, füllt noch mehr Seiten. Dass diese Überproduktion das Ergebnis einer verängstigten Getriebenheit ist und nicht das einer überbordenden Kreativität, zeigt sich in der Qualität der erzählten Geschichte. Auch dem Schreibmeister fällt auf: Zeitliche Angaben scheinen nicht zu stimmen, zu viele angedeutete Geheimnisse müssen noch gelüftet, Probleme der vorausgedeuteten Handlung gelöst werden. Karoline habe sich „ziemlich verwickelt“ (259). Darüber hinaus stagniert die Handlung, verliert sich in nichtigen Dialogen, wie Karoline selbst durch ihre Erzählerinnenfigur erklären lässt: „Allein ich halte sie zu lange mit diesen nichts bedeutenden Kleinigkeiten auf, vergeben Sie es mir Fräulein, wenn ich ihnen Langeweile, statt einen Zeitvertreib verursache.“ (177) Das literarische Produkt trägt hier die deutlichen Züge seiner hastigen Anfertigung. Die eheliche Deadline rückt täglich näher, der Handkuss Karls war nur das erste Zeichen dafür, dass Karoline die Rolle der Schriftstellerin nicht mehr lang wird spielen können – insofern wird die zuerst irrelevant scheinende Episode nach und nach bedeutsam.

Nach dem Abbruch der Binnenhandlungen rückt Karolines eigenes Leben wieder in den Vordergrund der Tagebücher. Als Karl erkrankt und Karoline die Rolle einer liebevollen Pflegerin annimmt, bricht das Briefeschreiben erstmals ab, das Gespräch mit dem Bruder wird nicht mehr wie üblich protokolliert: „[...] hier fiel mir die Feder aus der Hand, ich mus [!]

abbrechen, bis mein Bruder weg ist, jetzt bin ich ganz Ohr. – – –“ (282). Karoline hat richtig erkannt, was passieren wird: Sie wird heiraten, sie wird sich um ihren Mann kümmern müssen, sie wird nicht mehr schreiben. In der genauen Verkehrung des Komödien-Endes, in dem die typische Schriftstellerin von der Schreibsucht geheilt wird, damit die Hochzeit stattfinden kann (→ 4.6), stellt die Hochzeit hier das unüberwindbare Hindernis des Schriftstellerinnentums dar. Das Ende des Schreibens ist keine Heilung, sondern eine tödliche Verwundung. Doch nicht Karoline wird das ‚Genick gebrochen‘, sondern, was genauso viel bedeutet: ihrem Versuch, im Schreiben ihre eigene Persönlichkeit, ihre Individualität zu entdecken.

Das Erforschen der eigenen Person ist in *Karolines Tagebuch* mit dem wiederkehrenden Motiv des Spiegels eng verknüpft, wie Jirku ausführlich gezeigt hat: Das Betrachten im Spiegel bedeute die Erforschung der eigenen Außendarstellung; das Schreiben hingegen verweise auf die Erforschung und Konstituierung des eigenen Inneren.⁹ Diese Dichotomie wird schon zu Beginn des Textes etabliert, um dann später mehrfach aufgegriffen zu werden: „Nun werfe mir nicht vor“, schreibt Karoline zur Erläuterung des ‚Tagebuch‘-Projekts an ihre Schwester, „daß ich so viel Papier und Zeit verderbe: denn es dünkt mir doch, daß ich besser daran thue, als wenn ich die leeren Stunden vor dem Spiegel zubrächte [...]“. (6) Das Schreiben – besonders in der fingierten Situation der Privatheit – wird dementsprechend von Karoline zum genauen Gegenteil von Äußerlichkeit und Verstellung erklärt: „[...] ich will dir [!] einmal alle Winkel meines Herzens sehen lassen, aber nur dir allein: denn andere müssen doch den Zwang, den ich mir auch schon anzuthun weis, und meine Verstellung fürs baare [!] Geld nehmen.“ (19) Dagegen wird die Darstellung der Gesellschaft, auf der Karoline als Kind zuerst mit Karl bekannt wird, als gemeinschaftlicher Akt der Verstellung beschrieben: „[U]nd so gieng man mit einer anscheinenden Zufriedenheit, in den Gesichtern [!] aus einander; was aber in jedem Herzen vorgieng, das suchte eines dem andern sorgfältig zu verbergen.“ (47) Allerdings: Ist Karolines Schreiben nicht selbst eine Verstellung, eine Finte, um nicht sofort dem Verdacht des unanständigen Literatentums ausgesetzt zu sein? Ist nicht gerade die Fähigkeit zur Verstellung, der „Zwang“, den Karoline sich „anzuthun weis“, die Voraussetzung für das Schreibprojekt? Durchaus, aber in Karolines Lüge steckt mehr Wahrheit, als sie sich nach der anfänglichen Kritik der Schwester erlauben darf. Diese nennt Karolines

9 Jirku: Spiel, Spiegel, Schrift in Maria Anna Sagars *Karolines Tagebuch*, S. 26. Ähnlich deutet Baldwin das Spiegelmotiv als Mittel zur Konstitution von weiblicher Identität. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 156.

Bericht über die Tischgesellschaft selbstgerecht und eitel, ein „Geschmier“ und „nicht werth, daß man darauf achtete“. (33) Im Erdichten der Lusani- und besonders der Henrietten-Handlung allerdings kann Karoline die Erschaffung eines Alter Ego ausprobieren. Henriette, vom Mann verlassen und in ein einsames Haus eingekerkert, verkörpert sehr deutlich Karolines Angst vor der Ehe, aber auch ihre Hoffnung: Denn auch Henriette ist eine im Entstehen begriffene Romanautorin.

Es ist die Beschäftigung mit dem eigenen Spiegelbild, die Henriette gerade dann, als sie von der hausfraulichen Handarbeit mehr und mehr ablässt, auf eine Leerstelle in ihrem Leben hinweist. Das Äußere scheint völlig in Ordnung, was jedoch ist mit dem Inneren? Die Frau, die Henriette im Spiegelbild sieht, „war angekleidet, hatte nichts mehr an sich in Ordnung zu richten: was will sie denn da, wer ist sie, hätte ich beynahe gefragt; so beschäftigte mich das erstemal das Ich!“ (136). Die Frage nach dem Ich und die Lektüre „einiger eben nicht der ausgesuchtesten Bücher“ (136) führen schließlich dazu, dass Henriette sich selbst als Hauptfigur in ihren Roman einschreibt. Der Heldin versucht sie „alle Vollkommenheiten zu geben“ und erkennt rückblickend, dass es ihr dabei nur um die „Eitelkeit“ zu tun war (137). Das Schreiben ist für Henriette der Versuch eines Selbstentwurfs, der letztlich nicht zu realisieren ist. Vor dem Spiegel, „die geschriebenen Skizzen noch in der Hand“ (137), erkennt sie sich nicht wieder. Der literarische Selbstentwurf wird zu Henriettes neuer Identität, schreibend lässt sie sich als jenes „Urbild“ (137), das ihr gegenübersteht, portraituren. Jedoch beruht dieses erschriebene Selbstbild nicht auf innerer Einsicht, sondern auf jener Eitelkeit, die sie sich rückblickend selbst bescheinigt. So lässt es sich zwar malen, aber nicht verwirklichen. Während Karoline ihre Fehler in den Briefen an die Schwester eingesteht, zerbricht Henriette an der Perfektibilität der tugendhaften Romanheldin, die ihr vorschwebt.¹⁰ Sie erkrankt deswegen an den ständigen Betrachtungen des Gemäldes (138 f.).

Was bedeutet das für Karoline? Henriette selbst ist nur Teil von Karolines Fiktion und dabei als solcher deutlich als ihr Alter Ego markiert, die beiden Frauen teilen mehr als nur ihre Vorliebe für das Schreiben von Romanen. Karoline eifert (der von ihr selbst erdachten) Henriette nach, setzt sich vor den Spiegel und imaginiert sich in völliger Eitelkeit als Karls Überlegene, eine sich „seiner erbarmenden Gottheit“, der er sich

10 Auf diesen Unterschied zwischen Karoline und ihrem Alter Ego hat zuerst Baldwin hingewiesen, allerdings nicht mit Blick auf Henriette, sondern auf Eleonora. Baldwin erkennt darin die Überwindung des Sentimentalen Romans: Karoline interessiert sich im Gegensatz zu der äußerst lernwilligen Eleonora gar nicht für das perfekte weibliche Verhalten. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 160–163.

„zu [...] Füßen stürz[t]“ (143), er, den sie heiraten soll, ohne „in diesem Rath [...] eine Stimme“ gehabt zu haben (142). Wo sie die Ideen für diese Selbstüberschätzung wohl her habe, nimmt sie die kritische Nachfrage der Schwester vorweg? Genau wie Henriette: aus einem „Roman“, und wohl auch nicht aus dem ‚ausgesuchtesten‘, denn die Schwester las ihn selbst nur „in geheim“ (143). Die Verbindungen zwischen Karoline und Henriette gehen bis ins Detail: Es war, wie gezeigt, gerade Karolines Eitelkeit, die die Schwester an ihrem ersten Schreibversuch kritisiert hatte, so wie auch Henriettes eitle Bespiegelung in der Romanskizze mündet. Henriettes Schreiben beginnt nach dem Ende der Handarbeit – eine Arbeit, die Karoline ebenfalls ablehnt (55).

Henriette selbst ist also deutlich als erschriebenes Spiegelbild Karolines zu verstehen. Selbst eine im Werden begriffene Schriftstellerin stellt sie das Potenzial dar, das Literatur für ihre Schöpferin Karoline bedeutet: Henriette erkundet schreibend ihre eigene Persönlichkeit und erschafft sich ein eigenes Selbstbild. Henriette jedoch gelingt es nicht, diese Persönlichkeit zu stabilisieren. Zu sehr ist ihre Fantasie mit Eitelkeit beschäftigt, zu viele Elemente entlehnt sie nur „verschiedenen dichterischen Federn“ (137). Und gerade in diesem Scheitern der eigenen Individualisierung zeigt sich nicht nur die Gefahr der schreibenden Selbsterkundung, sondern ihr Leistungsvermögen: Damit Henriette an ihrem Selbstentwurf scheitern kann, muss der Schriftstellerin Karoline schon längst bewusst geworden sein, worin die Gefahr der literarischen Selbst-Exploration liegt. Sonst hätte Karoline ja Henriette nicht so schreiben können. Präzise wird der schlimmstmögliche Ausgang (psychische Zerrüttung, heute würde man von einer Dissoziation sprechen) und dessen Ursache (unauthentische Vorbilder, Narzissmus) durchdacht. Indem Henriettes schriftstellerische Selbstfindung scheitert, gelingt sie bei Karoline. Die schriftstellerische Tätigkeit erlaubt es ihr nicht nur, die eigene Persönlichkeit zu erkunden, sondern das Sich-Erkunden selbst zu erkunden. Schreiben ist die ultimative Selbst-reflexion. Diese erstaunliche Konstruktion des Romans deutet 1774 auf romantische Vexierspiele voraus¹¹ – in *Karolines Tagebuch* findet sie indes ein denkbar melancholisches Ende. Denn aus ihr resultiert Karolines Angst vor der Ehe: Wenn sie nicht mehr schreiben kann, kann sie keine individuelle, reflektierte Identität erschaffen.

11 So auch die Verwendung des Spiegel- und des Doppelgänger-motivs, wie Meise festhält. Vgl. Meise: Nachwort, S. 339.

Die schmerzhafteste Rückverwandlung von der sich individuierenden Romanautorin zur Ehefrau erfolgt genau dort, wo die Selbsterkundung als Schreibende begonnen hatte, vor dem Spiegel:

Izt soll ich heyrathen, und der modificirende Gedanke, eine ehrbare Frau zu heißen, vertilget alle Frazereyen aus meinem Kopfe. Meinen Spiegel habe ich schon gebetten [!] mir alle jungfräuliche Sünden zu[] verzeihen, und mich Hochachtung anziehende, oder bußfertige Frauenmienen zu lehren. (267)

Die Gesichter der Tischgesellschaft, die verbergen, was im Herzen vorgeht, sie müssen nun endgültig antrainiert werden. Karoline wird zur Spiegelfrau und muss lernen, ihre Rolle zu spielen. Das tut sie im wahrsten Sinne, das Gespräch mit dem Vater über die anstehende Ehe wird als Drama mit verteilten Sprechrollen festgehalten und Karoline gehorcht, auch wenn sie Anzeichen von Sorge und Angst nicht ganz verbergen kann:

VATER: [...] Aber Mädchen, wie siehst denn du aus? *Indem er mich bey dem Kinn nimmt und mir in die Augen sieht.* Du mußt entweder nicht ausgeschlafen, oder aber geweint haben.

KAROLINE ETWAS VERLEGEN: Ich ... Der Schnupfen... Herr Vater. *Und gleich treten ihr wieder die Thränen in die Augen.* (292)

Karls Krankheit zwingt Karoline dazu, früher als erhofft die kümmernde Gattin sein zu müssen. Das Schreiben misslingt häufiger („heute will es [...] nicht recht fort damit“), als die Hochzeit näher rückt („Ist das etwa das Loos aller Bräute?“) (278). Mit der Krankheit des Verlobten spitzt sich die Krise des Schreibens zu in einer Szene, die literaturgeschichtlich auf Schnitzlers Monolognovellen und den psychologisierenden inneren Monolog vorausdeutet:

[V]ielleicht wenn ich ihm zeige – und ich weis nicht – – ob nicht gar durch meine Thränen ihn meiner Theilnehmung versichere ... Vielleicht, sage ich – Aber lache mich nicht aus, ich sage ja nur: vielleicht erhalte ich ihm das Leben. Frau Sara, Frau Sara, geschwind, geschwind – Was soll ich – Ach frage sie nicht soviel, nur ein anderes Kleid her, es gilt gleichviel welches, ich muß fort, ich muß ausgehen, da da ... (283)

Diesen Brief überbringt Karoline selbst, nicht mehr Sara – das private literarische System bricht zusammen.

So krisenhaft wie der Ton wird auch Karolines Selbstbild, das nun neugestaltet werden muss, da die individuelle Erkundung des eigenen Ich durch die literarische Praxis nicht mehr möglich erscheint. Mit dem Abbruch

der Binnenhandlungen wird auch Karolines Individuation abgebrochen, nun muss sie sich wieder ändern, was sie als einen geradezu gewalttätigen Akt der Selbstverstümmelung beschreibt: „Je nun ich kann mir nicht mehr helfen, ich möchte mich gerne umschmelzen, oder, wenn es nicht wehe thäte, in einem Mörser, wie ein Harlekin zerstoßen lassen, auf das ein neues Geschöpf herauskäme.“ (274)¹² Diese Verwandlung kommt für Karoline zu früh („Und jetzt soll ich schon aufhören zu schreiben [...]“), die Aussicht auf ein ganz und gar unliterarisches Leben fürchtet sie („[...] soll denn unsere Hochzeit so einfach weg ablaufen? Nichts ausserordentliches vorfallen?“) (302).¹³ Schließlich geschieht das Unausweichliche – das Schreiben endet, die Ehe beginnt und obwohl Karoline nun gefasster und geordneter schreibt, bleibt die Furcht vor dem Eheleben bestehen: „Jetzt aber muß ich auf einige Zeit diesem Vergnügen [dem Schreiben, NG] entsagen. Ernsthafte Betrachtungen nehmen mich ein. Hauswirthschaft und Sorgen zeigen mir fast eine fürchterliche Gestalt.“ (303) Es sind jedoch keine versöhnlichen Zeilen, mit denen Karoline ihre Briefe beendet. Sie stellen den Verlust ihrer Identität dar, das Ende der Selbsterkundung, den Tod der Schriftstellerin. Das Komödienende kommt hier nicht in Frage,¹⁴ nur der schmerzhaft Abschied von der eigenen, individuellen Identität, die zu Grabe getragen wird:

Wie veränderlich bin ich doch! in diesen lezten Zeilen erkenne ich mich fast selbst, daß ist nicht meine natürliche Laune; werde ich mir denn immer selbst ein Widerspruch seyn? Lache mich nicht aus, Schwester, doch wenn du mirs gar nicht schenkest, so weine auch dann und wann über mich. Beydes verdiene ich. Lebe wohl. (304)

12 Das Bild des Umschmelzens wird schon früher im Text mit der Hochzeit mit Karl in Verbindung gebracht. Dieser wolle sie durch die Heirat „umschmelzen“ (142). Baldwin macht auf die Passivität aufmerksam, in die Karoline sich hier schon ergeben hat. Sie wolle sich nicht mehr selbst, sondern von außen her verändert werden. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 167.

13 Vor dem Hintergrund dieses Zitats scheint es mir nicht einleuchtend, mit Meise davon auszugehen, dass Karoline „der neue Personenstand das Schreiben keineswegs austreibt“. Meise: *Nachwort*, S. 328. Besonders das niedergeschlagene „Lebe wohl“ im letzten Brief (304) scheint eindeutig auf ein Ende der schriftstellerischen Tätigkeit von Karoline hinzuweisen.

14 Baldwin deutet das Ende des Romans ebenfalls als eine Umkehrung des positiven Heirats-Endes, allerdings nicht der Komödie, sondern des Sentimentalen Romans. Gattungshistorisch ist dieser Vergleich absolut einleuchtend, vor dem Hintergrund des spezifischen Schriftstellerinnen-Themas und dem Aufgreifen dramatischer Textmerkmale scheint der Bezug zu den Komödien allerdings nicht weniger wahrscheinlich. Vgl. Baldwin: *The Emergence of the Modern German Novel*, S. 169.

Das Ende des Schreibens bedeutet hier nicht Heilung, sondern kommt einem Todesurteil gleich. Denn obwohl der Diskurs um die typische Schriftstellerin aufgegriffen wird, erfährt der Versuch Schriftstellerin zu sein hier eine Umdeutung: Indem die Frau schreibt, spielt sie nicht die falsche Rolle, sondern erkundet mögliche Rollen für sich und unternimmt den Versuch eine individuelle Persönlichkeit zu bilden. Damit ist die Schriftstellerin das genaue Gegenteil eines Typus: Sie ist die ultimative Individualistin.

Karolines Tagebuch sollte Sagers letzter Text bleiben. Meise hat die wenigen Bruchstücke zusammengetragen, die Auskunft über die Rezeption des Textes geben: Die Fehler in der einzigen Rezension, ein kurzer Verriß in Nicolais *Allgemeiner Deutscher Bibliothek*, lasse daran zweifeln, ob der Rezensent Musäus den Roman überhaupt gelesen habe.¹⁵ Im Gegensatz zu den im Folgenden zu behandelnden Texten, gibt es also keine Auskunft darüber, wie Sagers Versuch einer Individualisierung der Schriftstellerin auf die Autorin selbst zurückgespiegelt wurde – dabei bietet der Text über die metadiegetische Spiegelung von Figuren und Autorinnen genau dies eigentlich an.

6.1.2 Henriette Hanke: *Die Schriftstellerin* (1831) – Von der guten Schriftstellerin, und warum man nicht zu ihr werden sollte

In Henriette Hankes von der Forschung völlig unbeachtetem Roman *Die Schriftstellerin*¹⁶ wird mit Irene Hilbert eine positiv besetzte, erfolgreiche Schriftstellerin als Individualfigur entworfen. Kritik am weiblichen Schreiben wird weitgehend zurückgewiesen, indem die Typisierung von Schriftstellerinnen durch die individualisierte Hauptfigur durchbrochen wird. Gleichzeitig werden Schriftstellerinnen im Text enge Grenzen gesetzt: Schreibende Frauen werden zwar nobilitiert, aber nur unter spezifischen Bedingungen. Das Unterlaufen von Typisierungsstrategien dient hier auch dazu, deutlich zu machen: Die ‚gute‘ Schriftstellerin ist ein seltener Fall, den es wo möglich zu vermeiden gilt.

15 Vgl. Meise: Nachwort, S. 341 f.

16 Hier wird die Fassung der Gesamtausgabe von 1843 zugrunde gelegt: Henriette Hanke: *Die Schriftstellerin*. In: Henriette Hanke: *Sämtliche Schriften*. Ausgabe letzter Hand. 126 Bde. Bd. 61 u. 62. Hannover: Hahn 1843. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Band- und Seitenangabe nachgewiesen. *Die Schriftstellerin* erschien zuerst 1831 zusammen mit einer anderen Erzählung: Henriette Hanke: *Die Schriftstellerin; und der Schutzpatron*. Zwei Erzählungen. Liegnitz: Johann Friedrich Kuhlmei 1831.

Der Text beginnt mit einer stereotypen Darstellung von Schriftstellerinnen: Bei einer Tischgesellschaft setzt ein Assessor vor der jungen Protagonistin Meta zu einer hämischen Schmährede gegen Schriftstellerinnen an, unwissend – wie zunächst auch die Leserinnen und Leser –, dass die junge Frau selbst auch poetische Ambitionen hegt.

Ich kann mir nun schon nicht helfen, die gelehrten Damen, die weiblichen Schöngeister, sind mir für den Tod zuwider. Diese Emancipation! die – nicht wie die Kinder der Welt *freien* und *freien lassen* – sondern als ihre eigene Gattung erscheinen. Sie treten keck auf und besiegen kein einziges Vorurtheil, das ein vernünftiger Mensch wider sie aufbringt; denn nur die Weiblichkeit schlägt den Mann in Fesseln. (1,12)

Diese polternde und schäumende Rede mag die misogynie Ablehnung weiblicher Dichtung – wie sie schon in den Lustspielen des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts verbreitet war – richtig wiedergeben, im Text ist sie allerdings von vornherein als falsch gerahmt, denn ihr Urheber erscheint nicht gerade als zuverlässige Quelle. Der Assessor wird gleich zu Beginn des Textes als echter Unsympath disqualifiziert, der sich einen Fauxpas in Form einer „unfeine[n] Schmeichelei“ (1,11) gegenüber Meta erlaubt. Die Vorurteile dieser Figur können kaum als zuverlässige Analyse zur Rolle der Geschlechter in der Gesellschaft verstanden werden. Gerade das Gegenteil ist der Fall: Wenn das sozial inkompetente Ekel über die von „vernünftige[n] Menschen“ gehaltenen Vorurteile referiert, entsprechen diese sicherlich nicht der Wahrheit. Gleichzeitig wird hier eine häufig gegen die Schriftstellerin gewandte literarische Technik – die Typisierung – umgekehrt und so gegen die Kritiker des weiblichen Schreibens in Stellung gebracht. Die Verleumder werden mit den eigenen Waffen geschlagen: Der Assessor erscheint deutlich als Typenfigur. Das wird einerseits durch die Abwesenheit eines Eigennamens markiert, andererseits durch seine wenig originelle Schelte der Schriftstellerinnen:

Wer aber beruft denn diese Schreibseligen [...], daß sie sich dichtend und richtend, politisierend und polemisierend [sic!] in die Sache der Männer mischen? Antwort: Niemand. Sie thun es aus eigener Machtvollkommenheit, aus dem Gelüst bedeutend zu werden; die Häßlichste erregt dann doch Aufsehen. – Sie wollen Geräusch erregen mit dem Aufschwung ihrer Federn, und dabei vergessen sie, daß der *Mann* mit dem *Dichter* sagt: Was die Stille nicht wirkt, wirkt die Rauschende nie! (1,13 f.)

Was der Assessor hier mit einem Schiller-Zitat¹⁷ präsentiert, sind bekannte Vorwürfe, die so bereits in den Schriftstellerinnenkomödien formuliert wurden: Frauen dringen aus Eitelkeit und Gefallsucht in Männergebiet ein – eine gleichermaßen territoriale und moralische Übertretung. Die Typenfigur wartet also mit der entsprechend typischen Krittelei auf. Hanke zeigt die Ablehnung der Schriftstellerin als erstarrten geschlechterpolitischen Gemeinplatz – und damit als nicht besonders belastbar. Des Assessors Kritik sagt mehr aus über ihn als Figur und den Diskurs, den er im Text realisiert, als tatsächlich über Schriftstellerinnen.

So schwebt ihm denn auch ein bestimmtes Bild der Schriftstellerin vor. Die Gesellschaft erwartet den Besuch der Autorin Irene Hilbert und da die Schriftstellerinnen ja „kein einziges Vorurtheil besiegen“ können (s.o.), glaubt der Assessor, sie genau beschreiben zu können. Dabei muss er allerdings die zwar öffentliche, aber doch unsichtbare Schriftstellerin mit Verweisen auf zwei sehr sichtbar in der Öffentlichkeit auftretende Schauspielerinnen darstellen, nämlich Henriette Händel-Schütz (1772–1849) und Emma Hamilton (1761–1815):

Eine hagere, schlappe Figur, die nie ohne einen Shawl erscheint, den sie gerne, wie die berühmte Hendelschütz [sic!] oder Lady Hamilton, zu classischen Attitüden und dazu benutzen möchte, ihrer matten Gestalt Handlung zu geben, der jedoch nur einer negativen Kunst dienstbar ist, die Nachlässigkeit zu verhüllen – ein fahles hageres Gesicht, eine Nase, die sich in tausend Fältchen legt, wenn auf gewöhnliche Dinge sie kommt, – eine Sprache, als ob man aus dem schönsten Buche läse, ein Strickzeug, vor Jahren angefangen, worin die Maschen, grau und lose, wie Blätter des Herbstes fallen und in tiefe Vergessenheit sinken; ich sehe dies Alles vor mir. Dazu schwarz angezogen von Scheitel bis zur Sohle, denn diese noblen Damen lieben es sehr, schwarz zu erscheinen, wie der Rabe, der auf Odin's Schulter saß. (1,16)

Natürlich tritt der tumbe Assessor hier gleich mit beiden Füßen ins Fettöpfchen. Nicht nur ist Meta eine glühende Verehrerin von Hilbert und somit nun beleidigt, auch die Autorin selbst sitzt in Hörweite. Natürlich erkennt der Assessor sie nicht, obwohl er sogar einen Blick auf sie wirft; und natürlich schätzt er – auf die Gefahr aufmerksam gemacht, dass Hilbert unerkannt schon anwesend sein könne – die unerkannte Schriftstellerin falsch ein, die ihm zu sehr an eine vorbildliche Hausfrau gemahnt: „Dieser häusliche Klang, dieser mütterliche Anblick läßt mich vollkommen ruhig,

17 Aus dem Epigramm *Macht des Weibes*: „Mächtig seid ihr, ihr seids durch der Gegenwart ruhigen Zauber, / Was die stille nicht wirkt, wirket die rauschende nie.“ NA 1, 286. Ich danke Nicolas von Passavant für den Hinweis!

daß Ihre vorsichtige Befürchtung, Madame, nur irgend einen Grund hätte.“ (1,18) Die „Vorurtheil[e]“ des Assessors sind offensichtlich nichts als das: Vorurteile. Damit wird der Schriftstellerinnenhämie bereits zu Beginn der Handlung die Spitze genommen, und die Leserinnen und Leser werden auf ein Plädoyer für das weibliche Schreiben vorbereitet – und das noch bevor die titelgebende *Schriftstellerin* überhaupt aktiv geworden ist.

Wie aber tritt sie in Erscheinung? Den größten Teil des Romans machen zwei lange Analepsen aus, in denen jeweils die Biografien von Meta – einer jungen Frau, die nach einer ersten unglücklichen Liebe im Begriff ist, sich erneut zu verloben – und Irene Hilbert – einer älteren, alleinstehenden Dame und erfolgreichen Schriftstellerin – erzählt werden. Hilberts und Metas Lebenswege stehen dabei in einem frappanten Ähnlichkeitsverhältnis, von dem Meta bereits ahnt, bevor Hilbert ihre Lebensgeschichte zu erzählen beginnt.¹⁸ Besonders die unglückliche erste Liebe ist ein Motiv, das die beiden Frauen miteinander verbindet. Sogar die Zeit, die sie jeweils mit dem ersten prospektiven Bräutigam verbracht haben, ist mit je zwei Jahren auffällig gleich beziffert (1,29 und 2,37 ff.). Die Ähnlichkeit der Lebensläufe bereitet die Pointe des Textes vor: Indem Metas und Hilberts Biografien angeglichen werden, erscheint es möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass auch Meta eine Schriftstellerin werden kann. Im Weitergeben der belletristischen Fackel erschiene dann die Geste des Textes: Sein Sinn wäre es, nicht daran zu arbeiten, Schriftstellerinnen zu verhindern, sondern zu zeigen, wie eine junge Frau Schriftstellerin werden kann. Doch am Ende der Handlung steht ein anderes Ergebnis.

Hilberts eigener Weg zur Schriftstellerinnenkarriere beginnt mit einer natürlichen Begabung, die sich bereits im Kindesalter zeigt – beim fantasievollen Spiel mit den Puppen (vgl. 2,28) und beim Geschichtenerzählen während der Handarbeit (vgl. 2,33 f.) –, und einer entsprechenden psychologischen Disposition zur Einsamkeit.¹⁹ Vor allem aber, so erzählt sie, habe sie das Schreiben ihrem Mann zu verdanken:

„Ein liebevoller Bildner meines Geistes, führte er mich in eine neue Welt der Erkenntnisse ein, und nimmer wäre ich eine Schriftstellerin geworden ohne ihn!“
 „Das zu erfahren,“ erwiderte [I] Meta, „bin ich vor allem begierig! Die Männer halten sonst nach dem Assessor und Anderen – die öffentliche Bahn für einen Abweg von der Weiblichkeit, und hüten sich wohl, ihre Frauen darauf zu leiten.“

18 „Im klaren Spiegel ihres Geistes erkannte ich mich selbst und die Erscheinung des Lebens.“ (2,15).

19 „Der Trieb zur Einsamkeit, wozu der Keim schon in meiner Kindheit gelegen – war tiefer noch in mein Gemüth gewurzelt, und ihre heiligen Schatten schützten stets den zarten Sproß des Talents und entfalteten von jeher die Blüthen der Poesie.“ (2,47).

„Auch dem meinigen,“ sagte Madame Hilbert lächelnd, „wäre es im Traume nicht eingefallen, meine Wenigkeit solch eines kühnen Schrittes aus dem Gleise häuslicher Pflichten fähig zu halten.“ (2,54)

Tatsächlich ist Hilberts Weg zum Schreiben keiner, der über den ‚kühnen‘ Pfad der „Emancipation“ (s. o.) führt. Sie schreibt zunächst heimlich, aber nicht mit dem Ziel der Publikation und hinter dem Rücken des Ehemannes, sondern, um ihm die geschriebene Erzählung zu schenken. Hier wird die Machtstruktur des dargestellten literarischen Diskurses augenfällig, gleichzeitig werden aber auch gezielte Motive aus der Darstellung von typischen Schriftstellerinnen aufgegriffen und konterkariert: Hilbert schreibt gerade nicht aus Gefallsucht, sondern für den Ehemann. Es ist außerdem *seine* Idee, das Erstlingswerk zu veröffentlichen, wenn er auch zur Anonymität rät (2,66 f.). Die häuslichen Pflichten lässt Hilbert natürlich ebenfalls nicht zugunsten der kreativen Arbeit schleifen, ganz im Gegenteil – unter der realen Haushalts- leidet die literarische Handlungsführung: „Die Entwicklung der Begebenheiten sollte doch folgerichtig geschehen, und weil meine häuslichen Pflichten eben so wenig verkürzt werden durften, so sah ich mich in dem Falle, meinem Manne nur ein halbvollendetes Geschenk machen zu können, da sein Geburtstag nun herangekommen war.“ (2,66) Das Bild der schreibenden *femmes savantes* wird hier gezielt unterlaufen. Es ist gerade nicht die Hausarbeit, die unter dem Schreiben leidet, sondern andersherum wird das Schreiben durch die Hausarbeit torpediert.²⁰

Die stereotypen negativen Eigenschaften der karikaturesken Typenfigur ‚Schriftstellerin‘ werden textintern durch die Verbindung zum lächerlichen Assessor diskreditiert, also gezielt aufgegriffen. Hilbert erscheint als die perfekte Schriftstellerin: jedes Vergehens unschuldig, zu keiner Übertretung bereit, zu keiner Übertreibung aufgelegt. Darüber hinaus wird sie zum Emblem einer spezifischen *écriture féminine* (freilich *avant la lettre*), die dem männlichen Schreiben sogar überlegen sein kann. Hilbert spricht dem weiblichen Verstand zu, „weit geeigneter zu den feinsten Pinselstrichen eines Seelengemäldes“ (2,79) zu sein und auch Fürst – Metas Verlobter in spe – spricht der Schriftstellerin im Vergleich zu ihrem männlichen Pendant die „lebhaftere Phantasie, eine schärfere Beobachtungsgabe, ein zarteres Gefühl“ zu (1,15). Nicht zufällig werden damit genau diejenigen Vorzüge

20 Auch an anderer Stelle wird die Ikonographie der *femmes savantes* gezielt unterlaufen. Über die schreibende Cousine erfährt man etwa: „[I]hr Geist war keineswegs so vertieft dabei, daß der kleinste Vorgang im Hause ihr nicht seinen Gedanken entführt hätte.“ (2,63)

aufgegriffen, die Schindel 1825 im essayistischen Beitekt zum dritten Band seines Lexikons über Schriftstellerinnen aufgeführt hatte:

Daher der so tief eindringende Blick in die geheimsten Falten des Herzens der Männer, der das Urtheil der Frauen so oft richtig leitet und dies Urtheil um desto fester begründet [!], je mehr jene natürliche Gewandtheit des Geistes durch so manche, dem Geschlechte eigene und durch ihre Stellung nothwendige Interessen, und durch das Leben im häuslichen Kreise und den feinsten und zartesten Verhältnissen desselben geschärft wird.²¹

Darüber hinaus scheinen sich inspirierende Momente (in folgendem Beispiel die dichterische Schau) für Hilbert sogar gerade aus einer Kritik der Geschlechterrollen zu ergeben:

Ich sah das versunkene Geschlecht [hier i. S. der Familie, NG], das nun so lange schon den Schlaf der Vergessenheit schläft, leibhaftig vor mir, die Thaten seiner Männer, denen sie im stolzen Wahne ritterlicher Tapferkeit und Ehre eine Ewigkeit des Ruhms beimaßen, und die nun mit ihren Zügen und Waffentänzen, gleich dem Schwarme der Mücken, die an einem schwülen Abende summen – *gewesen* sind! Nur die Sage fabelt noch davon. Ich sah das beschränkte Stilleben der Frauen und Töchter dieser Burg, und dankte meinem Gott, daß er mich später geboren werden ließ. (2,23)

Bis hierhin deutet die Bestandsaufnahme auf eine sehr progressive ‚Message‘ des Textes hin: Hilbert als positiv besetzte Schriftstellerinnenfigur bleibt nicht stehen bei der Rechtfertigung ihrer Tätigkeit, sie behauptet das weibliche Schreiben als eines von eigener Qualität, dem männlichen in manchen Punkten überlegen, und kritisiert – zumindest implizit – das Gesellschaftsmodell einer (über-)aktiven Männlichkeit und einer (sinnentleerend-) passiven Weiblichkeit.

Die deutlich positive Darstellung der Schriftstellerin in Verbindung mit den biographischen Ähnlichkeiten zu Meta legt nun nahe, dass es nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert wäre, wenn Meta sich ebenfalls für die Dichtung entschiede. Doch wie bereits angedeutet, ist dem nicht so. Tatsächlich nimmt das weitere Geschick Metas eine überraschende Wendung. Selbst eine heimliche Dichterin, die vor allem selbsttherapeutische Gedichte verfasst und darüber nachdenkt, Dichtung öffentlich zu betreiben, präsentiert sie Hilbert eigene lyrischen Arbeiten – und berichtet gleich-

21 Carl Wilhelm Otto August von Schindel: Über die Schriftstellerei der Frauen und ihren Beruf dazu. In: Ders.: Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1823-25. 3 Bde. Bd. 3. Hildesheim: Olms 1978, S. V–XXVII, hier S. XIX.

zeitig von dem langersehnten Heiratsantrag, den sie von Fürst erwartet (2,86 f.). Bereits hier wird angedeutet, dass Meta scheinbar eine Entscheidung entweder für die Dichtung oder für die Ehe treffen muss. Hilberts Rat ist direkt und eindeutig, sie gibt ihn, ohne die Gedichte der jungen Frau auch nur angelesen zu haben:

Wenn Ihnen seine Nähe vielmehr ein Gefühl des Vertrauens, des Schutzes gewährt: o! dann tragen Sie das himmlische Feuer der Poesie auf seinen Hausaltar über und ein Gott wird die Schwelle bewachen! [...] Und wenn einst eine zarte Menschenblume an Ihrem Busen schliefe – dann wäre der Dichtung schönste Blüthe daneben verblichen. Mutterglück! seliger Gedanke Gottes! [...] Ich selbst bin Schriftstellerin! und eine glückliche, wie Sie wissen; – aber hätte Gott mich mit Kindern gesegnet, ich würde nichts gewesen sein, als ihre Mutter! (2,88)

Eine schwindelerregende Wendung ist es, die der Text hier vollzieht, nachdem die Schriftstellerin vorher so engagiert nicht nur in Schutz genommen, sondern nobilitiert wurde. Sie ist aber folgerichtig vor dem Hintergrund der verbreiteten Typisierung ‚der Schriftstellerin‘, die der Roman durch seinen Titel gezielt aufgreift. Um dem Vorwurf der Vernachlässigung der ‚weiblichen Pflichten‘ entgegenzutreten, wird eine Schriftstellerinnenfigur entwickelt, die den Konflikt zwischen privater Häuslichkeit und öffentlicher Schriftstellerei entweder aufhebt oder zugunsten der Häuslichkeit entscheidet. Meta kann als junge unverheiratete Frau nicht direkt zu einer positiv besetzten Schriftstellerin werden, sie darf nicht ‚angesteckt‘ werden, wenn weibliches Schreiben nicht wie in Schinks *Schriftstellerin* (→ 4.6) als Krankheit gerahmt werden soll. Sie muss sich also entgegen diesem Stereotyp zunächst für die Häuslichkeit entscheiden.

Genau das tut sie und zwar mit unumkehrbarer Entschlossenheit. Nach der Beratung mit Hilbert und noch vor der Verlobung mit Fürst vollzieht sie ein vollständiges Autodafé. Der Text setzt die Logik seiner Schriftstellerinnenfigur an dieser Stelle mit chirurgischer Präzision durch: In genau dem Moment, in dem das letzte von Metas Gedichten verbrannt ist, tritt Herr Fürst auf, um den Heiratsantrag zu machen.²² Wie um die Entscheidung dann noch moralisch zu validieren, berichtet Fürst von seiner ersten Frau, die, von der „Theatersucht“ gepackt, ebenfalls schriftstellerische Versuche unternommen hatte, mit einem Schauspieler durchbrannte, um dann schließlich reumütig, ein Iffland-Zitat auf den Lippen, im Beisein Ihres vergebenden Ehemannes zu sterben (2,97 ff.). Meta hingegen trifft die rich-

22 „Als das letzte dieser Blätter, von einem Thränenlein befeuchtet, zu Asche verglommen war, rollte ein Wagen vor das Haus [...]“ (2,90).

tige Entscheidung, wie die Schlusssätze des Romans bezeugen, die wie das gesamte Ende vor Kitsch triefen:

Oft noch gedachte Meta an die Worte der Schriftstellerin, mit der sie in Freundschaft blieb. Als sie ein süßes Kindlein in den Schummer sang, da lächelte sie der verglühten Lieder früherer Liebe. Sie wußte nun, daß die Harfe einer Mutter von Engeln gestimmt wird, und daß die Poesie der Weiblichkeit in diesem erhabenen Saitenspiele schläft. (2,108)

Wie passt dieses Ende aber mit der emphatischen Nobilitierung des weiblichen Schreibens und der kategorischen Zurückweisung der negativ besetzten Schriftstellerinnenstereotype zusammen? Eine Antwort auf diese Frage lässt sich unter Berücksichtigung der Verwendung von Figurenkategorien finden. Wie bereits im Kontext von Schinks *Die Schriftstellerin* (→ 4.6) herausgestellt wurde, zielt die Typenfigur der Schriftstellerin auf eine Verallgemeinerung der problematisierten Figureninformationen und greift dabei auf das allgemeine Wissen der Rezipienten zurück. Dieses Stereotyp zurückzuweisen, kann nicht bedeuten, es durch ein anderes Stereotyp zu ersetzen. Dem Typus der Schriftstellerin lässt sich kein anderer kulturell etablierter Typus entgegensetzen, jedoch die im Text etablierte Individualfigur Irene Hilbert. Individuell erscheint sie aufgrund ihrer ausführlich referierten Biografie und kausal-logischen Psychologie. Diese Gegenüberstellung rückt der Anfang des Romans mit den widerlegten Vorurteilen des Assessors in den Blick, und diese Gegenüberstellung ist es auch, die sein Ende motiviert. Die positiv gerahmte Schriftstellerin wird so zwar möglich, aber, qua ihres Status als Individuum, nicht notwendig. Ganz im Gegenteil: An mehreren Stellen verweist Hanks Text auf die spezifischen Bedingungen, die die ‚gute‘ Schriftstellerin zu erfüllen hat: Erstens müssen bestimmte soziale Umstände gegeben sein, wie etwa ein besonderer, freier Familienstand und finanzielle Ausstattung (vgl. 1,14 und 2,57). Zweitens muss eine individuelle, seltene Begabung vorliegen und nur „[d]ie Götter reichen diese freie Kraft herab“ (2,84). Folgerichtig geht mit dem Wechsel der Figurenkategorie von der Typen- zur Individualfigur auch die Umkehrung der behaupteten Quantität der Schriftstellerinnen einher. Es sind eben nicht mehr alle Schriftstellerinnen aus den gleichen Gründen problematisch, sondern nur wenige Schriftstellerinnen unter gewissen Bedingungen eine Bereicherung. Dem Typenmodell wird ein weiteres, markiert besseres zur Seite gestellt. Gänzlich aufgehoben wird es logischerweise nicht,²³ stattdessen bleibt das

23 Deswegen kann Hilbert auch gleichzeitig die besondere Qualität der (Individual-)Schriftstellerinnen hervorheben und sich über die Masse der (Typen-)Schriftstellerinnen echauffieren,

Individuum ein seltener Fall, eine Ausnahme. Meta aber ist – wenn auch als Mutter und Ehefrau eine völlig ironiefrei positiv gedachte, biedermeierliche Figur – ein solches Ausnahme-Individuum nicht. Einen Hinweis darauf gibt der Text schon gleich zu Beginn, wenn es von ihr heißt, sie habe „Lippen, denen die Natur ein Lächeln aufgehaucht, dessen zärtlicher Zug fast nie ganz verschwand, und diesen schönen Mund mehr für den Kuß, als für die Rede geschaffen zeigte.“ (1,10)

Im Vergleich der Titel von Hanks Roman und Schinks Lustspiel (→ 4.6) zeigt sich zugespitzt das Spannungsverhältnis der Schriftstellerinnenfiguren. Beide Texte sind mit *Die Schriftstellerin* überschrieben und doch sind die Titel genau genommen nicht identisch. Denn in beiden Texten drückt der Titel das Verhältnis der Schriftstellerinnenfigur zu den Schriftstellerinnen außerhalb des Textes aus. Schinks Amanda ist das Beispiel einer problematischen, romantischen Mode, sein Titel ist ein Kollektivsingular: *Die Schriftstellerin*. Hanks Irene Hilbert ist genau das nicht, sondern ganz Individuum. Der Titel steht hier in der einfachen Einzahl, im Singular: *Die Schriftstellerin*. Diese Schriftstellerin bedarf einer anderen Form der figürlichen Darstellung. Sie muss Individualfigur werden: vom Typus abgesetzt, biographisch unterfüttert, sozial eine Ausnahmeerscheinung.

Das einzige auffindbare Rezeptionsdokument zu Hanks *Die Schriftstellerin* goutiert diese Art der Darstellung einer Schriftstellerinnenfigur übrigens ausdrücklich. Die zweite Hälfte des Textes (das ist die Erzählung von Hilberts Leben) wird in einer Rezension der *Blätter für literarische Unterhaltung* als ein Aufstellen „ganz einfache[r] Fälle“ bezeichnet, „in denen es erlaubt sein darf, in eine weitere Sphäre einzuschreiten und neben den eigentlichen Obliegenheiten des Geschlechts andere zu übernehmen.“ Hanke sei dazu „befähigt wie Wenige“, da sie nicht nur „als Schriftstellerin verdienstlich“, sondern auch „als Frau in jeder Beziehung höchst achtbar“²⁴ sei. Auch im außerliterarischen Diskurs zeigt sich also eine Strategie der Individualisierung der Schriftstellerin, um „Vorurtheile und ungünstige Meinungen“ über die „Schriftstellereien der Frauen“²⁵ zu bekämpfen.

die „Neigung“ und „Beruf“ verwechseln würden (2,82).

24 o. A.: [Rez. zu] *Die Schriftstellerin* und der Schutzpatron. Zwei Erzählungen von Henriette Hanke. Liegnitz, Kuhlmeys. 1831. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1831) H. 2, S. 1260.

25 Ebd.

6.1.3 Ida Hahn-Hahn: *Aus der Gesellschaft*/ *Ilda Schönholm* (1838) – Von der (fast) unbeugsamen Individualistin

Nach einigen lyrischen Publikationen war Ida Hahn-Hahns Romandebüt²⁶ der Beginn einer ungemein erfolgreichen Schriftstellerinnenkarriere:²⁷ Zunächst unter dem Titel *Aus der Gesellschaft* erschienen, handelt es sich bei *Ilda Schönholm* (so der Titel ab der zweiten Auflage, der hier im Weiteren verwendet wird) um einen Roman, der schlagfertige Dialoge²⁸ mit der Darstellung unglücklicher Liebesbeziehungen zu einer Mischung aus Gesellschafts- und Dialogroman verbindet: Wenn nicht gerade die (meist unglückliche) Biographie einer Figur in einer Rückblende nachgereicht wird, sprechen zwei Figuren miteinander über abwesende Dritte oder stellen Gesellschafts-

26 Die Erstfassung wurde als Novelle ausgezeichnet und in wegen der umfänglichen Darstellungen der Gegenwartskultur in *diesem* Sinne auch als Novelle rezensiert, etwa: o. A.: [Rez. zu] *Aus der Gesellschaft*. Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1838) H. 2, S. 930–932. Dieses Verständnis einer Novelle unterscheidet gänzlich von etwa Goethes Bestimmung der Gattung. Auch wenn der Text weder in der ersten noch in der zweiten Auflage explizit als Roman bezeichnet wird, soll dieser Gattungsbegriff im Folgenden verwendet werden. Er beschreibt den Gegenstand nach heutigem Verständnis nicht nur treffend, was sowohl den Umfang als auch die vielgliedrige Handlung angeht, sondern umgeht auch das Problem einer Begriffsdiskussion der Novelle, die hier nicht angezeigt ist.

27 Einen Überblick zum Werk Hahn-Hahns, der leider die biographischen Lesarten ihrer Romane etwas überbetont, liefert Beate Borowka-Clausberg: *Gespiegelte Persönlichkeiten. Ida Gräfin Hahn-Hahns Romanheldinnen*. In: *Wege aus der Marginalisierung. Geschlecht und Schreibweisen in deutschsprachigen Romanen von Frauen, 1780–1914*. Hrsg. von Kerstin Wiedemann u. Elisa Müller-Adams. Nancy: Presses universitaires de Nancy-Éd. universitaires de Lorraine 2013, S. 241–252. Mit konzentriertem Blick auf die ausgebliebene Kanonisierung der Autorin und die divergierenden Erzählstrategien im früheren Werk und dem katholischen Werk ab 1850 (es sind tatsächlich zwei verschiedene Werke, die in zwei verschiedenen Werkausgaben von der Autorin herausgegeben wurden) hingegen der Überblick von Jutta Osinski: *Von der Nachfolgerin George Sands zur Grande Dame des katholischen Milieus*. In: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. von Renate von Heydebrand. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998 (Germanistische Symposien Berichtsbände 19), S. 524–539; sowie die grundlegende Monographie von Oberembt, die das frühe und das katholische Werk Hahn-Hahn literatursoziologisch als Unterhaltungsliteratur verortet: Gert Oberembt: *Ida Gräfin Hahn-Hahn: Weltschmerz und Ultramontanismus. Weltschmerz und Ultramontanismus. Studien zum Unterhaltungsroman im 19. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier 1980 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 302). Zur zeitgenössisch teils überaus positiven Rezeption Hahn-Hahns besonders in London vgl. Gisela Argyle: *The Horror and the Pleasure of un-English Fiction. Ida von Hahn-Hahn and Fanny Lewald in England*. In: *Comparative Literature Studies* 44 (2007) 1/2, S. 144–165.

28 Die raumgreifenden Dialoge als erzählerisches Mittel der Wahl bei Hahn-Hahn beschreibt Osinski: *Von der Nachfolgerin George Sands zur Grande Dame des katholischen Milieus*, S. 526.

analysen auf. Die Handlung verteilt sich auf drei Erzählstränge: erstens um die Schriftstellerin Ilda Schönholm; zweitens um ihren Schützling, den jungen Künstler und Bildhauer Polydor; und drittens um das Unglück von Ildas Schwägerin Ondine. Ilda heiratet jung, verliert ein Kind, bald darauf stirbt ihr Mann; der von ihr geliebte Verehrer stirbt bei einem Schiffbruch; zur Gegenwart der Romanhandlung verliebt sie sich in den bürgerlichen Otto, da sie per testamentarischer Verfügung des verstorbenen Gatten allerdings Stand und Vermögen aufgeben müsste, wenn sie erneut heiratet, verlässt Otto sie, um sie zu schützen. Der Künstler Polydor verliebt sich in die adlige Regine, die ihn erst verstößt, ihm dann aber doch nachstellt, aber von ihm abgewiesen wird. Ondine lässt sich von einem Verehrer verführen, lässt sich scheiden, ihr Ex-Mann nimmt sich kurz darauf das Leben; sie, vom Verehrer verlassen, wird wahnsinnig und stirbt ebenfalls. Die tragischen Liebesgeschichten sind der Hintergrund, vor dem die Protagonistin immer wieder ihre Charakterstärke beweisen kann.²⁹ Die Schriftstellerin Ilda steht als umlagerte Individualistin zwischen einer Reihe von Dichotomien, die das Romangeschehen entfaltet. Dabei bekommt sie viele Gelegenheiten, in der Verweigerung von Zugehörigkeitszuschreibungen ihre Individualität zu behaupten – und ihre Existenz als adlige Schriftstellerin. Doch gerade ihre Weiblichkeit wird ihr schlussendlich zum Verhängnis: Zum Ende hin erscheint ihr Status als Schriftstellerin mehr als fraglich, so wie auch ihre individualistische Unbeugsamkeit.

Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sind das prägende Thema des Romans, auf das immer wieder eingegangen wird: Es wird erwähnt, dass gute Kommunikation zwischen Mann und Frau wichtig sei, da man sich sonst missverstehe (9);³⁰ dass die Ehe Männer dümmer und Frauen klüger mache (45); dass Männer und Frauen ihre Liebe ganz unterschiedlich kommunizieren (52). Es wird diskutiert, wann sich Männer und wann sich Frauen zu jemandem hingezogen fühlen (65); welche Körperformen Männer besser gefallen und welche Frauen (91 f.); und dass Männer *für* die Liebe sterben, Frauen aber *an* der Liebe usw. (125) So bilden die zahlreichen Geschlechterzuschreibungen das größere der zentralen sozialen Themen des Romans, das – obwohl größtenteils in humorvoll-necki-

29 Argyle hat Hahn-Hahns Strategie, den eigentlichen „quasi-Tendenzroman“ durch klischiert-kitschige Liebeszenen und Lifestylebeschreibungen aufzulockern, als einen Grund für den großen Erfolg der Romane bezeichnet – und verwahrt Hahn-Hahns erste Werkhälfte (bis zur katholischen Konversion) damit gleichzeitig vor dem Vorwurf der „Trivialliteratur“. Argyle: *The Horror and the Pleasure of un-English Fiction*, S. 151.

30 Vgl. Ida Hahn-Hahn: *Ilda Schönholm*. Zweite Auflage. Berlin: Alexander Duncker 1845, S. 9. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

schen, zwischengeschlechtlichen Disputen entwickelt – in Verbindung mit dem anderen Hintergrundthema eine gewisse Brisanz entwickelt. Dieses andere Thema sind die Bestrebungen zu revolutionären Erneuerungen der sozialen Ordnung, die dieser Text von 1838 (und damit ungefähr in der historischen Mitte zwischen der Julirevolution 1830 und der Märzrevolution 1848) seismographisch aufzeichnet – zwar am Rande, aber mit weitreichenden Konsequenzen für die Darstellung der Hauptfigur Ilda. Denn die heraufziehende Neuordnung der gesellschaftlichen Sphären, von einer Figur als „Entartung überall“ (100) bezeichnet, hat direkte Auswirkungen auf das im Text diskutierte Frauenbild. Auch wenn der Begriff der ‚Entartung‘ nicht direkt auf Emanzipationsbestrebungen bezogen wird, lässt Ilda selbst doch keinen Zweifel daran, dass ‚die Frau‘ wenigstens denaturiert. Von einem befreundeten Baron gefragt, warum die Frauen „durchaus Männer sein“ wollten, obwohl sie doch „solche Engel“ seien (133), verknüpft Ilda die Emanzipation der Frau mit politischen und sozialen Revolutionsbestrebungen:

Warum will der Schulknabe Throne umstürzen? warum will der Stiefelputzer den Könige Gesetzte vorschreiben? [...] warum ist unsere ganze Zeit außer Rand und Band? – Wie wär' es möglich, daß ein solches Zerfallen und Verachten des Bestehenden nicht einen heftigen Eindruck auf die Weiberköpfe machte! [...] In den Zeiten, wo die Männer klein sind, sind die Weiber verdorben, und wer verdorben, ist sich selbst in der tiefsten Seele ein Greuel [!] und möchte gern ein neues Dasein anfangen. (133 f.)

Ilda bringt die Revolutionsbestrebungen und die Emanzipation der Frau hier direkt miteinander in Verbindung, entfaltet dabei allerdings alles andere als ein Gleichstellungsmanifest. Auf die „Felonie“ am eigenen Geschlecht hingewiesen entgegnet sie lässig: „Da ich gegen mein eigenes Interesse rede, so wird man einsehen, daß es Wahrheit [!] ist.“ (134) Vor diesem Hintergrund bekommen die zahlreichen Anmerkungen über die Wesensunterschiede zwischen Männern und Frauen eine Funktion, die über eine humorige Auflockerung des katastrophengeprägten Romangeschehens hinausweist: Sie sind ein Versuch, die zerbrechende Ordnung der Geschlechter diskursiv aufrecht zu erhalten. Man versichert sich der natürlichen Unterschiede von Mann und Frau, bevor diese unnatürlich nivelliert werden. Und in dem so aufgebauten dichotomen Spannungsverhältnis zwischen Revolution und Tradition sowie zwischen männlich und weiblich kann die Figur Ilda ihre Individualität immer wieder beweisen: Die Dichotomien sind Schubladen, die geöffnet werden, damit Ilda nicht hineinpasst.

Schon die oberflächliche Charakterisierung der beiden Protagonisten greift die Gegenüberstellung von altem Adel/neuem Bürger und männlich/weiblich auf: Ilda ist eine verwitwete Adlige, reich und umworben. Polydor ist der Sohn eines Bauern, arm und ledig. Er verliebt sich in die Regine, eine Adlige. Ilda verliebt sich in Otto, einen Bürgerlichen. In diese überdeutlich konstruierte Gegenüberstellung fügt sich das Künstler:innen-Thema ein: Ilda ist Schriftstellerin, Polydor ist Bildhauer – sie vertreten damit eben jene Künste, die sich in ihrer Medialität diametral gegenüberstehen, wie Lessing im *Laokoon* theoretisiert hat. Es stehen sich also zwei Figuren gegenüber, die in ihrer Gegensätzlichkeit deutlich schematisiert sind. Das würde auf typisierte Figuren hindeuten, wenn der Sinn dieser Schematisierung nicht gerade darin läge, dass sie für die Figuren *nicht* entscheidend ist. Bei beiden geht die ständeübergreifende Liebesbeziehung nicht glücklich aus, aber das liegt weder am Künstlertum der Figuren noch direkt an ihrem Stand. Otto verlässt Ilda, um ihr Vermögen nicht zu gefährden; Polydor verschmäht Regine, da er ihre Liebe als Konsequenz ihres schlechten Gewissens durchschaut. Zwar unterbindet der Text die bedrohliche Vermischung der Gesellschaftssphären, begründet wird dies aber nicht mit sozialen, sondern mit persönlich-individuellen Problemen.

Besonders deutlich widersetzt sich Ilda jeder Typisierung und Schematisierung – Individualität ist das große Thema dieser Figur. Politisch lässt sich Ilda trotz ihres messerscharfen Intellekts und ihrer Neigung zum Gesellschaftskommentar nicht vereinnahmen. Da sie sich partout jeder Parteilichkeit verweigert, sind politische Diskussionen auf von ihr veranstalteten Abenden nicht erwünscht (94 f.). Obwohl sie besonders dafür qualifiziert erscheint, weigert sie sich, als politische Fürsprecherin des schwindenden Adels aufzutreten – statt parteilichen „St. Elmsfeuer[n]“ (103) der Politik widmet sie sich deswegen lieber der überdauernden Dichtung. Entsprechend bedauert sie die versuchte parteiliche Vereinnahmung der Künstler in der von Revolutionswünschen zersplitterten Gesellschaft (6 f.). Selbst ihr persönlicher Umgang mit Anderen ist geprägt von der Übertretung sozialer Höflichkeitsnormen. Ihren teils neckisch-forschen, teils bärbeißigen Ton kommentiert ein Freund: „Frau Gräfin, Sie sind von einer desolaten Aufrichtigkeit.“ (6 f.) Ilda sagt nicht, was sie soll, sondern das, was sie will. Irritationen nimmt sie dafür in Kauf.

Für Ilda ist diese Widerständigkeit gegen jede Vereinnahmung von außen nichts weniger als ihr zentraler Lebensinhalt, wie sie dem geliebten Otto in einer Diskussion um die Bedeutung von Treue erklärt. Denn auch die Treue bezieht Ilda nicht auf eine Verpflichtung gegenüber einer anderen Person, sondern nur auf sich selbst:

Doch! [...] ich suche mir selbst treu zu sein. Ich muß mich durch die Welt hindurch bringen, so frei wie möglich; ich muß mein innerstes Wesen entfalten, so reich wie möglich – das ist mein Streben. Noch ist viel Unentwickeltes, viel Unfreies in mir – wenn ich das je vergessen könnte, so wäre ich mir selbst untreu. (97)

Es ist bemerkenswert, dass diese Selbstaussage einer Figur über ihre persönliche Entwicklung in einem Roman fällt, der als Entwicklungs- oder Bildungsroman nicht bezeichnet werden kann. Zwar ist Ilda nicht gerade eine statische Figur – über ihre Entwicklung wird weiter unten noch zu sprechen sein –, wie beim übrigen Personal des Textes wird ihr bio-psychographischer Werdegang allerdings nicht durch das laufende Romangeschehen begleitet. Vielmehr wird der *eine* entscheidende Moment der Persönlichkeitsbildung in einer Rückblende (und in der Darstellung einer anderen Person) nachgelegt (43–48). Es geht also weniger darum, die Figur als einen sich tatsächlich entwickelnden, dynamischen Menschen zu *zeigen*, sondern darum, mit der *Entwicklungsbehauptung* einen deutlichen Individualitäts-Marker zu setzen: Es ist der „Zusammenbruch“ nach dem Verlust des Geliebten, aus dem Ilda als Individuum hervorgeht: „entschlossen mit dem Leben fertig zu werden und es auf einer ihr homogenen Bahn zu durchwandeln“ (47).

Im Genrehybrid zwischen Dialog- und Gesellschaftsroman bieten sich dann zahllose Möglichkeiten der Inszenierung einer individualisierten Figur. Immer wieder kann Ilda sich von den Typisierten, von den parteilich oder sozial Vereinnahmten abgrenzen, etwa in Kommentaren zur Individualität mancher Menschen:

Das ist aber etwas höchst Seltenes; denn der Professor, der Lieutenant, der Kammerherr, der Präsident, sehen immer ganz genau aus wie Professor, Lieutenant, Kammerherr und Präsident, aber gar nicht wie ein Ich, wie ein bestimmtes Individuum. Von Rang, Stand und Beruf lassen sie sich einen hergebrachten Stempel aufdrücken, weil ihnen eben Rang, Stand und Beruf mehr gelten als ihre innere Persönlichkeit, und daher sind die meisten Menschen wie im Atelier die Gliederpuppe, welche disgraziös das Gewand trägt, das ihr der Maler umgeworfen hat, um den Faltenwurf zu studieren. (87)

Oder mit einem Seitenhieb auf populäre Dramenliteratur: „Sie sprechen ja wie die Leute in Ifflandschen Schauspielen – sagte Ilda allmählig belustigt durch en Ernst des Barons – die langweilen mich außerordentlich.“ (144) Auf andere Figuren, besonders auf den Seelenverwandten Otto, wirkt Ilda entsprechend als unvergleichliches Individuum: „Er hatte Viele gesehen, die sie an Schönheit übertrugen, einige an Geist, Einige auch die an Anmuth ihr gleich waren – und doch stand sie vor seiner Seele in einsiedlerischer

Abgeschiedenheit, mit Keiner zu vergleichen, geschweige zu verwechseln.“ (98)

Ildas mit aller Macht im Text inszenierte und wiederholt behauptete Individualität ist allerdings nicht nur eine ‚natürliche‘ Eigenschaft der Figur. Sie ist nicht gleichermaßen schön, reich und dann auch noch individuell. Ihre Individualität ist prekär und muss immer wieder verteidigt werden. Das gilt besonders dann, wenn Ildas Weiblichkeit bzw. die sozialen Anforderungen an sie als Frau zur Debatte gestellt werden. Den oben erwähnten Zuschreibungen des Männlichen und des Weiblichen – dem Rollentypischen der Geschlechtlichkeit – kann Ilda sich zwar weitgehend widersetzen, aber sie bleibt deswegen nicht unberührt von ihnen. Ihre Existenz als Individuum und Schriftstellerin ist ohnehin durch ihren Stand als finanziell unabhängige, verwitwete, kinderlose Frau bedingt, der – ähnlich wie bei Hahn-Hahns *Schriftstellerin* – aufwändig konstruiert werden muss: Ildas unglückliche Ehe mit einem zwar gutherzigen aber letztlich inkompatiblen Ehemann blieb lange kinderlos, auf das lang erwartete ‚Glück‘ der Geburt eines Sohnes reagiert die Mutter aber völlig emotionslos. Schon bald verstirbt das Kind und kurz darauf der Ehemann (43). Ildas heimliche Liebe und damit die Perspektive auf ein häusliches Leben, Lord Henry, ertrinkt bei einem Schiffsunglück. Das führt einerseits zu dem bereits erwähnten kathartischen Zusammenbruch, aus dem Ildas unbedingter Individuationswille hervorgeht. Andererseits ist in dieser Konstruktion überhaupt erst die soziale Möglichkeit eines solchen Lebens gegeben: Ilda hat keine Verpflichtungen als Ehefrau oder Mutter, ist aber trotzdem finanziell völlig unabhängig. Damit ist sie genau wie ihre Kollegin Hilbert aus der *Schriftstellerin* eine Schriftstellerin, die gar nicht erst in einen Konflikt zwischen häuslicher Pflicht und dichterischer Neigung geraten muss. Dass Ilda aber nicht daran denkt, sich wieder zu verheiraten, stößt der Gesellschaft vor den Kopf (39 f.). Gerüchte über ein Verhältnis mit ihrem jungen, schönen Schützling Polydor machen die Runde; doch tatsächlich ist es ihre Beziehung zu Polydor, die Ilda nicht als lüsterne, sondern mütterliche Frau erscheinen lassen. Der junge Bildhauer wird als ihr „Pflegekind“ (18) bezeichnet, ihre Beziehung wie die einer Mutter und eines Sohnes (7), sie leitet und unterstützt ihn auf seinem Weg als Künstler (32). Wie in anderen Schriftstellerinnentexten spielt die Mütterlichkeit der Dichterin also eine zentrale Rolle, hier wird sie gegen den Komödientypus (die Schriftstellerin ist eine schlechte Mutter, → 4) allerdings bestätigt. Hahn-Hahn wählt eine Konstruktion, die ihre Figur von den Pflichten der Mutterrolle zwar befreit, aber sie dennoch beweisen lässt, dass sie eine gute Mutter sein kann. So erfüllt auch Ilda die sozialen Bedingungen der Schriftstellerei als Frau, ohne als

gänzlich ‚unweiblich‘ zu erscheinen. Ildas Weiblichkeit ist ein Balanceakt zwischen weiblicher Liebe und Fürsorge auf der einen und ‚männlicher‘ Freiheit und Kunstausbübung auf der anderen Seite. Ihre vertraute Dienerin Hedwig bringt dieses Spannungsverhältnis auf den Punkt – natürlich nicht ohne wieder auf die besondere, daraus resultierende Individualität der Figur einzugehen:

Die [Ilda, NG] entschließt sich wie ein Mann, und sieht doch aus wie ein Engel so zart. Das kommt daher, [...] daß der liebe Gott manche Menschen stark gemacht, und manche nicht – wie er sie gerade braucht, und das können Sie mir glauben, mit der Gräfin Ilda hat er besondere Absichten. Sie sieht anders aus wie die übrigen Menschen. (168 f.)

Was aber hat diese spannungsreiche Individualität der Figur mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zu tun? Mit einem Wort: alles. Denn das individuelle Genie, so erklärt Ilda direkt im Anschluss an ihre oben zitierte Polemik gegen die gesellschaftlichen „Gliederpuppe[n]“, sei einzig dazu berechtigt, seine Gedanken in Form von Dichtungen zu veröffentlichen (88 f.). Ilda Schönholm und Friedrich Schiller sind sich in diesem Punkt also einig: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität.“³¹ Ildas individuelle Persönlichkeit und ihre Arbeit als Dichterin sind deswegen nicht nur kausal miteinander verwoben, sie sind ein und dasselbe.

Als Schriftstellerin tritt Ilda vor allem als Autorin des Textes „Ein Denkmal“ (41) in Erscheinung. Gesetz ist es dem geliebten Lord Henry und schon hieraus wird ersichtlich, dass Ildas Schaffen als direkter Ausdruck ihrer Biographie zu verstehen ist: Während sie in ihrer Ehe nur zaghafte Versuche zur Dichtung unternahm, „die sie sorgsam verborgen hatte, weil Graf Schönholm über dergleichen Beschäftigungen die Achseln zuckte“ (47), kommt ihre Dichtung erst nach dem Tod von Lord Henry und damit: nach dem unbedingten Entschluss zur Individualität zustande. Worum es sich bei dem Text genau handelt, bleibt unklar, Form und Inhalt erscheinen weniger wichtig als das untrennbare Verhältnis von Autorin und Text zueinander. Der befreundete Baron verweist auf den Text, um die noch abwesende Ilda Otto vorzustellen (41). Dass dieser sich später in Ilda verlieben wird, lässt sich also schon an seiner Bewertung des ihm bekannten Textes ablesen, der „unvergleichlich an Grazie der Phantasie und Tiefe des Gefühls“ sei (41). Indem Otto der Text „unvergleichlich“ erscheint, nimmt er seine Beschreibung der Schriftstellerin schon vorweg, die ihm zufolge, wie oben schon zitiert, „mit Keiner zu vergleichen“ sei (98). Und

31 NA 22, S. 246.

auch Polydor stellt die absolute Authentizität eines ihrer Gedichte fest, eine Wahrheit, die über jedes Ausdrucksvermögen der brieflichen Alltagskommunikation herausreicht: „[I]hr Brief ist nicht sie, denn er ist geschrieben mit Rücksicht auf mich und weiß Gott was! Sobald sie aber einen Akkord auf ihrer Harfe anschlägt, so wird sie wie durch Zauberwort befreit vom Wust der Welt, und steht da in ihrer eigentlichen wahren Gestalt.“ (159) Dieses Verhältnis von Persönlichkeit und Dichtung bricht sich in einem physikalisch-meteorologische Bild Bahn, das Ilda von ihrem eigenen Dichten entwirft. So überbordend ist die Individualität dieser Figur, sie ist so übertoll mit Persönlichkeit, dass ihr angestautes „Mirselbstzuvielsein“ den dichterischen Auslass bedingt und dessen bedarf. So wie das „Wetterleuchten“ die notwendige Entladung eines „Sommerhimmels“ sei, der „zu sehr von elektrischen Dünsten erfüllt ist“, so sei das Dichten die Entladung ihrer Individualität (129). Dieses Dichten ist Ausdruck in jedem Sinne: als energetischer Druckausgleich, als von innen nach außen gerichtetes Sich-Ausdrücken und als publizierte Druckware.

So viel individuelle Schriftstellerei grenzt Ilda zwar von ihren typisierten Lustspiel-Pendants ab, feilt sie aber nicht automatisch vor dem typisierenden Vorwurf der Eitelkeit. Eine ganz auf sich selbst bezogene, subjektive Dichtung, die dann allerdings veröffentlicht wird, könnte verdächtig erscheinen. Deswegen kann Otto Ilda im direkten Anschluss an die Wettermetaphern herausfordern: „Wie wird die Eitelkeit befriedigt! Mit welcher Leichtigkeit schreibt man Goldminen aus!“ (130) Auch hier zeigt sich: Die Abgrenzung vom mächtigen klischierenden Typus gelingt nicht ohne Konflikt – doch sie gelingt Ilda, und zwar souverän. Auf die Darstellung ihres Dichtertums folgt seine vollständige Rechtfertigung, die aufwändige soziale Positionierung der Figur – verwitwet, aber reich; ledig, aber mütterlich – trägt nun ihre Früchte. Ilda kann kontern: „Wenn ich eine unabhängige Existenz hätte, die Herren Brockhaus und Mittler hätten sie mir nicht verschafft. [!]“ Auch den Vorwurf der Eitelkeit weist sie zurück: „Ich gebe Ihnen mein heiliges Wort, daß mein kleiner Fuß mir unvergleichlich mehr süße Lobsprüche errungen hat, als meine großen Bücher [...]“ (130) Die individualisierte Figur räumt jeden Verdacht, den die Typenfiguren bestätigt haben, zielsicher aus. Die Stelle kulminiert in einem letzten Aufschlag Ottos, den Ilda abschmettert und ihre Dichtung zu einem nachgerade heiligen Werk stilisiert: Wenn es mit der Dichtung für sie weder Geld noch Ruhm zu gewinnen gebe, warum dann überhaupt veröffentlichen?

Warum denn nicht? für mich begehre ich ja nichts. [...] Aber der feste Glaube, daß es durch die Welt verstreute Seelen giebt, denen ich Erhebung, Freudigkeit, Richt-

schnur, Trost bieten – denen ich ein Priester an heiligen Altären, ein Organ für ihre Liebe, ihre Wonne, ihre Schmerzen sein könne: dieser Glaube, ohne den der Beruf zum Handwerk ohne Würde wie ohne Kraft herabsinkt, und an dessen Seite ich sicher, wie an der eines Gottes dahingehe, voll Zuversicht auf mein Recht, [...] der [...] macht, daß ich nicht bloß Bücher schreibe, sondern sie auch herausgebe. (130)

Es ist eine machtvolle Zurückweisung der Vorwürfe an die Schriftstellerin, und so pathetisch, wie ‚hohe‘ Dichtung nun mal ist. Ilda Schönholm steht nach allen Wehrnissen und Vorwürfen trotz ihrer „Schwächen und Fehler!“ (41) als strahlende Siegerin da: Sie ist eine markiert individuelle Figur, ihre Dichtung ist gut und die Schriftstellerin dabei sozial unproblematisch. Jedoch: Um eine Verklärung des weiblichen Schreibens handelt es sich bei Ilda Schönholm nicht, dafür ist erstens ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit zu spannungsreich und zweitens das Ende des Romans zu ambivalent.

Wenn Ilda sich in einem Brief zu den „berühmten Frauen“ Deutschlands zählt, dann deutet bereits ihre eigene Verwendung der Anführungszeichen auf ihr nicht unproblematisches Verhältnis zum Publikum hin (13). Die zu Beginn des Romantextes bereits angekündigte nächste Veröffentlichung der Dichterin (13 f.) wird nicht gerade herbeigesehnt, worüber sich ihr Freund und Bewunderer, der Baron, echauffiert.³² Die Nachricht von der Ankunft der ‚berühmten Frau‘ wird von einer Gruppe junger Männer, und sehr zum Unmut des Barons, mit Belustigung und Desinteresse quittiert: „Ja, wenn sie uns gute Diners geben wird. – Wenn die italienische Sonne ihren Hochmuthspanzer geschmolzen hat. – Was geht sie mich an! – Langweilige Person! – Die Schröder-Devrient wäre mir hundert Procent lieber.“ (37) Es ist diese indistinkte Gruppe bestehend aus „mehre[n] junge[n] Männer[n]“, die zu einer eindeutig gegenderten Ablehnung der Schriftstellerin ansetzen. Sie soll ganz häuslich „Diners geben“, gilt als hochmütig, man wünscht sich stattdessen mit Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) lieber eine Sängerin. Ilda greift diesen Verweis auf vermeintlich ‚weiblichere‘ Künste im späteren Verlauf auf, wenn sie sich bei der Abwehr eines Heiratsantrags gegen die „Tänzerin und Kunstreiterin“ abgrenzt. Als Schriftstellerin „imponire“ [!] sie „viel zu sehr um Liebe einzuflößen.“ (201) Die abschätzige Haltung der Männer, die den Auftritt der Schriftstellerin vorbereitet, ist ein Motiv, das auch in Hankses *Schriftstellerin* zum Einsatz gekommen ist (→ 6.1.2). Hier wie dort erlaubt es, eben jenes typisierende Klischee aufzurufen, das die individualisierte Figur konterka-

32 „Nächstens kommt sie und bringt neue Schätze mit, und Niemand freit sich, und man erfindet alberne Geschichten über sie.“ (47 f.)

rieren kann. Bei *Ilda Schönholm* unterliegt das Verhältnis der Schriftstellerin zur Öffentlichkeit allerdings darüber hinaus einem Bruch. Der zeigt sich am Ende der Handlung: Ilda wurde von Otto verlassen, Polydor hat Regine einen Korb gegeben, weil er an ihre Liebe nicht glauben kann. Beide stehen vor dem Scherbenhaufen ihres Liebeslebens. Diese Situation wurde im Verlauf Roman mit einer Sorgfalt konstruiert, die ihr den Charakter eines Gedankenexperiments gibt. Nun, am Ende der Handlung, nachdem die Herzensangelegenheiten der Figuren ausgefaltet und sie durch ihre jeweiligen Katastrophen geführt wurden, lässt sich die Dichotomie der Protagonisten wieder aufgreifen, um ihr in den letzten pointierten Sätzen skizziertes weiteres Schicksal zu erklären. Für Polydor ist der Weg seiner Karriere als Bildhauer nun frei, die Kunst hat die Liebe ausdrücklich ersetzt: „Polydor schreitet fort auf seiner glänzenden Laufbahn, und die Kunst ist seine Geliebte.“ (236) Von Ildas weiterem Kunstschaffen allerdings ist nicht mehr die Rede. Auch bleibt völlig unklar, was aus dem zu Beginn des Textes noch angekündigten neuen Werk geworden ist. Sicher ist ihr jedoch genau das, was der Text ihr zuvor nicht uneingeschränkt zugestanden hat – die Anerkennung des Publikums: „Ilda lebt in Italien und der Schweiz, bewundert, gefeiert, sorgsam den Purpurmantel über ihrem Herzen zusammenhaltend.“ (236)

Dass nun Polydor auf seinem weiteren Lebensweg im Gegensatz zu Ildas vor allem als Künstler gezeigt wird, lässt sich mit eben jenen Aspekten der Figuren erklären, die sie kontrastieren: Stand, ausgeübte Kunst und Geschlecht. Als Bürgerlicher gehört Polydor eben jedem Stand an, der dem siechenden Adel gegenübergestellt wird. Die Bürgerlichen sind die Zukunft, die Adligen die Vergangenheit. Darüber hinaus lässt sich auch die Spezifität der jeweiligen ausgeübten Kunst anführen. Während Polydor als Bildhauer und Maler stets andere Menschen abgebildet hat und seine künstlerische Produktion deswegen unberührt von der eigenen emotionalen Versehrung durch das Verhältnis mit Regine bleibt, ist Ildas literarische Produktion als Schriftstellerin mit ihrem individuellen Selbst in eins gesetzt. Da sie den „Purpurmantel“ über ihr „Herz“ gebreitet hat, macht es Sinn, dass keine weiteren Werke erwähnt werden. Ilda hat nun alles verloren: Kind, Mann und Geliebter sind tot, genau wie Bruder und Schwägerin; die neue Liebe Otto hat sie verlassen; der Schützling-Sohn Polydor hat sich abgenabelt und geht seinen eigenen Weg. Endgültig gebrochen, muss Ilda den Schmerz unter jenem „Purpurmantel“ des Ruhms verstecken. Die bis zum Affront ehrlich-offene Ilda – ganz ähnlich wie Karoline aus Sagers Roman – hat begonnen, sich zu verstellen. Die Quelle ihres individuellen künstlerischen Ausdrucks ist dadurch versiegt. Sie kann nicht mehr als Schriftstellerin auftreten.

Doch warum konnte Ilda den früheren Schmerz über den Verlust der Familie und des Geliebten in Dichtung umwandeln, den neuen Schmerz über den Tod Ondines und über Ottos Entscheidung, sie zu verlassen, aber nicht? Eine kausale Motivierung zu dieser im Text nicht weiter reflektierten Wandlung der Figur gibt es nicht, eine kompositorische Motivierung allerdings lässt sich leicht bestimmen: Am Ende der Handlung wird Ilda als Frau renaturiert. Was durch die zahlreichen Bemerkungen verschiedener Figuren zur Natur und Ordnung der Geschlechter immer wieder angedeutet wird, wird am Ende der Handlung tatsächlich an Ilda vorgeführt. Als Schriftstellerin und als Individualistin steht sie zwar nicht auf der Seite der Emanzipierung, aber in ihrer Verweigerung von Geschlechterkonventionen stellt sie dennoch eine Störung dar. Die Renaturierung als Frau geschieht genau in dem Moment, in dem Ilda und Otto sich gegenseitig ihre Liebe gestehen:

Er sah sie an – doch Ilda fand keine Worte. Sie sank an sein Herz. O sie war glücklich! – Es war ein Moment, aber ein Moment ganz reinen, seligen Glücks! Vorher und nachher ein Leben voll Schmerz und Entbehrung! Auf dem Todbette gedachte Ilda dieses Moments – und er war vielleicht die einzige Erinnerung, die sie mit in die Ewigkeit hinübernahm. (180)

Es ist nicht ihr Erfolg als Schriftstellerin, es ist auch nicht ihre individualistische Widerständigkeit gegen jede Vereinnahmung, die Ildas ‚wahres‘ Glück bedeutet, sondern es ist die Liebe zu Otto, die in einer kitschtriefenden Szene ausbuchstabiert und deren zentrale Bedeutung für das Leben Ildas in einer Vorausdeutung festgeschrieben wird. Sie ist also im tiefsten Inneren doch eigentlich nicht nur Schriftstellerin – sie ist eine Frau, die der Liebe eines Mannes bedarf. Im Moment der Liebe unterläuft Ilda ihre eigene Ablehnung der Ehe, die sie vorher übrigens mit ausdrücklichem Bezug auf ihre Karriere als Schriftstellerin (und angelehnt an Hölderlin) formuliert hatte: „Himmel, ist's denn nicht genug, daß ich Dichterin bin zu einer Zeit, wo Niemand den Dichter achtet? und man verlangt, daß ich mich verheirathe und kein Mensch achtet die Ehe?“ (49) Jedoch ist und bleibt Ilda eine Frau und diese Frau bedarf in der Perspektive des Textes nicht so sehr der Dichtung wie der Liebe eines Mannes. Ilda zeigt ihr wahres Gesicht und es das ihres Geschlechts. Es ist deswegen auch Otto, der Mann, der Stärkere, der Ilda vor ihrem Verrat an ihrem eigenen Wesen bewahrt, und sie nicht durch ihre Beziehung „in eine [ihrem] Wesen widerstrebende Richtung gerathen“ lassen will (185). Die normative Ordnung der Geschlechter ist im tragischen Bruch der Beziehung wieder hergestellt. Deswegen wird Ilda am Ende des Textes nicht mehr als männlich-schaffende Schriftstellerin darge-

stellt: Die Figur wurde in den Wertecodex einer normativen Geschlechterlogik zurückgeführt, sie versteckt ihr Herz und erfährt dafür die poetische Gerechtigkeit der uneingeschränkten Bewunderung.

Damit macht der Text in den letzten Sätzen klar, worin der Heroismus der Hauptfigur liegt: Nicht dass sie gegen alle Widerstände schreibt, sondern dass sie trotz aller Schicksalsschläge Haltung bewahrt, scheint Ilda zu einer bewunderungswürdigen Frau zu machen. Genauso wenig wie andere Romane von Hahn-Hahn³³ lässt sich *Ilda Schönholm* als engagiertes Plädoyer für mehr Literaturproduktion von Frauen verstehen. In der überdeutlichen Rahmung der Schriftstellerin gegen jedes komödiantische Klischee liegt ihr revolutionäres Potenzial. Eine solche Schriftstellerin entzieht sich als Individuum der sozialen Kontrolle. Weder Hanke noch Hahn-Hahn lassen diesen Affront stehen – sie entschärfen die Figuren, die sie vorher mit transformativer Individualität ausgestattet haben.

Das hat die Autorin Hahn-Hahn allerdings nicht vor dem Vorwurf des Narzissmus geschützt, der auf der Grundlage ihrer Figurendarstellung erhoben wurde.³⁴ Ilda Schönholm wurde bis in die neuere Forschung wiederholt für eine Literarisierung der Autorin selbst gehalten,³⁵ doch auch die zeitgenössische Rezeption hat wiederholt versucht, den Text auf die Autorin zu beziehen. Mehrfach spielt ein Rezensent in den *Blättern für literarische Unterhaltung* direkt auf Stand und Persönlichkeit der Autorin an,³⁶ die *Literarische Zeitung* hingegen hat die Individualität der Figuren als besonderen Reiz des Textes auf die individuelle Autorin zurückgeführt.³⁷ Die mannigfaltig publizierten Werbeanzeigen für den Roman – die im Übrigen auch ein Grund für seinen Erfolg sein dürften – führen die „psychologische Darstellung und Entwicklung der Charaktere“ auf den „Scharfblick“ der Autorin

33 Siehe dazu Geigers Analyse zu Hahn-Hahns *Levin*, in dem die schreibende Schwester des Protagonisten abschätzig auf die literarischen Ambitionen der Schwester reagiert. Vgl. Gerlinde Maria Geiger: *Die befreite Psyche. Emanzipationsansätze im Frühwerk Ida Hahn-Hahns (1838–1848)*. Frankfurt a.M.: Lang 1986 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 866), S. 70. Ähnlich liest Hilmes die Orientbriefe Hahn-Hahns. Vgl. Carola Hilmes: *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*. Königstein/Taunus: Helmer 2004, S. 38.

34 Alexander von Sternberg hat Hahn-Hahn auf dieser Grundlage Narzissmus vorgeworfen. Vgl. Borowka-Clausberg: *Gespiegelte Persönlichkeiten*, S. 242.

35 Vgl. ebd., S. 249. Geiger hingegen, die gleichzeitig den großen Erfolg *Ilda Schönholms* festhält, betont in ihrer grundlegenden Monographie zu Hahn-Hahn, dass Ilda zwar biographische Züge der Autorin zeige, aber keinesfalls als „Ebenbild“ der Autorin misszuverstehen sei. Geiger: *Die befreite Psyche*, S. 23.

36 o. A.: [Rez. zu] *Aus der Gesellschaft*.

37 E. M.: [Rez. zu] *Aus der Gesellschaft*. Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: *Literarische Zeitung* (1838) H. 15, S. 273 f..

zurück.³⁸ Die Individualisierung der Figur ist also von vornherein als Strategie des Textes positioniert, genau wie die Möglichkeit, den weitgehend im adligen Milieu angesetzten Text einer adligen Autorin als Schlüsseltext zu lesen. Insofern lässt sich die Relativierung von Ildas individualistischem Lebenswandel auch als Inszenierungsstrategie verstehen, genau wie die Versicherung des Primats der Mütterlichkeit am Ende von Hanks *Schriftstellerin*. Ganz aufgegangen ist dieses Strategie für Hahn-Hahn übriges nicht, zu weiblich erschien der Roman den deutschtümelnden Rezensenten in den *Blättern*: „[...] sowie [!] das Weib des Germanen sich hielt in der Zurückgezogenheit des Hauses, [...] so ist jede Enthüllung des weiblichen Wesens und Lebens gegen den Charakter des echten deutschen Volks.“³⁹ Literarische Strategien machen es zwar möglich, von einer unabhängigen Schriftstellerin zu schreiben – doch es bleibt schwierig, eine zu sein.

6.1.4 Fazit: Das Gegenmodell der individuellen Schriftstellerin

Alle drei hier analysierten Prosa-Texte von Autorinnen über Schriftstellerinnenfiguren rufen die Typisierung der Schriftstellerin auf, um sie dann zu konterkarieren. Der eitlen Schriftstellerin, die als Mutter moralisch versagt, wird jeweils eine andere, komplexe, reflektierende und in zwei Fällen auch gebrochene Frau gegenübergestellt. Diese Schriftstellerinnen sind Individualfiguren. Wie aber gelingt die Installation dieses Gegenbildes?

Die Typenfigur ‚Schriftstellerin‘ wird in allen Texten von außen an die schriftstellernde Hauptfigur herangetragen, sei es durch den stichelnden Bruder in *Karolines Tagebuch*, den zwielichtigen Assessor in Hanks *Schriftstellerin* oder die Gruppe von jungen Männern in *Ilda Schönholm*. Die Darstellung des Typus wird durch die jeweiligen Figuren, die ihn aufrufen, deutlich als falsches Vorurteil dargestellt und neu gerahmt. Das anzunehmende Rezipientenwissen über die Figur ‚Schriftstellerin‘ wird somit auf der Text-Ebene disqualifiziert. Die literarische Typisierung wird zu einer falschen Stereotypisierung umgeschrieben. Damit leisten alle drei Texte gezielt eine Arbeit am literarischen Diskurs um Schriftstellerinnen: Neues Wissen wird in den Texten angelegt (bottom up-Verfahren) und durch das Erzählverfahren dem vorausgesetzten Wissen (top down) übergeordnet. Der desavouierten Typenfigur wird dabei gleichzeitig eine andere entgegengesetzt, die

38 o. A.: [Anz. f.] Aus der Gesellschaft, Novelle von Ida Gräfin Hahn-Hahn. In: Morgenblatt für gebildete Leser (1838) H. 261, S. 571.

39 o. A.: [Rez. zu] Aus der Gesellschaft, S. 931.

jeweils über das Etablieren von Individualität funktioniert – und somit vor dem Hintergrund der poetologischen Diskussionen besonders für die literarische Gattung des Romans (→ 2.4.2) mit einer anderen, wahrscheinlicheren Informationsqualität ausgezeichnet. Das Markieren von Individualität funktioniert dabei in den hier vorgestellten Texten jeweils unterschiedlich:

Sager entwickelt mit Karoline eine Figur, die im Schreiben eine eigene Identität entwickeln und reflektieren kann. Dafür rekreiert sie den modernen Literaturmarkt in ihrem privaten Umfeld. So kann sie sich als Schriftstellerin ausprobieren und beginnen, sich eine individuelle Persönlichkeit zu erschreiben. Die Hochzeit lässt dieses Unterfangen scheitern.

Hanke hingegen unterfüttert ihre Schriftstellerin Hilbert mit einer biographischen Herleitung des Schreibens, die jedes Vorurteil von einer Problematik der weiblichen Literatur aushebelt. Durch die ausführlich rekapitulierte Schreibbiographie wird sie in ihrem persönlichen Werdegang gleichzeitig darstellungstechnisch individualisiert (man sieht sie zur Schriftstellerin werden) und der typischen eiteln und familienvernachlässigenden Schriftstellerin entgegengestellt (ihre soziale Situation als Witwe entschuldigt ihr betont gelungenes Schreiben). Das führt überraschender- und doch logischerweise zu einer Ablehnung von weiblicher Schriftstellerei als Massenphänomen: Diese Schriftstellerin ist so stark gegen den Komödientypus abgesetzt, dass sie ihre potenzielle Nachfolgerin Meta sogar vom Schreiben abhält.

Hahn-Hahns Schriftstellerin Ilda gewährt fast keinen Einblick in ihre literarische Tätigkeit wird aber immer wieder als Individualistin gegen alle Widerstände präsentiert. Anders als in *Karolines Tagebuch* ist das Schreiben nicht die Grundlage von Ildas Individualität; anders auch als in Hankses *Schriftstellerin* ist das Schreiben nicht lediglich durch die soziale Situation der Witwe möglich. Vielmehr ist Ildas schriftstellerische Tätigkeit das notwendige Ergebnis eines selbstbestimmt-individualistischen Lebenswandels. Dieser Individualismus bleibt nicht ungestraft: Erst der kurze Moment glücklicher Liebe macht aus der Schriftstellerin wieder „ganz eine Frau“ und als solche steht sie, ihr Innerstes verbergend, am Ende der Handlung dar.

Indem alle drei Texte betont individualisierte Schriftstellerinnenfiguren darstellen, etablieren sie mehr als nur ein neues Cluster von Informationen, die im Rezipientenwissen alternativ zur Witzfigur „der Schriftstellerin“ mit literarisch produktiven Frauen verknüpft werden können. Sie etablieren darüber hinaus eine andere Informationsstruktur: Die Art und Weise der Darstellung dieser Schriftstellerinnen lässt sie als soziales Problem, als „Rolle“ in den Hintergrund treten. Vom Verdacht der besonders in der Romangattung prekären Typizität werden diese Schriftstellerinnen befreit.

Sie erscheinen ‚gerundet‘ (mit Forster), nicht mehr nur als ‚Gliederpuppen‘ (mit Hahn-Hahn). Sie werden deutlich als Individualfiguren positioniert.

Um die Ergebnisse dieser Analysen hier sowohl literaturhistorisch als auch figurentheoretisch nochmals zu pointieren, lässt sich festhalten: Literaturhistorisch zeigt sich die Uneinheitlichkeit des Schriftstellerinnenbildes in erzählenden Texten. Die Witzfigur und die individualistische Schriftstellerin stehen nicht nur nebeneinander, sondern gegeneinander. Aus einer figurentheoretisch-narratologischen Perspektive lässt sich gleichzeitig zeigen, dass diese Polyvalenz der Schriftstellerinnenfigur erzeugt wird durch das gezielte Aufgreifen von Wissensbeständen (über die Typenfigur), die nicht nur durch konkurrierende Figureninformationen überschrieben werden sollen, sondern denen über ein alternatives Darstellungsverfahren (nämlich die Individualfigur) ein weiteres Figurenmodell zur Seite gestellt wird. Dieses andere Figurenmodell kann unter Rückgriff auf poetologische Diskurse als das wahrscheinlichere, realistische gelten, da es dem Paradigma der kausalen (psychologisch-anthropologischen) Herleitung entspricht. Anders gesagt: Die Darstellungsstrategie der Individualisierung bedeutet eine regelrechte Vermenschlichung der Schriftstellerinnenfigur. Sie ist nicht nur eine etablierte Komödienfigur, sondern ein Individuum mit einem Herzen, das sie zeigt, einer Psyche, die sich entwickelt, und einem Genick, das man ihr brechen kann.

Schließlich erlaubt die Individualisierung der Schriftstellerinnenfiguren auch eine effektive Inszenierung der Autorinnen: In *Karolinens Tagebuch* diskutiert Sager die unwahrscheinliche Handlungsführung ihres ersten Romans, überbietet sie noch durch die überzogenen Binnenhandlungen und versorgt die Rezipienten durch die Metareflexion der drei Handlungsebenen so mit einem eindeutigen Deutungsangebot: Dieser Roman muss nicht logisch aufgehen, man darf ihn als Selbsterkundung und Hilfe zur Selbsterkundung verstehen. Hanks *Schriftstellerin* wird in der zitierten Rezension deutlich auf sie selbst bezogen und die Strategie der Darstellung einer sozial unproblematischen Schriftstellerin geht auf: Als solche erscheint Hanke selbst. Und Ida Hahn-Hahn erschafft mit Ilda Schönholm (die Ähnlichkeit der Vornamen ist vielsagend) eine Individualistin, in der Rezipienten die individuelle Autorin selbst sehen und schätzen dürfen – oder auch gerade nicht. Die (im Sinne der zeitgenössischen Poetik) realistischere Darstellung der Schriftstellerinnen trägt also auch etwas für die Realität aus, indem sie die Figur als vermeintliches Spiegelbild der Autorin erscheinen lassen. So naheliegend erscheint dieser Spiegeleffekt – immerhin die zentrale literarische Pointe in *Karolinens Tagebuch* –, dass sich aus ihm die Brüche der Figuren bei allen drei Texten erklären lassen: Keine der fiktiven Frauen darf eine Schrift-

stellerin bleiben. So bewahren sich die Autorinnen wenigstens ansatzweise davor, dass, wie Karoliens Schwester warnt, „kein verleumderischer Zug [ihre] Nächsten treffe“.⁴⁰

6.2 Schriftsteller

6.2.1 Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser* (1785/86/90) – Therapeutische Höhen und pathologische Tiefen des Schriftstellers (und der Schriftsteller)

Kaum ein Roman setzt das erzählerische Paradigma der psychologisch-anthropologischen Figurendarstellung konzeptionell konsequenter um als Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Von der Kindheit bis zum Beginn des Studiums wird Antons Psychogenese minutiös dargestellt. Statt einer spannungsgeladenen Handlung mit Entführungen, Doppelgängern und Geheimgesellschaften verhandelt der Text in teils nichtig erscheinenden Episoden, wie aus dem Kind Anton jemand geworden ist, der noch immer versucht, jemand zu werden – am liebsten Schauspieler, über weite Strecken aber auch: Schriftsteller. In doppelter Hinsicht handelt es sich bei *Anton Reiser* um einen experimentellen Roman. Er ist ein Versuchsaufbau im literarischen Labor, der zeigen soll, wie früheste Erlebnisse und kindliche Eindrücke den Menschen prägen, sein Verhalten bestimmen und seine Identität formen. Das erfordert gleichzeitig eine experimentelle Erzählhaltung (im Sinne eines Abweichens vom Erwartbaren), denn die konsequente Durchführung des Versuchs erfordert eine ebenso konsequent gestaltete Erzählinstanz, sozusagen einen narrativen Laboranten. Die Analyse des Textes soll sich entsprechend an diesen beiden Aspekten orientieren, dem Was und dem Wie des Experiments. Mit Blick auf die Schriftstellerthematik des Romans lassen sich mithin zwei Fragen stellen: Wie wird Anton als Schriftsteller vom einordnenden und kommentierenden Laboranten-Erzähler dargestellt? Und was spielt Antons Schriftstellerei für eine Rolle in seiner persönlichen Entwicklung? So viel sei vorweggenommen: Was *Anton Reiser* als Schriftstellerroman interessant macht, ist, dass es auf beide Fragen mehrere Antworten gibt.

In das Zentrum der Darstellung, so gibt die Vorrede des ersten der insgesamt vier erschienenen Teile Auskunft, wird also die „innere Geschichte des Menschen“ gerückt, um ihm „sein individuelles Dasein wichtiger zu

40 Sager: Karolinsens Tagebuch, S. 8.

machen.“ (9)⁴¹ Anton ist somit das Paradebeispiel einer kausal-psychologisch grundierten Individualfigur. Über den Verlauf des Romans werden Ursachen und Wirkungen seiner emotionalen Hoch- und Tiefpunkte aneinandergereiht und die individuelle Psyche der Figur so nachvollziehbar gemacht. Das Erzählkonzept ist so stark auf die Darstellung dieser psychischen Innerlichkeit eingestellt, dass die Vorrede der Kritik vorgreifen zu müssen glaubt: Herkömmliche Strukturmerkmale des Romans, wie etwa die „Mannigfaltigkeit der Charaktere“, würden absichtsvoll vernachlässigt, das Erzählte erscheine wie im „Lauf der menschlichen Dinge“ häufig zunächst „klein und unbedeutend“ (9). Um diese Einordnung des „psychologischen Romans“ – so der Untertitel – auf die figurenpoetologischen Grundlagen dieser Arbeit zurückzuführen, ließe sich auch sagen: Die Darstellung der Individualfigur bestimmt Handlungsstruktur und Erzählverfahren von der ersten bis zur letzten Seite. Dass Moritz hier teils wortwörtlich Blanckenburgs Romanpoetologie (→ 2.4.2) zitiert, unterstreicht noch den Anspruch, Anton Reiser als eine moderne Individualfigur darzustellen.⁴²

Die Anlage der Figur zeichnet sich nicht nur durch ihre poetologischen Rahmenbedingungen aus, sondern auch durch ihren besonderen Fiktivi-

41 Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022. Im Folgenden nach dieser Ausgabe direkt im Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

42 Mehrfach hat die Forschung darauf aufmerksam gemacht, dass in den programmatischen Vorreden Formulierungen aus Blanckenburgs Romanpoetik übernommen werden. Vgl. z.B. Wolfgang Martens: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort. Hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart: Reclam 1984, S. 545–567, hier S. 565; Lothar Müller: *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis*. Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 41 und Alexander Košenina: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. Auf der Textgrundlage von Wolfgang Martens. Hrsg. von Alexander Košenina. Ditzingen: Reclam 2022, S. 637–655, hier S. 638. Kim arbeitet gleichzeitig heraus, dass Moritz vor allem in der sozialen Einbettung des dargestellten Individuums von Blanckenburg abweicht. Vgl. Hee-Ju Kim: *Ich-Theater*. Zur Identitätsrecherche in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*. Heidelberg: Winter 2004, S. 88. Auch Metzger betont, dass es nicht zu der harmonischen Vervollkommenheit des Individuums komme, die Blanckenburg ansetze. Vgl. Steffanie Metzger: „Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden“. Zum Schluß von Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“. In: *Heuristiken der Literaturwissenschaft*. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Hrsg. von Uta Klein, Katja Mellmann u. Steffanie Metzger. Paderborn: Mentis 2006 (Poetogenesis Bd. 3), S. 353–373, hier S. 360–365. Voßkamp führt diese Differenzen zwischen Blanckenburgs und Moritz' Poetik auf religiös gefärbte Teleologievorstellung des Ersten zurück, während zweiterer hier auf das anthropologische Konzept der Kausalitäts- und Detailbeobachtung zurückgreife. Vgl. Wilhelm Voßkamp: *Poetik der Beobachtung*. Karl Philipp Moritz' „Anton Reiser“ zwischen Autobiographie und Bildungsroman. In: *Études germaniques* 51 (1996) H. 3, S. 471–480, hier S. 473.

tätsstatus. Aller angebrachter Vorsicht dem Kurzschluss von Autor und Figur gegenüber zum Trotz ist Anton Reiser eindeutig das Alter Ego des Autors Moritz. Das ist keine fehlgeleitete hermeneutische Übertragung, der Text selbst legt diesen Schluss mehrfach nahe: Sei es durch die Anmerkung in der Vorrede zum zweiten Teil, dass es sich bei diesem „psychologischen Roman“ eigentlich um eine „Biographie“ handle (133), oder durch einige verräterische Kommentare des Erzählers.⁴³ Außerdem: Fast alle Figuren des Romans sind kaum anonymisierte historische Personen, denen Moritz in seiner Kindheit und Jugend begegnet ist; die erwähnten schriftstellerischen Produkte von Anton Reiser sind tatsächlich Texte von Moritz, teils publiziert und somit nachvollziehbar; und schließlich hat Moritz nie abgestritten, dass es seine eigene Biographie ist, die im *Anton Reiser* nach-erzählt wird – ganz im Gegenteil.⁴⁴ Diese von der Forschung herausgestellte „enorme Realiendichte“⁴⁵ ist nun gerade nicht Nebenprodukt, sondern elementar wichtig für Moritz' Versuchsaufbau. Denn dieser „psychologischen Roman“ setzt erzählerisch die Methode derjenigen Psychologie um, die Moritz in seinem *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* (1783–1794) erarbeitet.⁴⁶ Er liefert ein echtes Fallbeispiel, das ist sein Nutzen „in pädagogischer Rücksicht“, darin begründet sich die Möglichkeit „den Blick in die Seele selbst zu schärfen“ (9) – und letztlich besteht seine *Raison d'être* gerade in diesem markierten Realismus. Auch wenn der Text als Roman deutlich in

43 Der Erzähler deutet eine über das Romangeschehen fortgesetzte Existenz der Figur wiederholt an, das nötige Spezialwissen einiger Aussagen über Anton ließe sich auf die geteilte Identität von Anton und Moritz zurückführen. So wird Anton als Kind etwa ein Buch geschenkt wird, „dessen eigentlichen Titel er sich nicht erinnert“ (22), oder es wird erklärt, dass der Hang der Mutter zum Selbstmitleid sich auf Anton übertragen hat, welcher „jetzt noch oft vergeblich damit zu kämpfen hat“ (36).

44 Vgl. die Zeugnisse, die Wingerts Zahn zusammengestellt hat. Sowohl eine Bemerkung von Schiller (in einem Brief an Charlotte von Lengefeld, 3. Januar 1789) als auch von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, aufgezeichnet von Caroline Herder (in einem Brief an Johann Gottfried Herder, 9. Januar 1789), erlauben den Schluss, dass Moritz seine Identität mit Anton Reiser nicht verheimlicht hat. Schiller antwortet auf die Frage, „ob Moritz sich überhaupt für seinen Anton Reiser gehalten lassen will“, bejahend: „Aus der Art, wie er davon spricht, sollte ichs fast glauben, und überhaupt ist er der Mensch nicht, de in solchen Dingen an sich hält.“ Caroline Herder hält fest, dass „[d]er Herzog [...] endlich den Moritz darauf [brachte] daß er die Fortsetzung seiner Lebensgeschichte erzählte“. Wingerts Zahn, so muss man die Platzierung der Briefstelle deuten, geht davon aus, dass hiermit der *Anton Reiser* gemeint ist, dessen vierter Teil noch nicht erschienen war. Zitate nach: Christof Wingerts Zahn: Kommentar. In: Karl Philipp Moritz: *Sämtliche Werke*. Kritische und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Anneliese Klingenberg, Albert Meier u. a. 9 Bde. Bd. II,1. Tübingen: Max Niemeyer 2006 ff., S. 739.

45 Košenina: Nachwort, S. 641.

46 Vgl. Hans J. Schrimpf: Karl Philipp Moritz. Stuttgart: Metzler 1980, S. 35.

einen narrativ-fiktionalen Diskurs eingebettet wird, steht er also genau an der Grenze zum Faktischen.

Was bedeutet dieser unbezweifelbare Realitätsgehalt der Figur für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Anton Reiser*? Kann dieser Text überhaupt als fiktional verstanden werden? Ja, denn nicht nur die Faktizität, sondern auch die narrative Fiktionalisierung des Textes ist grundlegend für sein experimentelles Verfahren. Die Forschung hat mehrfach darauf hingewiesen, dass der narrative Modus des Romans die nötige Distanz zwischen der Analyseinstanz (hier: der Erzähler) und dem Analysegegenstand (die Figur Anton Reiser) schafft.⁴⁷ Die *Selbstbeobachtung* als *empirische Grundlage der Psychologie* (aus diesen drei Elementen setzt sich die Erfahrungs-Seelenkunde zusammen)⁴⁸ kann der zweifelhaften Subjektivität des Selbstbeobachters enthoben werden, indem das Selbst in eine Figur übersetzt wird. Aus Moritz wird Reiser, der von der Erzählinstanz beobachtend und kommentierend durch den Verlauf seiner psychologischen Prägung begleitet wird. Da die Logik der sich literaturhistorisch durchsetzenden Individualfigur immer schon auf ihren Realismus im Sinne ihrer Lebensechtheit abgezielt hat (→ 2.1.1), individualisiert diese erzählerische Ausgangslage die Figur Anton Reiser umso mehr. Welche Figur könnte lebensechter sein als eine, deren tatsächliche Faktizität immer wieder durch den Text scheint, welche wirklicher als ein Palimpsest der Wirklichkeit? Gleichzeitig erlaubt dieser Realitätsgehalt den sozialen Kommentar des Erzählers – denn so wie es Anton ergeht, ergehe es Kindern und Jugendlichen wirklich.⁴⁹ Und dennoch: Anton Reiser ist eine Figur und sie ist Teil nicht der Realität, sondern der Romanwelt, in der eine Erzählinstanz das Geschehen ordnet, Zusammenhänge herstellt und mit der bleiernen Autorität der Lettern Fakten schafft. In diesem Text gibt es keine alternative Deutungsmöglichkeit über die Ursachen und die Wirkungen von Antons Entwicklung und es gibt keinen Zweifel über die Motivation anderer Figu-

47 Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 43–46; Alexander Košenina: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. 2., aktualisierte Auflage. Berlin: De Gruyter 2016 (De Gruyter Studium), S. 79; Metzger: „Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden!“, S. 356; Müller: Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis, S. 22; Birgit Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen: Max Niemeyer 1994 (Studien zur Deutschen Literatur 136), S. 204.

48 Schrimpf: Karl Philipp Moritz, S. 38.

49 Vgl. Marie-Christin Bugelnig: Der Fall „Anton Reiser“. Karl Philipp Moritz' Autobiografie als Integrationsgesuch und subversives Manifest eines Außenseiters. In: Das Abseits als Zentrum. Autobiographien von Außenseitern im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Françoise Knopper u. Wolfgang Fink. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2017 (Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 5), S. 231–257, hier S. 237.

ren.⁵⁰ Es ist der Erzähler, der die Geschehnisse in Antons Leben zusammenstellt, darstellt und ihre Wirkung dann autoritativ erklärt.⁵¹ Insofern ist er nicht nur ein Beobachter, er macht die unsichtbaren psychischen Vorgänge überhaupt erst sichtbar. Nicht bloße, unkommentierte Daten sind es, die der Erzähler den Rezipienten zur eigenen Auswertung darbietet, sondern er hat die Daten schon ausgewertet und lehrt den Rezipienten, wie sie zu verstehen sind. Diese Pose wird schon früh im Text eingeführt: Direkt nach der Beschreibung des quietistischen Elternhauses Antons legt der Erzähler fest, welche Wirkung diese Umgebung auf das Kind hatte: „Unter diesen Umständen wurde Anton geboren, und von ihm kann man in Wahrheit sagen, dass er von der Wiege an unterdrückt war.“ (15) Moritz stellt mit aller erfahrungsseelenkundlichen Expertise ein als gesichert dargestelltes Lehrbuchwissen vor.⁵² Diese erzählerische Ausgangssituation wird für die Darstellung von Anton als Individuum und als Schriftsteller besonders relevant dort, wo der Erzähler seine Strategie dank der literarischen Produktion seines Untersuchungsobjektes ändern kann. Im Gegensatz zu den dunklen Tiefen der Psyche sind literarische Produkte nämlich sehr gut sichtbar.

Um einem methodischen Einwand vorzugreifen: Die Realien des Textes disqualifizieren Anton nicht von der Analyse ausdrücklich fiktiver Schriftsteller:innenfiguren. In der Konfiguration aus individualisierenden Fakten und der starken narrativen Ordnung durch die omnipräsente Erzählinstanz wird er gerade interessant. Sein Schriftstellertum ist eingegliedert in die minutiös konstruierte, fiktionale Genese eines Individuums. Hier tritt kein Schriftsteller als Individualfigur auf, sondern eine konzeptionell auf Ganzheitlichkeit zielende Individualfigur, die *auch* Schriftsteller wird. Statt der Individualisierung der Schriftstellerfigur lässt sich hier deutlicher als in allen anderen untersuchten Texten die Wirkung der Schriftstellerei auf das Individuum beobachten – und die entsprechenden Kommentare eines Erzählers, die diese Wirkungen in einen größeren Diskurs einordnen.

50 Besonders deutlich wird dies an Stellen, wo der Erzähler die Motivierung anderer Figuren als faktisch darstellt, wie etwa den „Neid“ der Lehrer auf Antons deklamatorische Talente (124).

51 Diese narrative Struktur zwischen Roman und Biographie hat, wie Kim zeigt, den Kritikern des *Anton Reiser* einiges Kopfzerbrechen bereitet. Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 22–28.

52 Ähnlich deutet Cusack die Erzählsituation, betont dabei aber den Wissensvorsprung der Leserinnen und Leser gegenüber der Figur: „Our hero does not possess insight into the mechanism of his consummation, but the dialogic structure of the novel, manifest in the interplay of the author and hero chronotopes, makes it available to the reader.“ Andrew Cusack: The biographical imagination in Moritz's „Anton Reiser“. A chronotopic reading. In: *Orbis litterarum* 70 (2015) H. 3, S. 234–262, hier S. 259. Demgegenüber ließe sich betonen, dass die Einsicht nicht nur „available“ ist, sondern geradezu oktroyiert.

Das psychologische Konzept des Romans schlägt sich auf seine Handlungsstruktur nieder, die wiederum den Rahmen für die Darstellung von Anton als Schriftstellerfigur bietet. Dessen Erlebnisse und die pädagogischen Reflexionen des Erzählers sind eingebettet in eine Romanhandlung, die sich nicht durch einen stringenten Plot auszeichnet, sondern durch die weitgehend chronologische Aneinanderreihung prägender Ereignisse. Was den Text dabei vorantreibt und ihn überhaupt als Narrativ und nicht nur als Auflistung von Analysemomenten erkennbar macht, das ist der stetige Umschwung von Glück und Unglück, den Anton durchlebt und den die Forschung wiederholt festgestellt hat.⁵³ Häufig genug wird dieser Umschwung durch den Erzähler deutlich markiert und verdient gerade dadurch die Aufmerksamkeit der Leser. Ein paar Beispiele können sowohl die deutliche Markierung dieser Umschwünge aufzeigen als auch ihre Ubiquität andeuten: „So war nun Anton einmal auf einige Wochen in einer doppelten Lage glücklich: Aber wie bald wurde diese Glückseligkeit zerstört!“ (47), oder: „Nun hatte aber auch Antons Glück im L[obenstein]schen Hause den höchsten Gipfel erreicht, und sein Fall war nahe“ (73), oder: „Allein damit er sich nun nicht seines Glücks überheben sollte, stand ihm am andern Tage eine Demütigung bevor [...]“ (119), oder: „Der Umstand, wodurch Anton Reisers Schicksal unvermutet eine glücklichere Wendung nahm, war: dass er sich auf der Straße mit ein paar Jungen balgte [...]“ (134) Besonders in den ersten beiden der vier Teile des Romans geben sich solche Umschwünge des Glücks die Klinke in die Hand. Ihre Funktion lässt sich auf mehreren Ebenen beschreiben, die in der Gattungsbezeichnung des *Anton Reiser* mit zwei Worten umrissen sind: Psychologie und Roman. *Psychologisch* bereitet der Umsturz vom Glück ins Unglück die emotionale Wucht vor, mit der Reiser von den stetigen Schicksalsschlägen getroffen wird. Als markante Momente in der Psychogenese des jungen Mannes werden sie dadurch glaubhaft: Je mächtiger die Ursache ist, desto deutlicher kann deren Wirkung hervortreten. Wenn Anton zwischendurch auch glückliche Momente zuteilwerden, dann zunächst nur, um ihm vor dem nächsten Absturz wieder die nötige Bodenfreiheit zu verschaffen. Für den *Anton Reiser* als *Roman* tragen diese Umschwünge hingegen eine wirkungsästheti-

53 Monika Born-Wagendorf: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft. Untersuchungen zu „Anton Reiser“ und „Wilhelm Meister“. Pfaffenweiler: Centaurus 1989 (Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 15), S. 6; Conrad Wiedemann: Karl Philipp Moritz und das Abenteuer der Selbstfindung, „Anton Reiser. Ein psychologischer Roman“ (1785–1790). In: Erschriebenes Leben. Autobiographische Zeugnisse von Marc Aurel bis Knäusgard. Hrsg. von Renate Stauf u. Christian Wiebe. Heidelberg: Winter 2020, S. 163–180, hier S. 173.

sche Funktion aus. Nicht zufällig werden sie häufig als Prolepse dargestellt, wird das unweigerlich herannahende Unglück also effektiv dem Lesepublikum präsentiert. So macht der Text die Figur Anton emotional anschlussfähig. Der nachgerade tragische Umsturz vom Glück ins Unglück – in der Großgattung Roman beliebig repetierbar – macht aus Anton mehr als ein Untersuchungsobjekt der Erfahrungsseelenkunde, nämlich eine Figur, die bemitleidet werden kann. Dadurch steigert sich auch das in der ersten Vorrede angekündigte pädagogische Potenzial der Figur, ganz im Sinne einer aufklärerischen Wirkungs- bzw. Mitleidsästhetik.⁵⁴

Wie sich diese multifunktionale „Pendelbewegung“⁵⁵ besonders in den ersten beiden Teilen des Romans stetig wiederholt, vollzieht sie sich in einem größeren Maßstab auch auf seiner Makroebene. Der erste Teil schließt noch mit der Ankündigung einer glücklichen Wende:

Da sich nun für Anton keine solide Aussicht zum Studieren eröffnen wollte, so würde er doch am Ende wahrscheinlich den Entschluss haben fassen müssen, irgendein Handwerk zu lernen, wenn nicht, wider Vermuten, ein sehr geringfügig scheinender Umstand seinem Schicksal in seinem ganzen künftigen Leben eine andre Wendung gegeben hätte. – (129)

Der zweite Teil allerdings endet mit der Beschreibung des finanziell ruinierten und psychisch schwer angeschlagenen Antons, der nicht zum ersten Mal mit dem Äußersten ringt: „[...] oft stand er bei diesen Spaziergängen am Ufer der Leine, lehnte sich in die reißende Flut hinüber, indes die wunderbare Begier zu atmen mit der Verzweiflung kämpfte, und mit schrecklicher Gewalt seinen überhängenden Körper wieder zurückbog.“ (253). Auch die Dramaturgie eines experimentellen und deziert *psychologischen* Romans erlaubt es nicht, die Figur noch weiter hinunter-

54 Nicht zufällig werden Mendelssohns *Philosophische Schriften* (1761) im Text als wichtige Lektüreerfahrung genannt (212). Vgl. den Textnachweis durch Košenina: Nachwort, S. 609. Völlig anders bewertet Voßkamp die Figurendarstellung. Er argumentiert, dass die Erzählers Einschübe die Identifikation mit Anton gerade unterbinden würden. So werde der Leser zu einem Beobachter eines Beobachtungsprozesses des jungen Anton (erster Ordnung), der wiederum vermittelt sei durch den Erzähler (zweiter Ordnung). Vgl. Voßkamp: Poetik der Beobachtung, S. 477. Überzeugender scheint es mir jedoch, davon auszugehen, dass die Einschübe und Erklärungen des Erzählers den eigenbrötlerischen und eigensinnigen Anton gerade zu einem Sympathieträger (in jedem Sinne) zu machen und das durchaus emphatische Einfühlen in die Figur zu erlauben. So auch die Deutung von Anton als einem positiv gerahmten Außenseiter bei Bugelnig: Der Fall „Anton Reiser“. Vgl. auch Martens, der von einem Changieren zwischen „Anteilnahme und Distanz“ spricht, wenn er auch meint, dass der Erzähler „zumeist nur ein nüchternes Faktengerüst“ bereitstelle. Martens: Nachwort, S. 562 f.

55 Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800, S. 240.

zudrücken – jedenfalls nicht, ohne sie zu ertränken. Also geht es im weiteren Verlauf des dritten Teils wieder aufwärts mit Anton, wenn auch nicht ohne Rückschläge, bevor es im letzten vierten Teil wieder abwärts geht. Diese größeren Bewegungen eines Auf- und Abstiegs sind auf das Engste mit Antons schriftstellerischer Tätigkeit verbunden, auf die noch genauer einzugehen sein wird.

Zunächst lässt sich auf der Ebene der Erzähltechnik eine Veränderung in der Struktur einer in den ersten Teilen engmaschig ausgewiesenen Kausalitätslogik feststellen. In den ersten beiden Teilen traumatisiert der tragische Umschwung Anton, die ständigen Demütigungen und Enttäuschungen erklären seine literarische und theatrale Realitätsflucht, seine finanzielle Notlage, seine mitteleiderregende Suizidalität. Ein Blick nach vorn in den vierten Teil des *Anton Reiser* zeigt eine empfindliche Verschiebung dieser Logik. Wenn zuvor erklärt wird, wie Anton auf ein bestimmtes Ereignis emotional und psychologisch reagiert, wird Antons Persönlichkeit nun allgemeiner mit der Kindheit überhaupt erklärt. Dafür lassen sich im vierten Teil nicht weniger Beispiele finden, als sich zuvor für den stetigen Glücks-umschwung finden lassen: „Diese Art sich in die Vorstellungen anderer Menschen hineinzudenken, und sich selbst darüber zu vergessen, klebte ihm von Kindheit an [...]“ (425), oder: „Weil er von Kindheit auf *zu wenig eigene Existenz* gehabt hatte, so zog ihn jedes Schicksal, das außer ihm war, desto stärker an“ (451), oder: „Denn wie Träume eines Fieberkranken, [!] waren freilich solche Zeitpunkte in Reisers Leben, aber sie waren doch einmal darin, und hatten ihren Grund in seinen Schicksalen von seiner Kindheit an.“ (524)

Offensichtlich hat sich irgendwo zwischen den ersten beiden und dem vierten Teil des *Anton Reiser* das Verständnis von Anton als Figur und Mensch grundlegend geändert. Im vierten Teil ist Anton ein Geformter, ein Produkt seiner prägenden Jahre. Unversehens ist aus dem Kind und dem Jugendlichen Anton der Erwachsene Reiser geworden, und das nicht nur in den Augen des Erzählers. Andere Figuren halten den gerade einmal Neunzehnjährigen für deutlich älter (456), ihm beginnen außerdem die Haare auszufallen (529). Entsprechend wird die engeknüpfte Kette aus äußerer Einwirkung und innerer Auswirkung im vierten Teil umfassend durch andere Beobachtungen ersetzt: Erstens die Langzeitwirkungen der (abgeschlossenen) Kindheit und zweitens die Reiseerzählungen, die ab dem Ende des dritten Teils einsetzen und jenen in der dritten Vorrede angekündigten „eigentliche[n] Roman seines Lebens“ (257) ausmachen. Die psychologischen Beobachtungen zum kindlichen Anton weichen im vierten

Teil oftmals eher soziologischen, die der reisende Reiser anstellt, freilich auch hier durch den Erzähler vermittelt.⁵⁶

Das narrative Vorgehen des Romans ist also durchaus kein Monolith, zusammen mit der Hauptfigur Anton Reiser durchläuft es eine Veränderung. Das Kind Anton demonstriert die Psychogenese des Menschen in seinem sozialen Umfeld, der Schule, der Familie – detailliert dargestellt wird die Wirkung der Ereignisse auf das Kind; der Erwachsene Reiser beweist die langfristige Wirkung früherer Erfahrungen und zieht aus in die Welt – dargestellt wird die Reise, der Versuch sozialer Integration (in das Theater), Reisers Wirkung auf andere und seine Beobachtungen zu sozialen Zusammenhängen. Zwischen diesem Ausgangs- und dem Endpunkt steht der dritte Teils Romans: Er verhandelt schwerpunktmäßig Anton Reisers schriftstellerische Tätigkeiten in einem glücklichen „poetische[n] Sommer“ (314). Diesem Zwischenabschnitt, dem im ‚psychologischen Roman‘ als einem Dazwischen besondere Bedeutung zukommen mag, kann man sich auf der Grundlage der bis hierhin beschriebenen erzählerischen Struktur des Textes von zwei Seiten her nähern: Erstens über die Darstellung der Schriftstellerei durch den kommentierenden, einordnenden Erzähler; und zweitens über die Wirkung, die diese Schriftstellerei auf Antons Entwicklung hat.

Wie wird dieser „poetische Sommer“ also durch den Erzähler dargestellt? Zur Rekapitulation: Der dritte Teil des *Anton Reiser* stellt den Aufschwung nach dem Tiefpunkt am Ende des zweiten Bandes dar. Der suizidale, verarmte und weitgehend isolierte Anton mausert sich zu einem respektierten Mitglied seiner sozialen Schulsphäre, mit dem Höhepunkt des öffentlichen Vortrags eines Gedichts aus Anlass des Geburtstags der Königin Charlotte von England (die Gattin Georg III.) (350). Dieser besonderen Ehre, die dem Autor Moritz tatsächlich zuteilwurde, geht eine schriftstellerisch produktive Zeit voraus, in der Anton eine Vielzahl von literarischen Arbeiten – größtenteils Gedichte, aber auch kürzere, essayistische Prosatexte und Ideen zu Dramenprojekten – hervorbringt.

Diese werden auffallend ausführlich dargestellt. Über weite Strecken gleicht das Romangeschehen im dritten Teil einem Literatur-Katalog – und wenn der Roman ein *psychologischer* ist, ist es dieser Katalog nicht minder. So häufig und umfangreich werden die Dichtungen des jungen Anton nun in den Text eingegliedert, dass sie selbst zum bestimmenden Strukturmerkmal des dritten Bandes werden und sich in die Umschwungslogik der ersten

⁵⁶ Vgl. die Behandlung im Gasthof auf der Grundlage der Kleidung (421) oder das statische Leben im Dorf (424) usw.

beiden Teile einfügen. Ein Beispiel: Just als Anton einen neuen Freund, W[inter], gefunden hat, der ihn in seinen poetischen Neigungen unterstützt und ihm sogar ein erstes Auftragsgedicht anfertigen lässt, just also als der sozial isolierte, poetisch veranlagte Anton allen Grund zur Freude haben dürfte, fällt ein alter Mitstreiter ihm in den Rücken. Sein ehemaliger Kamerad aus dem Schülertheater, der zuvor gemeinsam mit Anton die Zielscheibe halbstarker Pennäler-Spöttelei geworden war, stachelt den Chor, in dem beide singen, erfolgreich an, Anton zu hänseln. Es ist eine der typischen Umschwungssituationen, deren emotionale Wucht auf Anton durch den Erzähler deutlich kommuniziert wird: Antons „Herz“ war, wie angemerkt wird, gerade „lebhaften Eindrücken geöffnet worden“, als der emotionale Schlag ihn trifft (293). Allerdings führt die Situation nicht mehr dazu, ein Charaktermerkmal der Figur zu erklären, sondern: eine schriftstellerische Produktion. Denn als Reaktion auf dieses Erlebnis verfasst Anton einen „Aufsatz“ (292) unter dem Titel „An R...“. Es handelt sich um eine freie Prosa-Reflexion, man könnte vielleicht von einem lyrischen Prosatext sprechen, in dem die Sprechinstanz sich enttäuscht von der Bosheit der Menschen zeigt, die er für seine Freunde hielt, aber dann schlussendlich doch einen wahren Freund findet.

Der Erzähler setzt hier zu seinen obligatorischen Anmerkungen an. Er geht auf zwei Dinge ein: Erstens *bewertet* er den Text auf der Grundlage von Antons psychisch-emotionaler Verfassung: „Reiser hätte wirklich kein wahreres Bild als dieses von seinem damaligen Zustande entwerfen können – in allem, was er sagte, war nichts Übertriebenes [...]“ (296). Zweitens *kommentiert* er den Text erläuternd, wiederum auf der Grundlage von Antons Psyche: „Durch das Andenken an Philipp Reisern, und weil doch der Sohn des Kantors [...] anfang sein Freund zu werden, milderte dies seine bittere Laune schon so weit, dass er am Schluss seines Aufsatzes einlenkte, und den sanftern Empfindungen wieder Gehör gab.“ (296) Wenn der Erzähler-Psychologe sich hier als Literaturkritiker und Textkommentator betätigt, dann unterstreicht er damit die Erkenntnismöglichkeit, die sich für die Erfahrungsseelenkunde mit dem literarischen Produkt des Analyseobjekts verbindet –⁵⁷ das legt nicht zuletzt der beachtliche Raum nahe, der dem

57 So auch in der häufig zitierten Stelle aus dem *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde* (1782): „Das Nachbeten und Abschreiben in den Werken des Geistes wird aufhören, und der Dichter und Romanenschreiber wird sich genötigt sehen, erst vorher Erfahrungsseelenlehre zu studieren, ehe er sich an eigene Ausarbeitungen wagt.“ Karl Philipp Moritz: *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 793–809, hier S. 798.

„Aufsatz“ inklusive seiner Genese, vollständigen Wiedergabe, Bewertung und Kommentierung eingeräumt wird. Der von Anton verfasste Text wird entsprechend in das etablierte Paradigma der psychologischen Fallstudie eingegliedert, indem er als Reaktion auf den erneuten Umschwungsmoment dargestellt wird. Folgerichtig kann die Analyse Antons deswegen über die Auseinandersetzung mit seiner Dichtung geschehen. Den Text zu analysieren, bedeutet, Anton zu analysieren.

Diese erzählerisch-analytische Mechanik lässt sich an weiteren Beispielen ausfalten: Das Gedicht *Der Weltmann und der Christ* ist eines der ersten, die Anton ohne eigentliche „Veranlassung“ verfasst. Es ist allerdings – hier herrscht Einigkeit beim Erzähler, Anton und dem Namensvetter und Freund Philipp Reiser – nicht gut gelungen, zu uninspiriert ist die Grundidee der Gegenüberstellung von kurzem weltlichem und unendlichem jenseitigem Glück (312 f.). Diese Fehler des Gedichts werden vom Erzähler benannt, der von einer „zu gesuchten und gekünstelten Idee“ (312) spricht, und die poetische Schwäche mit Antons Gefallsucht erklärt. Der wolle zwar schreiben, finde hier aber keinen wirklich persönlichen Zugang zum Gegenstand der Dichtung. Auch hier schiene die umfassende Textwiedergabe und -kommentierung im Rahmen eines *psychologischen Romans* verwunderlich, wenn sie nicht gerade auf die Verbindung von Psychologie und literarischer Produktion abzielen würde. Das Gedicht ist missraten, weil es gerade *keine* Züge von Antons individueller Psyche oder seinen prägenden Erlebnissen trägt. In seiner ganzen spektakulären Mittelmäßigkeit wird es den Lesern vorgestellt, weil sich so gerade zeigt, was im Rahmen des dritten Teils des *Anton Reiser* unter einer gelungenen Dichtung zu verstehen ist: individueller Ausdruck.⁵⁸

Wenn nun also in der weiteren Folge dieser Beispiele eine veritable poetische Inventur unternommen wird, dann steht auch diese noch im Darstellungsparadigma der psychogenetischen Biografie. Die vom Erzähler hervorgehobenen Erlebnisse, jene prägenden Umschlagmomente, zielen häufiger nicht mehr direkt darauf, Anton zu charakterisieren, sondern seine sich bis zum Höhepunkt des Königinnenjubiläums beständig steigende schriftstellerische Produktion zu erklären. Sie nehmen den Platz der Persönlichkeitsdarstellung ein, weil sie nichts anderes sind als ein genuiner Ausdruck von Antons Persönlichkeit – im guten wie im schlechten Gelingen.

58 Es handelt sich hierbei um eine Umkehrung der Schriftsteller:innen-Demütigung der Komödien (→ 4): Sie weisen den Schriftsteller Reiser hier nicht zweifelsfrei als typischen fake aus, der täuscht (jedoch wird auch dieses Motiv im Folgenden noch eine Rolle spielen), sondern als individuellen jungen Mann, der irrt.

Für die Poetik eines *psychologischen Romans* ist dieses Vorgehen nur zweckdienlich: Wo der Erzähler vorher nur dank seiner uneingeschränkten Autorität als übergeordnete Textinstanz seine Beobachtung behaupten konnte und dem Publikum schulmeisterlich vorsetzt, kann er den Analysegegenstand hier sichtbar machen. Wo Anton verunsichert ist („An R....“, 294 f.) und wo er sich seiner Freundschaften versichern muss („Dir Freund, will ich mein Leid klagen“, 301), da besingt er einen Freund. Wo er nicht aus sich selbst schöpft („Der Weltmann und der Christ“, 313), wo er ein Trauergedicht schon vor dem Trauerfall schreibt (308), oder wo er, mit Schings, an „Egoismus“⁵⁹ leidend seine ‚spekulativen‘ Begriffe zu einer „poetischen Begeisterung“ steigert („Die Seele des Weisen.“, 322), da misslingt ihm die Dichtung. Wo der Wunsch nach Anerkennung in Ruhmsucht umschlägt, erdenkt er Pläne zu einem drastischen Trauerspiel („Der Meineid“, 379). Wo er sich von Auftragsarbeiten die Anerkennung seines Umfeldes verspricht, schüttelt er in weniger Zeit eine „Chor-Arie“ aus dem Ärmel (325 f.). Wo er Ideen zu einem „Aufsatz über die Liebe zum Romanhaften“ nicht zu einem fertigen Text bündeln kann, übersieht er noch nicht das große Ganze (315) – wie sollte er auch, er ist selbst eine Figur in einem „Aufsatz über die Liebe zum Romanhaften“ unter dem Titel *Anton Reiser*. Kurz: Wo Antons Texte auf dem Papier stehen, da steht Anton vor den Augen des Publikums. Der Erzählerarzt muss keine Kausalketten zu Lehrbuchwissen umformulieren; mit den schriftstellerischen Produkten macht er Antons Psyche anschaulich, er nimmt das Lesepublikum mit zur Sektion im psychologisch-anatomischen Theater.

Soweit lässt sich die *erzählerische* Funktion von Antons Schriftstellertum im dritten Teil beschreiben. Die Rolle, die seine Schriftstellerei für seine persönliche Entwicklung spielt, geht darüber allerdings weit hinaus. Schreiben, Dichten und Lesen prägen Antons Leben nicht erst nach dem Zusammenbruch am Ende des zweiten Teils. Die emotional äußerst involvierte Lektüre des jungen Anton wird schon zu Beginn des Romans beschrieben (20 f., 37), das fantasievolle Kriegsspiel mit Wiesenblumen deutet – ähnlich wie später in Stifters *Haidedorf* (1840/44) – schon früh auf die literarische Veranlagung des Jungen hin (31), auch erste Verse lassen nicht lange auf sich warten (34). Diese frühen schriftstellerischen Erfahrungen im ersten und zweiten Teil des Romans tragen maßgeblich zu Antons Unglück bei.

59 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman. In: Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1984, S. 42–63, hier S. 48.

Zwar wird ein „kleine[s] Gedicht“ von ihm, „worin wenigstens die Worte nicht übel gewählt waren“, zunächst gelobt (168). Wie die Schriftsteller:innenfiguren der Komödien allerdings durch das Auseinandernehmen ihrer Produkte vorgeführt werden, so geschieht es auch Anton. Es ist der Kantor, der „ein Gedicht Zeile vor Zeile mit ihm durchging, und ihn sowohl auf die Fehler gegen das Metrum, als auf den fehlerhaften Ausdruck, und den Mangel des Zusammenhangs der Gedanken aufmerksam machte.“ (168) Und wie in der Komödie eine heilsame Wirkung des Verlachens angelegt ist, so handelt es sich nach dem Kommentar des Erzählers bei der „scharfe[n] Kritik“ des Kantors eigentlich um eine „Wohltat, die er [Anton, NG] ihm nie genug verdanken kann.“ (168) Wie in einer Komödie verhält sich jedoch auch Anton, der sich von diesem Rückschlag eher unbeeindruckt zeigt: Ihn überfällt nichtsdestoweniger „eine erstaunliche Wut Verse zu machen“ (192) und er entwickelt in der Folge auf dem Weg in die Schulferien „Heldengedichte, Trauerspiele, Romane, und wer weiß was [...]“ (199). Das abschätzig „wer weiß was“ des doch eigentlich allwissenden Erzählers und die Häufung der noch dazu textlich umfangreichen Gattungen verraten, dass Antons *furor poeticus* unter keinem guten Stern steht – zu deutlich klingt der Vorwurf literarischer Massenproduktion mit, eine der Insignien des typischen modernen Schriftstellers. Für Anton führt die literarische Begeisterung tatsächlich fast in die Katastrophe: Um neue Bücher zu lesen, verschuldet er sich, Literatur und Theater werden zur zerstörerischen Droge für ihn (217)⁶⁰ und tragen maßgeblich zu dem desolaten Zustand bei, in dem sich der suizidale Anton am Ende des zweiten Teils befindet. Orientierungs- und mittellos, tief versunken im sozialen Prekariat, aber literarisch begeistert – es fehlt eigentlich nur noch eines, um ihn als ein Abbild eines Reimreich oder Dunkel aus den *Poeten nach der Mode* (→ 4.4) zu erkennen: der Vorsatz, sich an jemand anderem zu bereichern. Und obwohl Anton mit einem jungen Mann zusammenwohnt, der wirklich kriminell wird, wird er selbst nicht zu einem Schurkenpoeten. Tatsächlich ist es gerade die Literatur, die Anton Integrität bewahren lässt, während seine Umwelt ihn durch ständige Demütigungen zu verderben droht.⁶¹ Obwohl Moritz seine Figur Anton Reiser also durchaus mit einigen Anleihen der Komödienfigur Schriftsteller ausstattet, geht es im Kern nicht um eine Rüge schlechter

60 Vgl. Košeninas Anmerkung zu der Textstelle: Košenina: Nachwort, S. 610. Er hebt hervor, dass die Schreib,wut‘ und die Lese,wut‘ auch begrifflich enggeführt werden.

61 „Wenn seine Seele durch tausend Demütigungen in seiner wirklichen Welt erniedrigt war, so übte er sich wieder in den edlen Gesinnungen der Großmut, Entschlossenheit, Uneigennützigkeit und Standhaftigkeit, sooft er irgendeinen Roman, oder heroisches Drama durchlas oder durchdachte.“ (210)

Literatur oder mieser Literaten. Das Problem ist nicht das Schreiben und die Lektüre, sondern das erdrückende Umfeld des jungen Mannes. Dieses drängt ihn in literarische Alternativwelten. Wenn Moritz hier einigermaßen offensichtliche Anspielungen an die typischen Schriftsteller aktiviert, dann – zunächst! – nicht, um Anton zu typisieren – was die Erzähltechnik der individuellen Introspektion ohnehin nicht vollständig erlaubt. Antons Schreiben ist keine verlachenswerte Idiotie, sondern sie ist bemitleidenswerter Eskapismus und in diesem Sinne: ein poetisches Leiden.

Antons schriftstellerische Ambitionen lassen sich deswegen auch gerade als Teil einer Flucht nach vorn verstehen, deren Darstellung sich in drei wesentlichen Schritten im Verlauf des Anton Reiser nachverfolgen lässt. Als Reaktion auf sein beengendes und herabsetzendes Umfeld in der quietistischen Familie,⁶² im Haus des Hutmachers oder in der strengen Ordnung der Schule sucht Anton öffentliche Anerkennung.⁶³ Er sucht sie beispielsweise im Chor, wo er „in die Lobgesänge zur Ehre Gottes *öffentlich* miteinzustimmen“ sich ausmalt (175, Hervorhebung im Original!). Besonders aber sucht Anton Anerkennung in einem Dreischritt öffentlicher Tätigkeiten: als Prediger, als Schriftsteller und schließlich als Schauspieler.⁶⁴ Den Pastor Paulmann bewundernd kann sich Anton in Hannover zunächst „nichts Erhabeneres und Reizenderes denken, als [...] öffentlich vor dem Volke reden zu dürfen, und alsdann [...] manchmal die *Stadt mit Namen anzureden*.“ (92) Schon bald beginnt Anton diese Rolle zu spielen, „sich im Geist als Prediger“ zu erblicken (124), ja sogar den Gang eines Lazarettpredigers zu imitieren (137). Und noch später, als Anton mit aller Macht einen Posten als Schauspieler zu ergattern versucht, hebt der Erzähler hervor, worum es Anton dabei eigentlich geht: um „die Begierde, sich auf irgendeine Weise, *so bald wie möglich*, öffentlich zu zeigen, um Ruhm und Beifall einzuernten, wozu ihm nichts bequemer, als das Theater scheinen musste, [...] *wo die Sucht nach Beifall gleichsam privilegiert ist*.“ (396)⁶⁵ In Antons Weltbild gilt Ähnliches auch für Dichter, die er als besonders ruhmreiche Menschen ansieht. Entsprechend – und in auffälliger rhetorischer Ähnlichkeit

62 Vgl. Košenina: Nachwort, S. 643.

63 Vgl. zur Suche nach Anerkennung auf der Bühne besonders: Alexander Košenina: Karl Philipp Moritz. Literarische Experimente auf dem Weg zum psychologischen Roman. Göttingen: Wallstein 2006, S. 132.

64 Besonders von Košenina hervorgehoben, vgl. Košenina: Literarische Anthropologie, S. 81 und Košenina: Nachwort, S. 644–648. Ebenfalls Košenina betont, dass die Berufe des Predigers und des Schauspielers zeitgenössisch durchaus miteinander in Verbindung gebracht werden können. Vgl. Košenina: Karl Philipp Moritz, S. 120–134, bes. S. 128, 133.

65 Kim bemerkt, dass Anton sich damit gleichzeitig gerade dort versucht eine Identität zu konstruieren, wo die Identität eine vorgegebene und vorgespielte ist. Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 17.

zur Beschreibung der Prediger-Tätigkeit auf den negierten Komparativ zurückgreifend – „konnte er sich kein größeres Glück denken, als dereinst einmal in diesem Zirkel Zutritt zu haben“ (321). Und auch in diese Rolle imaginiert sich Anton: Schon nach dem ersten Lob für sein Gedicht ist er versucht, „sich für einen Dichter zu halten“, bis der wohlmeinende Kantor, wie erwähnt, literaturkritisch interveniert (168).⁶⁶

Antons Scharaden könnten insofern als infantile Rollenspiele gelten, Probestücke der Identitätsbildung, vielleicht albern, aber nicht schädlich. Doch da sie auf dem krankhaften Bedürfnis nach äußerer Anerkennung beruhen, führen sie Anton immer tiefer in die persönliche Krise, wie der Erzählerkommentar zum Ende des zweiten Teils deutlich macht:

Reiser wunderte sich damals oft selbst darüber, wie seine plötzliche Anwendung von Tugendeifer so bald verrauchen und gar keine Spur zurücklassen konnte – aber er erwog nicht, dass Selbstachtung, welche sich damals bei sich nur noch auf die Achtung anderer Menschen gründen konnte, die Basis der Tugend ist – und dass ohne diese das schönste Gebäude seiner Phantasie sehr bald wieder zusammenstürzen musste. (252)

Antons Versuche, ein Prediger, ein Schriftsteller oder ein Schauspieler zu werden, sind zum Scheitern verurteilt, da diese Berufe nur ein Ersatz sind für das, was Anton fehlt: „Selbstachtung“. Anders gesagt: Antons Imitationsversuche sind der Ausdruck einer Identitätskrise und die imitierende Schriftstellerei ist nur einer darunter. Doch gleichzeitig ist es auch eben diese Schriftstellerei, die eine Identitätskrise im dritten Teil des Romans nicht nur befeuert und anzeigt, sondern einen Weg aus ihr hinausweist.

Der dritte Teil des *Anton Reiser* beginnt zunächst mit einer Zuspitzung dieser Ich-Krise, die sich für Anton immer wieder mit einem zentralen philosophischen Begriff verbindet: dem Individuum. Über den Verlauf des gesamten Romans arbeitet sich Anton direkt an diesem Begriff oder indirekt am Konzept der Individualität ab.⁶⁷ Als Hutmachergeselle bringt ihn

66 Vgl. dazu auch die Deutung Dierses, der bei Antons quietistischer Kindheitsprägung ansetzt und sein Rollenspiel als die Fortführung religiöser Heuchelei beschreibt. Ulrich Dierse: Von der religiösen zur dichterischen Sprache. „Anton Reisers“ Selbstreflexionen. In: Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte. Hrsg. von Gunter Scholtz. Hamburg: Felix Meiner 2000 (Archiv für Begriffsgeschichte Sonderheft), S. 95–109.

67 Ausführlich hat sich Born-Wagendorf mit der Identitätsbildung im *Anton Reiser* auseinandergesetzt. Dabei geht sie allerdings von einem anderen Individualitätsbegriff aus als die vorliegende Arbeit. Während das Individuum hier als eine narrative Darstellungsstrategie von Figuren begriffen wird, versteht Born-Wagendorf es als Gegenstück und Abgrenzungsmechanik von der „sozialen Ordnung“. Born-Wagendorf: Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft, S. 6. Vor diesem Hintergrund

die „Schürze [...] in Reihe und Glied mit anderen seinesgleichen, da er vorher einzeln und verlassen dastand [...]“ (71), die Uniform prägt sein Identitätsbewusstsein. Auf der Schule stellt Anton die berechnete Frage nach dem Individuum im eigentlichen Wortsinn: Er fragt den Rektor etwa „inwiefern z.B. ein Stuhl ein Individuum zu nennen sei, da man ihn doch immer noch wieder teilen könne“ (205). Diese Frage wird zu Beginn des dritten Teils wieder für Anton relevant, der sich auf dem Höhepunkt einer Identitätskrise befindet. Auf dem Stadtwall die unzähligen Einzelschicksale der geballten Menschenmasse überblickend, zweifelt er an der Bedeutsamkeit seines eigenen Schicksals (281) und erkennt: „[M]an ist unter so vielen Tausenden, die sind und gewesen sind, nur einer.“ (282) Das Gefühl der „Unbedeutsamkeit“ des Einzelnen in der „Menschenmasse“ (283) eskaliert die Krise weiter. Konzeptuell erscheint ihm das Individuum in der Masse schon bedeutungslos, doch sogar der Begriff erweist sich als leere Worthölse. So wie der Stuhl zerteilbar ist, ist es auch der Mensch. Das muss Anton beobachten, als er einer öffentlichen Hinrichtung von vier Verbrechern beiwohnt:

Und da nun die Stücke dieser hingerichteten Menschen auf das Rad hinaufgeworfen wurden, und er sich selbst, und die um ihn her stehenden Menschen ebenso *zerstückbar* dachte – so wurde ihm der Mensch so nichtswert und unbedeutend, dass er sein Schicksal und alles in dem Gedanken von tierischer *Zerstückbarkeit* begrub [...]. (283)

Der Mensch sollte ein Individuum sein, aber er ist es nicht. Für Anton erscheint er als unbedeutendes Partikel der Menschenmasse, selbst kein Ganzes, nur ein Zerteilbares.

Solche düsteren Gedanken markieren Antons psychische Krise und beschreiben sie genauer: Es ist eine Krise der Individualität, die ihn wieder an den Rand des Selbstmords treibt und aus der seine nur imitierenden und deswegen zwangsläufig misslingenden Versuche als Prediger, Poet und Schauspieler ihn nicht befreien konnten: „Dass er nun unabänderlich er selbst sein musste und kein anderer sein konnte, dass er in sich selbst eingengt und eingebannt war – das brachte ihn nach und nach zu einem Grade der Verzweiflung, der ihn an das Ufer des Flusses führte [...]“ (286). Anton

betont sie die Unabgeschlossenheit der Identitätsbildung am Ende des Romans. Vgl. ebd., S. 67. Für die vorliegende Untersuchung ist es jedoch relevanter, auf den glücklichen Durchgangsmoment der Identitätsstiftung zu blicken, der mit Antons schriftstellerischer Tätigkeit einhergeht.

Reiser ist am Ende, er legt seine Menschlichkeit ab und „[a]ls *Tier* wünschte er fortzuleben[.]“ (287)⁶⁸

So weit kommt es nicht. Den großen Umschwung nach oben verdankt Anton der einsetzenden, fast schicksalhaften („es fügte sich“) Shakespeare-Lektüre und der Wiedervereinigung mit seinem Freund und Namensvetter Phillip Reiser (287). Was nun folgt, ist eine erstaunliche Hochphase im Leben des Anton Reiser: Anton beginnt ein neues Tagebuch zu schreiben, in dem er „aber nicht sowohl seine äußern geringfügigen Begebenheiten, wie ehemals, sondern die innere Geschichte seines Geistes“ aufschreiben möchte (289)⁶⁹ und zwar in Form von Briefen, mit denen er dann gleichzeitig seinen Schreibstil zu verbessern versucht. Plötzlich hat Anton einen Zugang zu einer Form der Identitätsbildung, denn er erkennt, dass „sich das Dasein nur an der Kette dieser ununterbrochenen Erinnerungen festhielt“, die er nun schriftlich fixiert und überblicken kann (291). Aus diesen Fingerübungen erwachsen dann Antons weitere literarische Arbeiten, die oben bereits beschrieben wurden. Nun wird Anton wieder ein Schriftsteller und diesmal nicht nur in seiner Imagination: Plötzlich gibt es Aufträge zu Gelegenheitsgedichten (292), plötzlich kann Reiser sich an eigenen Dichtungen versuchen, um die Anerkennung seiner Freunde zu gewinnen (301). Diesmal also zeitigt Antons Versuch, ein Schriftsteller zu sein, veritable Erfolge, sowohl was sein Prestige als auch seine innere Verfassung angeht. So wie der Erzähler nun die Gedichte als Ausgangspunkt für die

68 So wie Dierse mit Bezug auf eine andere Textstelle von Reminiszenzen an John Lockes *Essay Concerning Human Understanding* ausgeht (vgl. Dierse: Von der religiösen zur dichterischen Sprache, S. 103), lassen sich auch hier deutliche Übereinstimmungen zeigen. Locke diskutiert ausdrücklich die Zerteilbarkeit des Menschen in Bezug auf seine Identität, kommt dabei aber zum genau gegenteiligen Ergebnis Reisers: „Thus, the limbs of his body are to every one a part of Himself; he sympathizes and is concerned for them. Cut off a hand, and thereby separate it from that consciousness he had of its heat, cold, and other affections, and it is then no longer a part of that which is himself, any more than the remotest part of matter. Thus, we see the substance whereof personal self consisted at one time may be varied at another, without the change of personal identity; there being no question about the same person, though the limbs which but now were a part of it, be cut off.“ John Locke: *An essay concerning human understanding*. Hrsg. von Peter H. Niddich. Oxford: Clarendon Press 1975, S. 336 f. Bemerkenswert ist allerdings, dass Reiser sich gerade wünscht, als Tier fortzuleben. Da Tiere keine Fähigkeit haben, ihre eigene Identität durch bewusste Erinnerungen an sich selbst zu einem vorigen Zeitpunkt zu konstruieren, sind sie nach Locke nicht wie Menschen zu einer „personal identity“ qualifiziert. Genau diese Unfähigkeit, das eigene Selbst zu konstruieren, scheint hier auch Reiser zum Tier zu machen.

69 Die Relevanz des Tagebuchs für die Persönlichkeitsbildung Antons heben hervor: Nübel: *Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800*, S. 248; und Thomas Weitin: *Tagebuch und Personalausweis. Zur Codierung von Individualität im „Anton Reiser“*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125 (2006) H. 4, S. 481–498, hier S. 485.

Analyse der Figur nehmen kann, weil sie keine bloßen Reime mehr sind, keine modischen Schimären, sondern vereinzelt gelungene Ausdrücke von Antons Innerlichkeit – so führt Antons erneuter Versuch, Anerkennung zu finden, nicht direkt in die Katastrophe zurück, weil er diesmal aus der diarischen Erkundung seines Selbst heraus ein Selbst-Verständnis zu entwickeln beginnt. Der „poetische Sommer“ (314) bringt Anton so viel Anerkennung, dass der Erzähler sogar von einer „neuen Epoche seines Lebens“ spricht (335). Anton hat das erlangt, wonach er sich gesehnt hat: „Sein poetischer Ruhm breitete sich bald in der ganzen Stadt aus“ (335). Die fehlende ‚Selbstachtung‘, die der Erzähler Anton diagnostiziert hatte, kann er aus der schriftstellerischen Tätigkeit heraus entwickeln. Die Identitätskrise scheint zeitweilig überwunden. Anton ist insofern keine Individualfigur, die auch Schriftsteller ist. Er ist eine Figur, deren problematische Individualität maßgeblich durch ihr Schriftsteller-Sein entwickelt wird. Die (vorläufige) Lösung der Identitätskrise liegt in der literarischen Praxis begründet. Seine Texte weisen Antons Identität aus – auf seinen späteren Wanderungen dann tatsächlich als Ausweis im eigentlichen Sinne, mit dem er, über 100 Jahre vor *Tonio Kröger* (1903), als Fremder seine Identität gegenüber anderen verifizieren kann (436).⁷⁰

Erstaunlich ist Antons Entwicklung auch im literaturhistorischen Blick über den Text hinaus, denn sie wurde im Rahmen dieser Arbeit bereits beschreiben: Eine Figur, die als Reaktion auf eine persönliche Krise ein Tagebuch in Briefform führt und so zu einer literarischen Tätigkeit findet, anhand derer ihre Identitätskrise verhandelt werden kann – dies ist die exakte Beschreibung der Ausgangslage von *Karolinens Tagebuch*, das zwölf Jahre vor dem dritten Teil des Anton Reiser erschienen war (→ 6.2.1). Dass der Vielleser Moritz Sagers Roman kannte, ist zwar nicht auszuschließen, die sehr begrenzte Rezeption von *Karolinens Tagebuch* lässt eine direkte Beeinflussung allerdings eher zweifelhaft erscheinen. Die frappanten konzeptuellen Übereinstimmungen lassen sich insofern eher als Regelmäßigkeiten im literarischen Diskurs um Schriftsteller:innenfiguren erfassen: Schriftsteller:innen taugen nicht nur als etablierte Komödienfiguren, sie sind ebenfalls

70 Weitin lässt dieser Szene in seiner Deutung des *Anton Reiser* eine Schlüsselfunktion zukommen. Er beschreibt die Entwicklung Antons nicht auf der persönlichen Ebene des Individuums selbst, sondern in der Art und Weise, wie diesem Individuum eine Identität zugewiesen wird. Dies geschehe im Roman nacheinander in drei Schritten: In der Ausbildung werde ihm eine Identität durch die Ansprache von Außen zugewiesen; beim Tagebuchschreiben versuche er sich selbst zu repräsentieren, was aber misslinge; schließlich werde Identität durch „Codierung“ in Form eines Ausweises (Weitin: Tagebuch und Personalausweis, S. 489) festgeschrieben. Auf dieser Grundlage deutet Weitin Reisers Dichtung ausschließlich als „Ausweis, nicht Ausdruck“ (ebd., S. 494).

markante Individualfiguren. Anhand dichtender Figuren lässt sich sowohl Lächerlich-Typisches als auch Psychogenetisch-Individuelles verhandeln. Anders allerdings als Sager (und die anderen vorgestellten Romane zur Schriftstellerin, → 6.1) spielt Moritz den Individual-Schriftsteller nicht nur gegen die Typenfigur aus, sondern stellt die Konzepte im Rahmen einer Reflexion über das Künstlertum im vierten Teil des *Anton Reiser* vergleichend nebeneinander.

In den ersten drei Teilen des Romans zeigen sich bei Anton nur leichte Anzeichen des typischen Schriftstellers und diese auch lediglich auf der Ebene der narrativen Struktur (nämlich durch das Aufgreifen der Demütigungsszene und die nahegelegte Vielschreiberei), nicht auf der Ebene der *histoire*. Keine andere Figur konfrontiert Anton mit dem negativen Klischee des Schriftstellers, wie dies etwa in den Schriftstellerinnen-Romanen zuverlässig geschieht. Ganz im Gegenteil: Anton verdient sich durch seine Dichtung Respekt und guten Willen, etwa bei seiner Immatrikulation in Erfurt.⁷¹ Der grundgute Anton, zu keiner Verschlagenheit fähig, wird psychologisch und sozial durch seine schriftstellerische Tätigkeit emporgehoben. Im vierten Teil jedoch wird Anton als Dichter (und auch als Schauspieler) wieder vom Erzähler problematisiert.

Die Schlüsselstelle für diese regelrechte Neubewertung von Antons Schriftstellerei wird im Text durch die einzige Zwischenüberschrift des gesamten Romans besonders hervorgehoben: „Die Leiden der Poesie“ (517). Ohne den narrativen Fluss der Biographie zu brechen, handelt es sich dabei um eine Reflexion des Erzählers über das, was er als den „täuschenden Hange“ zur Poesie beschreibt und Anton anlastet (518). Dessen poetische „Anwandlung[en]“ krankten daran – so das Urteil des Erzählers –, zu sehr das „Allgemeine“ behandeln zu wollen. Antons Dichtung misslingt also wieder dort, wo er aus abstrakten Begriffen, nicht aber aus sich selbst oder eigener Anschauung schöpft (517). Deswegen komme nichts „Schönes“ zustande – der Begriff ist wichtig – und Anton gerate wieder in eine Phase der Selbstverachtung. Der Erzähler warnt entsprechend vor den schädlichen Auswirkungen des Dichtens, eben den „Leiden der Poesie“, die jenen betreffen, der nur „Empfindung, aber kein Dichtungsvermögen“ habe, nur „Wunsch“, aber keine „Kraft“ (518) – so wie auch Anton. Zwar wurde eine gewisse Problematik der spekulativen Dichtung schon im dritten Teil ange-

71 „Diese Gedichte bewirkten also, dass Reisers neuer Gönner sich nun noch weit mehr für ihn interessierte, und ihn keine Nacht mehr im Gasthof ließ, sondern sogleich dem Universitäts-quartiermeister [...] den Auftrag gab, ihm ein Logis zu verschaffen.“ (485) Anders also als etwa Kotzebues *Armer Poet* (→ 4.7) verliert der Schriftsteller nicht sein Obdach, er bekommt sogar eines.

merkt, als die Bearbeitung abstrakter Gegenstände der Grund dafür war, dass Anton manche Gedichte nicht gelangen. Trotzdem erscheint es paradox, dass gerade jene Tätigkeit, die Anton ein Selbstwertgefühl verschafft hat, ja ihm das Leben gerettet hat, nun als hochgradig problematischer, ihm schädlicher Vorgang beschrieben wird. Was sich vorher als bemitleidenswerter Eskapismus, als poetische Leiden, gezeigt hatte, erscheint nun als persönliche Verfehlung, die zu den „Leiden der Poesie“ führt. Mehr noch: Gerade jene Schriftstellerei, die Antons Identität im dritten Teil des Romans bestimmt hat, wird nun vom Erzähler eingesetzt, um ihn zu typisieren. Anton zeige nämlich alle drei Anzeichen für jenen ‚falschen‘ Hang zu Poesie: 1.) Er verwende prototypisch poetische Gegenstände, anstatt seine Gegenstände poetisch zu machen. 2.) Er betreibe Effekthascherei und schreibe aus „Ruhmbegier“, anstatt Genügen an der poetischen Arbeit zu finden. 3.) Er setze auf Exotismen anstatt auf Anschauliches, Alltägliches (518–521). Diese Punkte, die sich zum Zweigespann aus Ruhmsucht und modischen Tropen destillieren lassen, beschreiben genau den typisierten Schriftsteller, wie ihn etwa Ayrenhoff als Dramschmied in der *Gelehrten Frau* auftreten lässt (→ 4.5). Deutlich genug rahmt der Erzähler diese Punkte als typisch: Der Topos des Einsiedlers sei etwa „Reisers Lieblingsidee“ und gleichzeitig „die Lieblingsidee fast aller jungen Leute, die sich einbilden, einen Beruf zur Dichtkunst zu haben.“ (519)⁷² Durch sein Schreiben ist Anton wieder in dem persönlichen Tal angekommen, aus dem das Schreiben ihn vorher geführt hatte: Er ist wieder einer von vielen. Die Konsequenzen lassen nicht lange auf sich warten: Auf Dachkammern (525, 527) zieht Anton sich vor anderen Menschen zurück, seine scheiternden Dichtungsversuche werden als „neuer unglücklicher Anfall von Poesie“ (533) beschrieben, die „Flügel sanken ihm“ (535).

Anton als Fake-Poeten darzustellen, überrascht auch in anderer Hinsicht. Denn noch im zweiten Teil scheint Anton deutlich als Schriftsteller angelegt zu werden. In der Schule begegnet er dem jungen August Wilhelm Iffland, der später, wie der Erzähler betont, „einer unserer ersten Schauspieler und beliebtesten dramatischen Schriftsteller“ geworden ist (170). Tatsächlich war Iffland nicht nur einer der prägendsten Schauspieler der Goethezeit, sondern auch ein außergewöhnlich produktiver und erfolgreicher Schriftsteller.⁷³ Während Anton Reiser (und Karl Philipp Moritz) am

72 Vgl. dazu auch Müllers Befund, dass es sich bei der Darstellung von Anton hier auf den Rückgriff auf einen „Zeittypus“ handle, der ein „Generationsproblem“ verhandle. Müller: Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis, S. 363, 370.

73 Ganze 65 dramatische Texte und Übersetzungen verzeichnet etwa das Lexikon *Ifflands Dramen*: Ifflands Dramen. Ein Lexikon. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann u. Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2009.

Ende des vierten Teils einsehen müssen, dass sich die Hoffnungen auf den Schauspielberuf zerschlagen haben, avanciert Iffland spätestens mit seiner legendären Verkörperung des Franz Moor in Schillers *Räubern* zum Bühnenstar.⁷⁴ Bei der Gegenüberstellung der Figuren Iffland und Anton im Roman muss sich Anton jedoch nicht vor dem werdenden Theatertitanen verstecken. Anton wird als Ifflands Gegenstück inszeniert – ganz anders, aber auf Augenhöhe:

[Iffland] übertraf Reiser weit an lebhaftem Ausdruck der Empfindung – Reiser aber empfand tiefer. [Iffland] dachte weit schneller, und hatte daher Witz und Gegenwart des Geistes, aber keine Geduld, lange über einem Gegenstande auszuhalten. – Reiser schwang sich daher auch in allem Übrigen bald über ihn hinaus [...] (170)

Diese Gegenüberstellung schließt mit einer Diagnose: „[Iffland] war zum Schauspieler geboren“ (171) – vom Erfolgsschriftsteller Iffland ist hier keine Rede mehr. Daran schließt sich nun die ungestellte Frage an, zu was denn Anton geboren war, die andere Person in diesem Vergleich, der tiefsinnigere, geduldigere der Jungen? Als Alter Ego des Verfassers des *Anton Reiser* ließe sich wohl antworten: zum psychologischen Schriftsteller. Dies wird ferner nahegelegt, da die Begegnung mit Iffland direkt auf die Darstellung von Antons poetischen Versuchen der Schulzeit folgt.⁷⁵ Letztere waren zwar nicht sonderlich erfolgreich, aber das spricht an dieser Stelle noch nicht gegen eine Schriftstellerkarriere für Anton. Immerhin kündigt die Vorrede des zweiten Teils, in dem sich sowohl die scheiternden Dichtungsversuche als auch die Begegnung mit Iffland wiederfindet, an, wie sich das „Mistönende“ der scheinbar zufälligen Anekdoten „unvermerkt in Harmonie und Wohlklang“ auflösen werde (133). Insofern scheint es hier nur sinnvoll, von einem angelegten Motiv auszugehen, das sich im dritten Teil dann ja auch tatsächlich zu erfüllen scheint: Anton, die Ausnahmefigur, die, wie

74 Alexander Košenina: Ifflands und Schillers dramatischer Start von Mannheims Bühnenrampe. In: Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777-1820. Hrsg. von Thomas Wortmann. Göttingen: Wallstein 2017, S. 135–150.

75 Zusätzlich lässt sich anführen, dass Moritz und Iffland als Doppelgespann aus Schriftsteller und Deklamator in der Realität verbürgt sind. Auf dem gedruckten „Prolog zu der von den hieselbst Studierenden angestellten theatralischen Feierlichkeit“ (mit dem die Figur Anton Reiser sich später auf Reisen ausweisen wird können, weil sein Name darauf gedruckt steht) findet sich die Angabe: „verfasst von C. P. Moritz / gesprochen von Iffland“. Abgedruckt bei Christof Wingertschn: Anton Reisers Welt. Eine Jugend in Niedersachsen 1756–1776. Ausstellungskatalog zum 250. Geburtstag von Karl Philipp Moritz. Hannover: Wehrhahn 2006, S. 175.

Bugelnig herausgearbeitet hat, als „Außenseiter“ sich „über die mediokre gesellschaftliche Moral“ erhebe und „als der Gute, Humane“ dargestellt werde,⁷⁶ Anton, der Phantasiebegabte, der Tiefsinnige, der – wie es scheint – geborene Schriftsteller: Er wird tatsächlich Schriftsteller.

Doch der vierte Teil bricht mit dieser Teleologie und sein fragmentarisches Ende hat nicht umsonst eine rege Diskussion darum ausgelöst, ob die angekündigte „Harmonie“, die Auflösung der „Widersprüche“ (418) tatsächlich eingelöst werde.⁷⁷ Wie lässt sich dieser Bruch zwischen der positiven Rahmung der Schriftstellertätigkeit im dritten Teil und Antons erneuter Krise im vierten Teil jedoch erklären?

Erstens lässt sich der entstehungsgeschichtliche Kontext des vierten Teils anführen. Die ersten drei Abschnitte erscheinen 1785 und 1786 in schneller Folge, der vierte allerdings erst vier Jahre später. In der Zwischenzeit entwickelte Moritz eine Ästhetik, die maßgeblich auf dem Begriff des ‚Schönen‘ beruht – also genau dort ansetzt, wo Anton in seiner letzten Dichtungsphase scheitert. In der 1787/88 entstandenen Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* beschwört Moritz den besonderen Rang des ‚Schönen‘, das im Unterschied zum ‚Guten‘, ‚Nützlichen‘ und ‚Edlen‘ keine äußeren Abhängigkeiten habe.⁷⁸ Das Schöne genüge sich selbst und sei gerade deswegen als höchste, weil als einzige ganz in sich abgeschlossene ästhetische Kategorie zu denken.⁷⁹ Die Nachahmung der schönen

76 Bugelnig: Der Fall „Anton Reiser“, S. 255.

77 So etwa Martens: Nachwort, S. 566 f. Kim deutet gerade die beständige Krise als Reisers Identität. Vgl. Kim: Ich-Theater, S. 91. Metzger argumentiert, dass das Ende gerade kein Abschluss sein könne, da die Kausalitätslogik des Romans keinen Endpunkt zulasse; egal, was Anton passiert, es hat immer wieder eine neue Wirkung auf ihn. Insofern eröffne das Ende eine Perspektive auf das moderne Individuum, das Inneres und Äußeres (mit Luhmann) ohnehin nie vollständig vermitteln könne. Vgl. Metzger: „Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden!“, S. 366 u. S. 372. Schings macht in diesem Zusammenhang auf ein Grundproblem des psychologischen Romans aufmerksam: Wer so genau forscht, wer die Kleinheiten kleinlich nachvollzieht, der kann leicht den Blick für das Ganze verlieren. So geht es dir, Zergliederer deiner Psyche. Da der Roman eine psychische Pathologie zeige, mache sein Ende Sinn: Die Genese sei nicht Thema. Vgl. Schings: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister, S. 49, 60. All diese Deutungsansätze unterläuft die mit der Ankündigung eines fünften Teils allerdings überzeugende These Wingertszahns: Der Roman sei in der Tat nicht abgeschlossen, Moritz konnte ihn nur nicht mehr vollenden. Vgl. Wingertszahn: Kommentar, S. 632.

78 Die Auswirkungen der Entwicklung der *Abhandlung*, inklusive der Italienreise und Begegnung mit Goethe, mit Blick auf die Theaterleidenschaft und die negative Bewertung der Schriftstellerei diskutiert auch Martens, allerdings ohne auf Antons frühere literarische Versuche einzugehen. Vgl. Martens: Nachwort, S. 560 f.

79 Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 958–991, S. 960.

Natur rege die „Tatkraft“ des individuellen Künstlers an, der das Schöne der Natur durch sein Kunstwerk für das „sterbliche[] Auge“ noch erhöhe.⁸⁰ Wenn der Künstler allerdings aus „Eigennutz“ schaffe – so wie Anton, der die Kunst instrumentalisiert, um sich Anerkennung zu verschaffen –, dann enthebt er die Kunst logischerweise ihrer ästhetischen Autonomie. Kunst hat dann eine Aufgabe, einen Zweck, der außer ihr liegt, und ist damit nicht mehr in Moritz' Sinne ‚schön‘. Um gelungenes ‚Schönes‘ zu kreieren – und damit diesen ‚höchste[n] Genuß‘⁸¹ des Kunstschaffenden zu erleben –, ist es deswegen nötig, den „Eigennutz“ völlig zu tilgen.⁸² In dieser ästhetischen Arbeit hat Moritz also verkehrt, was er im dritten Teil des *Anton Reiser* inszeniert: Nicht die Kunst (hier die Literatur) lässt das Individuum sich selbst erkennen, sondern die Arbeit am eigenen Selbst ist die Voraussetzung, um ‚schöne‘ Kunst hervorzubringen. Der muss schon ein „Genie“ sein, der sie schaffen will.⁸³ Zwar scheitern Antons Dichtungsversuche schon im dritten Teil immer dann, wenn er nicht aus sich selbst schöpft und insofern ist er kein ‚wahrer‘ Dichter in diesem spezifischen Sinn. Allerdings ist ihm das Dichten psychisch heilsam. Im vierten Teil allerdings wird die Dichtung, die nicht den Ansprüchen der ‚schönen‘ Autonomieästhetik genügt, kurzerhand für schädlich erklärt.

So widersprüchlich dies scheinen mag, die therapeutische Funktion der Dichtung im dritten und die pathologische im vierten Teil lassen sich auf unterschiedliche Probleme zurückführen und durchaus miteinander vermitteln. Vormalis hat Anton mit seiner Individualität gehadert, das Schreiben hat ihm eine Identität verschafft – hier liegt eine Individualitätskrise vor, die vorerst überwunden werden kann. Im späteren Teil wird Antons wiederkehrende Krise durch eine quasi-medizinische Erschöpfungsdiagnose erklärt – Individualität und Identität sind kein Thema mehr: „Über diesen immer wiederholten vergeblichen Anstrengungen eines falschen Dichtungstriebes, erlag er endlich, und verfiel selbst in eine Art von Lethargie und völligem Lebensüberdruß.“ (536) Die „Leiden der Poesie“ beschreiben

80 Ebd., S. 970.

81 Ebd., S. 974.

82 Ebd., S. 977. Ähnlich argumentiert Moritz auch schon 1785. Vgl. Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff *des in sich selbst Vollendeten*. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 943–949, hier S. 946. Auch in dem *Versuch* argumentiert Moritz, dass das Schöne durch eigennützige Motive des Künstlers an Wert verliere. Der Unterschied zur *Nachahmung* besteht in der deutlichen Erhöhung der Konsequenz schöner Kunst, die sich im Genuss des Künstlers ausdrücke und die Anton hier fehlt, um seine geistigen Kräfte zu regenerieren.

83 Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 974.

ein anderes Problem als jenes der Identitätskrise, das durch die poetische Tätigkeit gelöst werden konnte. Damit ändert sich auch die figurenkategorische Rahmung, wie das angeführte Zitat über die Erschöpfung durch den „falschen Dichtungstrieb[]“ bereits andeutet: Wenn das Problem eines der offenbar begrenzten und hier verschwendeten geistigen Energie ist, wäre dann nicht potenziell jeder Schriftsteller betroffen, dem es immer wieder misslingt, „schöne“ Dichtung hervorzubringen? Und zielte die Beschreibung dieser „Leiden“ bei Anton dann nicht etwa eher darauf, ein allgemeines Problem anhand einer Figur zu beschreiben, als ein spezifisches Problem der Figur für andere anschlussfähig zu machen? Genau dies ist der Fall. Nicht zufällig schließt die gekürzte Fassung der „Leiden der Poesie“, die im *Teutschen Merkur* erschien, mit dem obigen Zitat von der „Lethargie“ und dem „völlige[n] Lebensüberdruß“. Antons psychisch-pathologischer Rückfall klingt nicht nur wie eine Warnung, sie ist eine, nämlich eine *Warnung an junge Dichter*, wie der Titel dieser gekürzten Fassung lautet.⁸⁴ An wen sie sich richtet, verrät auch die Vorrede des vierten Teils des *Anton Reiser*. Hier sind es nicht nur die „Lehrer und Erzieher“, die in den Vorreden zum dritten und vierten Teil adressiert werden (257, 417), sondern auch „junge Leute, die ernsthaft genug sind, um sich selbst zu prüfen, *durch welche Merkmale vorzüglich der falsche Kunsttrieb von dem wahren sich unterscheidet?*“ (417) – und gerade diese Adressierung der ‚jungen Leute‘ wird durch die Sperrung (hier durch Kursivierung markiert) noch unterstrichen. Zwar hat die Beobachtung des Individuums im Sinne des psychologischen Romans immer auch einen exemplarischen Wert, Antons individuelle Psychogenese thematisiert über-individuelle psychologische Phänomene – sonst könnte der Text keinen pädagogischen Wert für sich beanspruchen. Jedoch: Durch die Ansprache der „junge[n] Leute“ in der Vorrede, die deutliche Zuschreibung typisierender Schriftstellerklischees, die Kontexte der mehrfachen Publikation und die durch die Zwischenüberschrift hervorgehobene Eigenständigkeit der Reflexion über den „falsche[n] Kunsttrieb“ ist Anton hier nicht mehr in erster Linie als ein Individuum zu verstehen, von dessen Betrachtung sich psychologische und pädagogische Lehren ableiten lassen. Zuvorderst ist Anton hier das Beispiel, das die Regel exemplifiziert.⁸⁵ Die ‚Warnung‘

84 Karl Philipp Moritz: Warnung an junge Dichter. Ein Fragment aus Anton Reisers Geschichte. In: Der neue teutsche Merkur (1792) H. 2, S. 200–208, hier S. 208.

85 So deutet übereinstimmend Wingerts Zahn den vierten Teil, der ebenfalls eine „Distanzierung zum Helden Reiser“ erkennt, die dazu diene, ihn „exemplarisch zu gestalten“. Wingerts Zahn: Kommentar, S. 630.

verkehrt den induktiven Beobachtungsvorgang⁸⁶ zu einer deduktiven Mahnung⁸⁷

Insofern müssen die negative und die positive Rahmung der Schriftstellerfigur hier nicht unbedingt als Gegensätze gedacht werden. Positiv wirkt das Schreiben auf der individuellen identitätsstiftenden Ebene; negativ wirkt es auf der typisierten poetischen. Die Schriftstellerbilder sind hier deutlich an die Verwendung bestimmter Figurendarstellungskategorien gebunden und können deswegen nebeneinanderstehen. Und nirgendwo tun sie das deutlicher als gegen Ende des *Anton Reiser*. Während Reiser sich als Schriftsteller, als ‚Gedruckter‘, den Respekt seines Universitätsdozenten verdient (485 f.), bemüht er sich gleichzeitig – und wegen äußerer Umstände letztlich erfolglos – um eine Rolle als typisierter, lächerlicher Schriftsteller, die er auf dem Tiefpunkt seines Daseins am Ende des zweiten Teils schon fast dargestellt hatte: als Dunkel und später notgedrungen als Reimreich aus Weißes *Poeten nach der Mode* (455, 528; → 4.4).⁸⁸ Der respektable Individualschriftsteller, der seine Identität und menschliche Qualität durch sein Werk ausweist und der falsche Pseudo-Poet, der seine Typizität und charakter-

86 „Was ist unsre ganze Moral, wenn sie nicht von Individuis abstrahiert ist?“ Moritz: Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungsseelenkunde, S. 794.

87 Eine andere Deutung der negativen Darstellung der Schriftstellerei führt Martens an. Er geht davon aus, dass sich hier das „pietistische Urmißtrauen gegenüber dem Scheinhaften, dem Romanhaften, dem Fiktionalen und Theatralischen“ zeige und der „Umgang mit Dichtung“ deswegen immer zu „Realitätsverlust und Selbstverlust“ führe. Wolfgang Martens: Zur Einschätzung von Romanen und Theater in Moritz’ „Anton Reiser“. In: Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Hrsg. von Martin Fontius u. Anneliese Klingenberg. Tübingen 1995, S. 101–109, hier S. 102, 104. Diese Deutung erhellt völlig überzeugend die kulturellen Hintergründe, die Moritz zu einer entsprechenden ‚Warnung‘ vor einem „fehlgeleitetem“ (man mag auch in diesem Wort eine religiöse Konnotation erkennen) Dichtungsdrang geführt haben mögen. Allerdings bliebe dann zu erklären, warum die Schriftstellerei im dritten Teil eine positive Wirkung auf Anton hat. Dort, wo die Dichtung der Selbstergründung dient, erscheint sie überdies mit der pietistischen Praxis der meditativen Selbstreflexion nicht unvereinbar. Vgl. dazu auch Košeninas (Nachwort, S. 645) Deutung des Romans, die den Text *Anton Reiser* als die Zurücknahme der quietistischen Selbstauslöschung versteht. Allgemeiner mit Blick auf die Erfahrungsseelenkunde vgl. Karl Philipp Moritz, S. 40 f.

88 Beide Male kommt es nicht dazu, dass Anton die Rollen spielen kann. Die Aufführungen haben so tatsächlich stattgefunden, den Nachweis bringt Wingertszahn: Anton Reisers Welt, S. 185. Wingertszahn bezieht sich auf die Zusammenstellung bei Richard Hodermann: Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. Hamburg: Voß 1894, S. 128–172, der für den Sommer 1776, in dem Anton/Moritz der Ekhof’schen Schauspieltruppe in Erfurt begegnet ist, allerdings mehr als 30 verschiedene Stücke aufführt (vgl. ebd., S. 154–156). Dass sich Moritz, so er denn ebenso theaterbegeistert wie Anton Reiser gewesen sein sollte, nur auf die Rolle in den *Poeten nach der Mode* beworben hat, ist nicht sehr wahrscheinlich. Insofern scheint es sich hier nicht um eine beliebige Theaterbegebenheit gehandelt haben, Moritz hat wohl absichtsvoll die Aufführung der Schriftstellersatire herausgegriffen.

liche Schwäche durch seine Makulatur beweist, sie beide stehen hier direkt nebeneinander, ja treten durch Anton Reiser fast in Personalunion auf. Dabei sind ihnen distinkte diskursive Bereiche zugeteilt: Der respektable schriftstellernde Anton steht (in der Diegese) tatsächlich vor seinem Dozenten; die falschen Reimreichs und Dunkels stehen als Figuren auf der Bühne. Anton ist als realistische Figur angelegt, Mittelpunkt eines anthropologisch-psychologischen Romans mit dem Anspruch, wahrheitsgemäße, quasi-wissenschaftliche Aussagen zu treffen; als Alter Ego steht Anton sogar im Grenzbereich zwischen nur realistisch und tatsächlich real. Reimreich und Dunkel hingegen sind beliebte Rollen, Statthalter auf dem Gemeinplatz der Schwemme schlechter Schriftsteller. So scheint es immerhin möglich, dass Anton es doch noch zum Poeten bringen wird, zum Autor eines psychologischen Romans vielleicht, in dem er minutiös die ersten, scheiternden poetischen Regungen seines Alter Ego Karl Philipp Moritz rekonstruieren kann.⁸⁹ Doch so wie die unterschiedlichen Schriftstellerfiguren voneinander abgegrenzt werden können, können sie auch miteinander verschwimmen. Indem Moritz die realistische Individualfigur Anton zum Exempel macht, verwischt er die Grenze zwischen den Diskursen, und so wird das Klischee zu einem Argument in seiner Ästhetik des Schönen. Die Autorität des Biographen Moritz und die Omniszienz des Erzählers im *Anton Reiser* versichern die Faktizität der ästhetischen Theorie: Anton ‚beweist‘ durch seine Leiden, dass die höchste ästhetische Kategorie, „das echte Schöne“, nicht wohlfeil ist. Sie sei „selten“⁹⁰ und nur dem „schaffenden Genie“⁹¹ vorbehalten – ganz so, wie es in den Poeten nach der Mode entwickelt wird –, nicht aber einem dahergelaufenen Reiser, der sich daran die Finger verbrennt. Hochgegriffen ist diese elitäre Autonomieästhetik und angelegt, den ‚echten‘ Schriftsteller zu erhöhen, von der Masse der Publikumsautoren abzugrenzen. Aber: Moritz muss es ja wissen, schließlich ist es Anton passiert. Fast unmerklich beeinflusst die Typisierung der Schriftsteller so einen ganz und gar nicht satirischen, humoristischen oder auch nur fiktionalen Diskurs. Das Klischee greift aus in die Poetologie.

89 Moritz hat den Weg des erst aus Gefallsucht scheiternden Schriftstellers, der sich unter die typischen Blender-Dichter gemischt sieht, sich schließlich aber wieder der Natur zuwendet, um als Schriftsteller produktiv zu wirken, in der kurzen Prosaskizze *Almansor* (1786) nachgezeichnet. Vgl. Karl Philipp Moritz: *Almansor*. In: Ders.: *Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Heide Hollmer u. Albert Meier. 2 Bde. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 13–15. Wenn der Text autobiographisch zu lesen ist (vgl. Bugelnig: *Der Fall „Anton Reiser“*, S. 254), dann wäre er vielleicht gerade auch auf Anton anzuwenden, der nach dem Romangeschehen doch noch ein richtiger Schriftsteller werden könnte.

90 Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, S. 978.

91 Ebd., S. 974.

6.2.2 Jean Paul: *Fliegelfahre* (1804/05) – Die letzte Konsequenz der literarisierten Literaten

In der Romanliteratur um 1800 treffen die Themen der Entwicklung des Individuums und der Schriftstellerei nicht selten aufeinander. Wenn man die folgenden Texte mit Jacobs und Selbmann als Bildungsromane der Romantik benennen darf,⁹² finden sich Schriftsteller oder dichtende Figuren in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), *Godwi* (1798–1801), *Heinrich von Ofterdingen* (1802), *Abnung und Gegenwart* (1815), *Kater Murr* (1819/21) usw. – und nicht zu vergessen *Anton Reiser* als einem Vorläufer dieser Romane, der im vorigen Kapitel betrachtet wurde. Gründe für diese Konfluenz ließen sich einerseits in der gleichzeitigen Popularität des Genres und der Schriftstellerfigur vermuten und andererseits in dem ihr eigenen Individuationspotenzial: Wie gezeigt wurde, ergibt sich im Schreiben die Möglichkeit zur Individualisierung (→ 6.1.1, 6.2.1). Doch kein Romancier der Zeit – vielleicht nicht einmal E. T. A. Hoffmann – hat die Schriftstellerfigur zuverlässiger zum Bestandteil seiner häufig als ‚Biographie‘ ausgezeichneten Romane gemacht als Jean Paul. Wenn es um 1800 so etwas wie einen Romancier der Schriftstellerfiguren gibt, dann ist er es. Ein ganzes Schriftstellerlexikon ist nötig, um den Überblick über alle schreibenden Figuren zu behalten.⁹³ Und in diesem von Schriftstellerfiguren reich bevölkerten Werk gibt es einen Roman, der das Thema der Schriftstellerei in besonders konzentrierter Weise bearbeitet. Es handelt sich um die *Fliegelfahre*, die dank der im Mittelpunkt stehenden schriftstellerischen Ambitionen ihrer Hauptfiguren Walt und Vult eine ganz eigene „Sonderstellung“ unter den Schriftstellerromanen einnehmen.⁹⁴ Allerdings

92 Vgl. Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. 2., unveränd. Aufl. München: Fink 1983; Rolf Selbmann: *Der Deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Metzler 1984.

93 In mehreren Teilen ist Schmitz-Emans Lexikon im *Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft* erschienen: Monika Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Thesen, Wutz, Unsichtbare Loge]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 43 (2008), S. 137–169; Monika Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Hesperus, Fixlein]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 177–222; Monika Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Fliegelfahre]. Ein werkbiographisches Lexikon in Fortsetzungen. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 47 (2012), S. 159–192; Monika Schmitz-Emans: Schriftsteller im *Titan*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 54 (2019), S. 29–56. Eine knappe Auflistung der Schriftstellermotive hatte schon Danneberg vorgelegt, die analytisch allerdings nicht weiterführend ist. Vgl. Hanns Danneberg: *Wiederkehrende Motive bei Jean Paul*. Stralsund: Druck der Königlichen Regierungs-Buchdruckerei 1913, S. 97–103.

94 Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Fliegelfahre], S. 159.

tun sie das nicht nur aus quantitativen Gründen, sie sind nicht nur ‚mehr‘ Schriftstellerroman, weil sie schon durch die schreibenden Zwillinge Walt und Vult mehr Schriftsteller vorweisen. Sie treiben die literarische Darstellung von Schriftstellerfiguren darüber hinaus bis auf die letzte Konsequenz: Die *Fliegeljahre* führen poetische Grundmuster des Entwicklungsromans – und das sogar bis in die metaliterarische Diskussion der Gestaltung individualisierter Figuren – mit individuellen, typischen und symbolischen Schriftstellerfiguren zusammen. Das Ergebnis ist eine spannungsgeladene Patt-Situation verschiedener figurenkategorischer Darstellungsstrategien, die in einen unlösbaren Konflikt miteinander treten. ‚Der‘ Dichter ist und bleibt immer inkompatibel zur Realität, er ist eine zwangsläufig literarische Figur. Und trotzdem ist er keine reine Witzfigur, sondern wirkt in seinem anhaltenden Scheitern positiv auf die Welt ein.

Doch zunächst zu den Grundlagen des Romans: Sein bestimmendes Thema sind Verdoppelungen und Aufspaltungen. Das zeigt sich in kleineren Motiven, etwa in Form des verdoppelten Ortes „Joditz“⁹⁵ (893, Jean Paul ist dort aufgewachsen) oder eines in zwei Teile zerrissenen Briefes (825). Noch deutlicher zeigt es sich in jenen Figuren des Romans, die sich als Doppelgestalten erweisen: So etwa Wina, die als keusche, ‚wahre‘ Liebe der Hautfigur Walt eine Nebenbuhlerin in der verrucht-verführerischen Schauspielerei Jakobine findet – die wiederum im Text auch „Wine“ genannt wird, um das Doppelungsmotiv zu betonen (889). Und noch die Verdoppelung wird verdoppelt, wenn Wina mit ‚Wine‘ nicht nur ein komplementäres Gegenstück erhält, sondern selbst als Verdoppelung ihrer Mutter, nicht nur in „Ähnlichkeit“, sondern in „Gleichheit“ erscheint (1039). Verdoppelungen und verdoppelte Doppelungen bilden so im Kleinen ab, was durch die sonderbare und an jeder Wahrscheinlichkeitsmaßgabe vorbeikonstruierte Geburtsgeschichte der Hauptfiguren Walt und Vult für die Gesamtstruktur des Romans vorgegeben ist: Zur Welt kommen die Brüder im Ort Elterlein, in einem Haus, das direkt auf der Grenze zwischen dem fürstlichen und dem adligen Gebiet steht – ein „frappanter Jammer“, wie der Erzähler kommentiert (609). Gottwalt (das ist Walt) wird auf der linken, adligen Seite geboren, dann wird die kreißende Mutter mitsamt Bett verschoben und Quod Deus vult (das ist Vult) kommt auf der rechten, fürstlichen Seite zur Welt. Mit dieser wahnwitzigen Konstruktion ist das Thema des Textes grundiert. Wie die Geburtsszenen der einflussreichen humoristischen Romane aus England, Fieldings *Tom Jones* (1749) und Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767), bestimmen die Umstände der Geburt auch in den *Fliegeljahren* die

95 Im Folgenden nach SW I,2 mit Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

wichtigsten Handlungsmomente des Textes. Die Brüder Walt und Vult sind als Zwillinge ‚gleich‘, wie sich ja auch an den Namen ablesen lässt: *Gottwalt* lässt Gott walten; *Quod Deus vult* lässt Gott seinen Willen. Jedoch sind die beiden Brüder entgegen ihrer namentlichen und genetischen Nähe eben ganz und gar unterschiedlich – und damit beginnt der vom Erzähler bereits anmoderierte „Jammer“.⁹⁶ Walt ist ein „blauäugiger Blondin“, zeigt schon früh ein „überzartes, frommes, gelehriges, träumerisches Wesen“. Vult, der „schwarzhaarige, pockennarbige, stämmige Spitzbube“, könnte sich kaum stärker gegen seinen Bruder absetzen (612).⁹⁷ Eigentlich zusammengehörig, doch gleichzeitig getrennt durch den „frappanten Jammer“ der literarischen Petrischale, die auch noch den demonstrativ illusionsbrechenden Namen Elterlein trägt – in dieser Konfiguration wird schon zu Beginn des Textes deutlich gemacht, welche Spannung seine Motive, von Handlungsmomenten zu Figurennamen, austragen: Ähnlichkeit, Identität und Verdoppelung versus Verschiedenheit und Inkompatibilität.

Zu dieser Grundlegung der Hauptfiguren kommt nun noch ein Handlungsmotor, der sie in Bewegung versetzt und nicht weniger sonderbar erscheint als die Geburt der ungleichen Zwillinge: das Van der Kabel'sche Testament. Walt soll auf den letzten Willen des kauzigen Erblässers hin als sein „Universalerbe“ (592) zu beträchtlichem Reichtum kommen, wenn er die Bedingungen erfüllt, die in den insgesamt 17 Klauseln der Erbschrift festgehalten werden. Das Herzstück machen die „neun Erb-Ämter“ (589) aus, die Walt als Besucher der „Akzessit-Erben“, die von jedem Fehler Walts profitieren sollen, sowie als Klavierstimmer, Gärtner, Notar, Jäger, Buchhändler, Korrektor, Lehrer und schließlich Pfarrer durch verschiedene Berufe führen soll – ganz nach dem Vorbild der Biographie Van der

96 Bergengruen hat eine Genealogie der Doppelfiguren Jean Pauls aufgestellt und greift dabei auf zeitgenössisches Wissen um den s. g. Doppel(t)gänger zurück. Dabei hält er fest: „Jeder Mensch- und Autorentyp [...] hat in Jean Pauls poetisch-poetologischem Kosmos zwei Pole, einen ernsthaft-empfindsamen und einen komisch-satirischen[.]“ Maximilian Bergengruen: Pol und Gegenpol eines Magneten. Zwei Studien zu Jean Pauls Konzept der Doppelautor-schaft in „Siebenkäs“, „Flügeljahren“ und „Komet“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 45 (2010), S. 45–79, hier S. 64. Die Forschung hat vielfach auf die Weiterentwicklung des Motivs ausgehend von den Figuren Leibgeber/Siebenkäs aufmerksam gemacht, bspw. Gert Ueding: *Jean Paul*. München: Beck 1993, S. 145.

97 Bergengruen hat die Hintergründe dieser Zuordnungen ausgehend vom medizinischen Diskurs der Zeit erhellt. Walt trägt als ‚linker‘ Fötus zum Beispiel eher weibliche Charakterzüge, Vult als ‚rechter‘ eher männliche. Vgl. Maximilian Bergengruen: „Das Allerheiligste der Zeugung“. Zum epistemischen und poetologischen Gehalt der Zwilling-Metapher in Jean Pauls „Flügeljahren“ (mit einem Exkurs zur Geminologie um 1800). In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 48/49 (2013/2014), S. 285–308, hier S. 300.

Kabels.⁹⁸ Die Handlung des Romans ist durch die Erb-Aufgaben motorisiert, der Held motiviert – so sollte man denken. Die Forschung hat mehrfach festgehalten, dass Jean Paul den Testaments-Kniff nicht nur selbst als das Bindemittel der mannigfaltigen Handlung verstand,⁹⁹ sondern sich hier ebenfalls der Plot eines Entwicklungsromans abzeichnet: Am Ende der neun Ämter sollte sich Walt entwickelt haben.¹⁰⁰ Van der Kabel selbst legt die Notwendigkeit dieser Entwicklung nahe und bezeichnenderweise eben im Zusammenhang mit jener Figureninformation, die nicht nur für die Auswahl seines Erben ausschlaggebend ist, sondern auch für die Betrachtung der *Flegeljahre* in dieser Arbeit: Walt schriftstellert. Van der Kabel beschreibt im Testament, dass Walt „das Böse“ habe, ein „etwas elastischer Poet“ zu sein (588); er prophezeit, dass die Erbämter dem „leichten poetischen Hospes“ unvernünftig leicht vorkommen werden (589); er adressiert den Notar in spe viel häufiger als „Poet“ (590) denn als „juristische[n] Kandidat[en]“ (588); und er hofft, dass die zu erfüllenden Bedingungen des Erbes „den leichten Poeten vorwärts bringen und ihn schleifen und abwätzen“ (590). Überdeutlich wird Walt hier in der Van der Kabel'schen Außenperspektive als eine Witzfigur von einem Poeten gerahmt. Was das ‚Böse‘ und ‚Leichte‘, das ‚Abzuwätzende‘ an einem Dichter ist, braucht nicht ausgeführt zu werden, es scheint im Kontext des Testaments selbstverständlich zu sein. Dieses Wissen zur Typenfigur wird bei den Figuren des Romans und bei seinen Rezipienten ganz offenbar vorausgesetzt. Doch gerade der Dichter Walt scheint dem Erblasser nicht nur problematisch, sondern auch des Erbes würdig, da er neben seinem guten Gemüt auch über „viel leibliche Armut und geistigen Reichtum“ verfüge (587). Die Witzfigur hat also Potenzial, sie muss nur entwickelt werden.¹⁰¹ Das Witzige besteht in ihrer Schriftstellernatur, die Entwicklung in der Anpassung an die wirkliche Welt, repräsentiert

98 Die Forschung hat verschiedene Deutungsangebote zu den Personalien und Lehrstationen gemacht. Für Rose stellen die Akzessiterben einen repräsentativen Ausschnitt aus der Gesellschaft dar, lassen sich also als Folie für die Charakterisierung und Entwicklung des Protagonisten verstehen. Vgl. Ulrich Rose: *Poesie als Praxis. Jean Paul, Herder und Jacobi im Diskurs der Aufklärung*. Wiesbaden: DUV 1990, S. 67 f. Vielleicht zu assoziativ scheint Schmitz-Emans Vorschlag, dass alle Erbämter Bezüge zur Poesie haben. Etwa: „Die Jägerrolle erinnert an die Notwendigkeit, für eigene Dichtungen Stoffe zu erbeuten.“ Schmitz-Emans: *Jean Pauls Schriftsteller [Flegeljahre]*, S. 192, FN 84.

99 Karl Freye: *Jean Pauls Flegeljahre. Materialien und Untersuchungen*. Berlin: Mayer & Müller 1907, S. 80 f.

100 Vgl. bspw. Herman Meyer: *Jean Pauls Flegeljahre*. In: Jean Paul. Hrsg. von Uwe Schweikert. Darmstadt 1974 (*Wege der Forschung* 336), S. 208–265, hier S. 212.

101 Diesen Aspekt der Handlung hatte Jean Paul schon in den frühesten Konzepten zum Roman festgelegt. Vgl. Freye: *Jean Pauls Flegeljahre*, S. 10.

durch die ‚Erb-Ämter‘.¹⁰² Unter Rückgriff auf die Figurenkategorien ließe sich das auch so formulieren: Aus der Typen- muss eine Individualfigur werden. Der Entwicklungsroman deutet sich an. Das Ziel dieser Entwicklung wird konkret beschrieben: Durch die Erb-Ämter soll Walts Lebenslauf dem Van der Kabels angeglichen werden und letzterer wünscht sich sogar, dass Walt schlussendlich den Namen annehmen solle, den Van der Kabel selbst dem reichen Adoptivvater zuliebe abgelegt hatte: Friedrich Richter. Dass Jean Paul (eigentlich: Johann Paul Friedrich Richter) sich in seine eigenen Texte einschreibt, ist die Regel, nicht die Ausnahme, und in den *Fliegeljahren* tut er dies sogar mehrfach – darauf wird zurückzukommen sein. Wenn sich der Poet Walt nun aber in Richtung Van der Kabels entwickeln soll, dann bekommt dies durch den verdoppelten Namen des Testators auch einen doppelten Sinn: Nähert sich der fiktive Dichter Walt nicht nur dem ‚wirklichen Leben‘, sondern auch dem realen Autor Jean Paul an? Bemerkenswert jedenfalls ist, dass der marginal jüngere Zwillingbruder Vult sich durchaus als Mentor seines Bruders versteht, ihn wiederholt an die Erfüllung der Testamentspflichten erinnert. Entstehungsgeschichtlich hat er dabei im Verlauf der Romankonzeption aber eine andere Figur verdrängt, die seinen Part als zunächst übernehmen sollte: Jean Paul selbst.¹⁰³

Doch mehr zu Walts Werks und Vults Beitrag später. Noch ein weiterer Jean Paul hat seine Finger im Spiel: Van der Kabel, alias Richter, verfügt in seinem Testament ebenfalls, dass ein „gesattelter Schriftsteller von Gaben“ beauftragt werden solle, die Geschichte des Erben aufzuzeichnen. Van der Kabel hat hier ganz offenbar eine wahrheitsgetreue Aufzeichnung im Blick, denn er nennt den Schriftsteller einen „Historiker“, der „reichlich mit Notizen“ zu versorgen sein solle (592). Dieser ‚Historiker‘ wird niemand anders sein als ein gewisser „J. P. F. Richter“ (596), der den Titel seiner Schrift schnell festlegt: „*Fliegeljahre*“ (594). Auf allen Ebenen des Textes hat sich Jean Paul also eingeschrieben: Er ist der Autor der *Fliegeljahre*, „J. P. F. Richter“ ist der vorgebliche Autor und homodiegetischer Erzähler der Geschichte um die Handlung, die vom Testament eines „Friedrich

102 Entsprechend notiert Jean Paul ebenfalls in frühen Überlegungen zum Roman: „Synthese des Dualismus zwischen Poesie und Wirklichkeit“. Ebd., S. 25. Zu einer ‚Synthese‘ kommt es dann allerdings im fertigen Roman nicht, wie die weitere Deutung zeigt.

103 Vgl. ebd., S. 9. Die Figur, die später zu Vult wird, nennt Jean Paul in den früheren Konzeptionsstufen schlicht ‚ich‘. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 67. Als Vorbild für Vult diente aber auch Jean Pauls Freund Paul Emil Thieriot, für den Jean Paul die Idee zum Roman zunächst entwickelt hatte, dann aber selbst ausführen musste. Eine detaillierte Rekonstruktion des Sachverhalts und der Biographie Thieriets hat Sprengel vorgelegt: Peter Sprengel: Interferenzen von Literatur und Leben. Jean Pauls Freund Paul Emil Thieriot und die „*Fliegeljahre*“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992/93), S. 132–168.

Richter“ in Gang gebracht wird und die einen jungen Notar und Poeten zur Reife zu bringen scheint, auch dank der Hilfe seines Bruders Vult, der im Text mit dem Autor Jean Paul verglichen wird (siehe unten).

Die deutliche Konstruiertheit des Verdoppelungs-Motivs und die inszenierte Überwindung diegetischer Grenzen des Autors markieren den Text deutlich als konzeptuell, spielerisch und experimentell – wenn auch letzteres freilich in einem etwas anderen Sinne als das literarische Experiment bei Moritz.¹⁰⁴ Das Testament stellt in diesem Experiment die Versuchsumgebung dar: Es ist die des Entwicklungsromans, also einer Gattung die in besonderem Maße die schrittweise Entwicklung einer Figur nach der Maßgabe des psychologischen Realismus der Zeit entfalten soll. Was passiert, wenn das Versuchsobjekt, der poetische Walt neben seinem satirischen Bruder Vult, in den Versuchsaufbau integriert wird, ist die Kernfrage dieses Schriftstellerromans. Um die Ergebnisse richtig einzuordnen, hilft es zunächst, die beiden Hauptfiguren als Schriftsteller genauer zu betrachten.

Walt tritt zuallererst als Autor von Polymetern bzw. Streckversen hervor. Dabei handelt es sich um eine von ihm selbst erdachte prosaisch-lyrische Kleinform, um „treffliche Gedichte, nach einem neuem Metrum“, wie sich Walts Schulmeister Schomaker ausdrückt (605). Diese Form verfügt über keinerlei metrische Gleichmäßigkeit und besteht immer aus einem einzigen, langen ‚Vers‘, der sich typographisch nicht vom übrigen Prosa-Text abhebt. Vom poetischen Sprachregister und der vom übrigen Text teils abweichenden syntaktischen Struktur abgesehen sind diese ‚Gedichte‘ formal eigentlich nicht als lyrisch zu erkennen. Die Vermutung liegt deswegen zunächst nahe, hier von einer Parodie der konzeptuell-formalen Lyrik auszugehen, die um 1800 gerade in den Kreisen der Klassiker und Frühromantiker populärer wird.¹⁰⁵ Die Formkritik war ohnehin ein populäres satirisches Sujet (→ 4.6). Schon 1796 hatte Jean Paul in seiner „Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein“ zu einer Generalkritik bloß formschneidender Poesie angesetzt. Er lässt sich selbst auf den „Kunstrat“¹⁰⁶

104 In dieser Perspektive erscheinen stark psychologisierende Deutungen des Textes, wie etwa Wiethölters auf den Narzissmus der Brüder ausgerichtete Deutung des Textes, nicht recht in das deutlich ausgestellte Konzept des Romans zu passen. Vgl. Waltraud Wiethölter: Jean Paul, ‚Flegeljahre‘. In: Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 2005, S. 144–173.

105 Jean Paul hat die Streckverse als „ganz eigne neue griechische Gedichte“ beschrieben und damit selbst einen Bezug zu klassizistischen Formen hergestellt. Brief an Otto 25.12.1802 (SW 3, 4, S. 194). Auf das Zitat macht Neumann aufmerksam, vgl. Peter Horst Neumann: Streckvers und poetische Enklave. Zur Entstehungsgeschichte und Form der Prosagedichte Jean Pauls. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 2 (1967), S. 13–36, hier S. 29.

106 SW I,4, S. 23.

Fraischdörfer treffen, der „keine schöne Form als die griechische“ anerkennt, „die man durch Verzicht auf die Materie am leichtesten erreiche“,¹⁰⁷ ja sogar Häuser als „architektonische Kunstwerke“ versteht, die „die mehr zum Beschauen als zum Bewohnen gehörten“.¹⁰⁸ Als „elende frostige Lothssalzsäule“, „ausgehöhlter Hohlbohrer aller Herzen“ und „[a]usgeblasenes Lerchenei“¹⁰⁹ wird er vom offensichtlich frustrierten Erzähler-Jean Paul beschimpft, eine klare Absage formal bestimmter Dichtung.¹¹⁰ Vor diesem Hintergrund erscheinen die Polymeter als Parodie einer Lyrik, die lieber Silben zählt, als Inhalte bringt. Die behauptete Form ist der Formlosigkeit so nahe, dass die Ernsthaftigkeit der Streckverse auf den ersten Blick mehr als zweifelhaft erscheint.

Eine ganze Reihe dieser Gedichte werden in den Romantext eingebettet, wobei „*Der Fremde*“ einen absurden Höhepunkt der Polymeterproduktion markiert. Der Streckvers soll im „Haßblauer Kriegs- und Friedensboten“ (680) erscheinen, mitsamt rhythmischer Notation. Diese erweist sich bei näherer Betrachtung allerdings als unsinnig, die angegebene Metrik ist nicht nur mit dem abgedruckten Text teils inkompatibel, sondern überhaupt mit der deutschen Prosodie. Der Erzähler kommentiert entsprechend die „Härten dieses Verses“ und auch seine Kenntnis der esoterischen Versfüße – Prokeleusmatikus, Päon und Molossus – rettet das Gedicht nicht.¹¹¹ Kaum zufällig erscheint es im „Poets corner“, übersetzt als „Poeten-Winkel“ – der ‚Winkelpoet‘ klingt hier mit, den ähnlich auch Lichtenberg als Übersetzung für die typisiert schlechten „Grub street poets“ notiert hatte.¹¹²

Unter diesen Vorzeichen gelesen, erscheinen Walts Polymeter als eine Parodie modisch-moderner, formregierter Lyrik. Walts Dichtertum wäre

107 Ebd., S. 26.

108 Ebd., S. 22.

109 Ebd., S. 28.

110 Einzuordnen ist dieser Ausfall auch in das Verhältnis Jean Pauls zu den Weimarer Klassizisten Goethe und Schiller. Goethe schließlich gibt seiner Irritation über Jean Paul im Gedicht *Der Chineser in Rom* Ausdruck. Brillant nacherzählt und dokumentiert ist das Verhältnis Jean Pauls zu Weimar bei: Helmut Pfotenhauer: Jean Paul. Das Leben als Schreiben. München: Hanser 2013, S. 138–163. Zur *Vorrede* vgl. dort insbesondere S. 138–140.

111 Dagegen Nienhaus, der zumindest teilweise einen Sinn in der Metrik erkennen kann. Eine solche Deutung allerdings läuft dem ironischen Erzählerkommentar zuwider. Vgl. Stefan Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“. Walts Lyrik. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 26/27 (1991/92), S. 120–131, hier S. 121.

112 Lichtenberg notiert in den *Sudelbüchern* den „Winkelsänger-Stil“ als mögliche Übersetzung für die Grub Street, jene zum Pfuhl literarisch und moralisch schlechter Poeten stilisierten Straße im London des frühen 18. Jahrhunderts. Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher* I. In: Ders.: *Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Wolfgang Promies. 6 Bde. Bd. 1: *Sudelbücher* 1. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1994., S. 65 [Eintrag 65].

entsprechend Satire. Doch diese Deutung greift zu kurz. Nicht alle Figuren reagieren ablehnend und belächelnd auf die Streckverse: Der Schulmeister Schomaker verteidigt sie, gibt ihnen überhaupt erst den antikisierend-aufwertenden Namen ‚Polymeter‘ (605) und lauscht einer spontanen Lesung Walts nicht ohne Stolz auf seinen Schützling (636); Goldine, die im Haus von Walts Eltern lebt, lobt die Texte ebenfalls (633); Vult, der die gleiche Lesung heimlich belauscht, entwickelt begeistert die Idee vom gemeinsamen Roman, der sich neben den Polymetern zum anderen großen literarischen Projekt in den *Flegeljahren* entwickeln wird (636); und Wina lobt den Verfasser der Polymeter später als „weichen Dichter des Herzens“ (1042). Ob auf diese positive Reaktion der Figuren allerdings viel zu geben ist, steht auf einem anderen Blatt: Schomaker erscheint als ein doch sehr provinzieller Lehrer, dessen Urteil vielleicht nicht uneingeschränkt zu trauen ist; das Lob der „satirische[n] Jüdin“ Goldine (633) ist nicht ohne doppelten Boden, zumal Walt ihr in seiner Erscheinung „lächerlich“ vorkommt (630); Vult scheint eher begeistert von den monetären Möglichkeiten des dichtenden Bruders als von den Streckversen selbst, die er später wegen ihrer rhythmischen Extravaganz angreift (771 f.); Winas Lob wird nicht zurückgenommen, geht aber an die falsche Adresse: Sie hält Vult für den Verfasser der Streckverse (1042).¹¹³ Es spricht jedoch noch mehr für eine ‚ernste‘ Lektüre der Streckverse als die gemischte Reaktion innerhalb der fiktiven Umwelt, etwa das Auftauchen von Polymetern in den „Ernste[n] Ausschweife[n] für Leserinnen“, die dem späten *Komet*-Roman (1820–22) beigelegt sind.¹¹⁴ Auch in der Jean-Paul-Rezeption nehmen die Streckverse eine besondere Rolle ein. Kommerell hat die Form in seiner prägenden Jean Paul-Monographie hervorgehoben, beschreibt sie als „ahnend“, „schwingend“, ja als den Ausdruck einer „inneren Musik“.¹¹⁵ In seiner Auffassung der Texte dürfte Kommerell hier noch vom George-Kreis geprägt sein,¹¹⁶ der eine Reihe der

113 Auch Nienhaus hebt hervor, dass es eine „Fülle von Bezeichnungs- und Einordnungsversuchen“ zu den Streckversen gebe, aber jeder einzelne seinen „Teil an relativierender Ironie“ abbekomme. Vgl. Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“, S. 122.

114 So etwa die Polymeter „Die sterbenden Kinder“ und „Die Erinnerung an Dahingegangene“ (SW I,6, S. 664 f.).

115 Max Kommerell: Jean Paul. 5., durchges. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1977, S. 20. Völlig zurecht hat Neumann diese Ein- und Hochschätzung der Polymeter kritisiert, die „in den Sog des nur noch metaphorischen Spechens“ abzudriften droht. Neumann: Streckvers und poetische Enklave, S. 15.

116 Kommerells Jean Paul-Monographie erschien tatsächlich erst nach dem Bruch mit George, in die Zeit des George-Kreises fällt allerdings 1924 seine Dissertation zu Jean Paul und Rousseau. Ausführlich dargestellt wird nicht nur die Jean Paul-Arbeit, sondern auch das Verhältnis

Streckverse Jean Pauls durch den Wiederabdruck in Anthologien geadelt hat.¹¹⁷ Auch Maurer beschreibt die Texte mehr als ein halbes Jahrhundert später als eine „höchst spannungsgeladene[] Kleinkunst.“¹¹⁸ Es mag methodisch fragwürdig wirken, die reale Rezeption der Nachwelt gegen die im Text selbst dargestellte Rezeption auszuspielen, allerdings lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Jean Paul es seinen Leserinnen und Lesern eher als seinen Figuren vergönnt, den Ernst zumindest mancher parodistisch anmutender Streckverse zu durchschauen.

Die von Walt vorgetragenen Streckverse enthalten z.B. einen mit dem Titel „Der Kindersarg in den Armen“: „Wie schön, nicht nur das Kind wird leicht in den Armen gewiegt, auch die Wiege.“ (635) Erschütternd ist das Sujet, die Ausführung allerdings schwer einzuordnen. Ist das nicht eine verharmlosend-lapidare Darstellung eines Kinderbegräbnisses? Auch der Kontext des Vortrags zeugt nicht gerade von Empathie, da Walt direkt vor der Rezitation dieses ‚Verses‘ zwar zu Tränen gerührt ist, allerdings bemerkt der Erzähler: „[E]s war nur das Weinen der Bewegung, die weder eine entzückte noch betrübte, sondern nur eine Bewegung zu sein braucht.“ (635) Erst im vierten Band offenbart sich allerdings der biographische Hintergrund des Streckverses und erlaubt eine Rekontextualisierung des Gedichts. Walt und Vult hatten eine Schwester, die wohl noch als Kind verstorben ist. Walt erinnert sich: „Ich und du standen auf den Hand- oder Fußhaben der Wiege unserer sel. Schwester, und unter dem heftigsten Schaukeln hörten wir dem Wiegenlied von grünen Wäldern zu, und der kleinen Seele taten sich tauschimmernde Räume auf[.]“ (1023) Der Streckvers und die Erinnerung hellen sich für die Rezipienten gegenseitig auf, deutlich genug wird über das Motiv der Wiege, das auch für den Streckvers zentral ist, eine Verbindung zwischen dem toten Kind und der „sel. Schwester“ [Herv. NG] hergestellt. Dass die Ideen zum Streckvers und der Verlust der Schwester schon in der frühen Planung des Romans vorgesehen waren und die turbulenten Rekonzipierungen überstanden haben, mag ebenfalls für ihre Relevanz sprechen.¹¹⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint der Polymeter nicht als verunglückte Behandlung eines erschütternden Gegenstandes, sondern

zum George Kreis bei Christian Weber: Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie. Berlin, New York: De Gruyter 2011, besonders S. 50–64 und S. 94–99.

117 Stefan George u. Karl Wolfskehl (Hrsg.): Deutsche Dichtung, Jean Paul. Ein Stundenbuch für seine Verehrer. Hrsg. von. Berlin: Bondi 1900 (Deutsche Dichtung 1).

118 Peter Maurer: Wunsch und Maske. Eine Untersuchung der Bild- und Motivstruktur von Jean Pauls Flegeljahren. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1981 (Palaestra 273), S. 26.

119 Vgl. die Hinweise bei Freye: Jean Pauls Flegeljahre zum Verlust der Schwester, S. 37, und zum Streckvers, S. 57.

als Walts lyrische Bewältigung einer eigenen, bewegenden Erinnerung. Den anderen Figuren (mit Ausnahme von Vult) bleibt Walts Erinnerung und damit auch der biographische Zusammenhang des Textes unbekannt, der dadurch wie eine Schrulle wirken muss. So entziehen sich die Streckverse einer klaren Einordnung: Als Instrument literarischer Satire und lächerliches Produkt eines lächerlichen Dichters zeigen sie sich teilweise zu ernst; und als Nobilitierung des Dichters Walt sind aber ebenso wenig dienlich, dazu passt nicht die deutliche Satire silbenbasierte Lyrik, die mit ihnen verbunden wird, dafür treffen sie teils auch zu genau ins Leere.¹²⁰

Gerade in dieser Position zwischen Satire und genuinem, individuellen Ausdruck allerdings können die Streckverse den Diskurs um Schriftsteller(figuren) abbilden. Dies geschieht am deutlichsten beim „Kapaunengefecht der Prosaisten“, so die Überschrift des zehnten Kapitels (637). Die zentrale Figur des Kapitels ist neben Walt der Höfling Knoll. Letzterer soll dem Protagonisten die Prüfung zum Notarius abnehmen. Dabei steht er in seiner Funktion als Hofpfalzgraf bzw. „comes palatinus“ (638) genau zwischen Walts prospektivem juristischen Beruf und seiner zweifelhaften lyrischen Berufung. In seiner höfischen Funktion nämlich ernennt der *comes palatinus* nicht nur Notare, sondern auch Hofdichter. Der Text betont dies mehrfach, wenn auch nebenbei, etwa indem Goldine „leise“ bemerkt, dass „mancher Pfalzgraf und mancher Vater [...] keine Gedichte, aber doch einen Dichter“ machen könne (631), und Knoll selbst betont, er „kreier[e] [...] ja eigenhändig Poeten“ (638). Knoll prüft also nicht nur den Notar Walt, sondern auch den Dichter. Als Höfling steht er dabei deutlich für das überholte Konzept des Hofdichters und lehnt den modernen, marktabhängigen Dichter ab, so wie auch Walts eigenwillige, moderne Form. Sie passt nicht in sein reichlich traditionelles Bild einer Lyrik, die unbedingt „lateinisch ist, oder doch gereimt“. (638) Deswegen fällt der just im Jus geprüfte Walt als Poet schon aus Prinzip durch: „Kapitalisten oder Rittergutbesitzer, die nichts zu tun und genug zu leben haben, können in der Tat Gedichte machen [...]; aber nur kein gesetzter Mensch [...]“. (638) Knoll greift in seiner Ablehnung Merkmale des typisch unlauteren, unfähigen und überproduzierenden Dichters auf, indem er etwa betont, wie viele Polymeter er selbst mit Leichtigkeit herschreiben könne – nämlich „1000 in einer

120 So etwa die voreilige polymetrische Grabschrift auf Flitte (vgl. S. 955), die den entsprechenden Witz aus Kotzebues *Armen Poeten* vorwegnimmt (→ 4.7). Vonau hat herausgestellt, dass Jean Paul die Streckverse in seinen Korrespondenzen ebenfalls teils als Spaß, teils als ernste Literatur dargestellt hat. Vgl. Michael Vonau: Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“. Würzburg: Ergon 1997 (Literatura 2), S. 51.

Stunde“ (638).¹²¹ Am Polymeter erkennt er nur das, was den Rezipienten des Textes als literatursatirisches Element erscheinen muss, nicht allerdings deren andere, ernstere Qualität. Als Repräsentant eines höfischen, weitgehend überholten Dichtungsverständnisses kann er das auch nicht.

Da sein Vater das kritische Urteil Knolls annimmt und sein Lehrer Schomaker vor der Autorität des Würdenträgers einknickt, ist es an Walt selbst, sich als Dichter gegen die typisierende Vereinnahmung zu behaupten. Und das tut er in einem für ihn seltenen Moment selbstbewusster Stärke: „[D]a schnaubte der sanfte Walt wie ein getroffener Löwe empor, sprang vor den Kandidaten und ergriff dessen Achseln mit beiden Händen und schrie aus lang gemarterter Brust so heftig auf, daß der Kandidat wie vor nahem Totschlag aufhüpfte[.]“ (639) Dass Walt gerade in diesem Moment zum Löwen wird, hat alles damit zu tun, dass er um sein Selbstverständnis ringt. Denn Notar wird er auf Wunsch des Vaters, Dichter zu sein allerdings ist sein eigener: „Kandidat! Bei Gott, ich werde ein guter Jurist von fleißiger Praxis, meiner armen Eltern wegen. Aber, Kandidat, ein Donnerkeil spalte mein Herz, der Ewige werfe mich dem glühendsten Teufel zu, wenn ich je den Streckvers lasse und die himmlische Dichtkunst.“ (639) Keine Kleinigkeit ist das Projekt, das Walt hier skizziert: Das Gelingen eines modernen Dichtertums, das sich der Typizität entzieht (aber zurecht?), das sich eine individuelle Form gibt (aber auch eine angemessene?) und das sich aus der symbolischen Überformung des „himmlische[n]“ Dichters speist (trotz der Verhaftung auf dem Boden der notariellen Realität). In dieser komplexen Anlage der Figur besteht der Interpretationskonflikt, den Schmitz-Emans mit Blick auf die Forschung für die Deutung Walts herausgestellt hat: Er stehe gleichzeitig für ein positives Bild des Dichters und ein typisiertes „Zerrbild“ als Kritik an romantischer Ästhetik.¹²² Allerdings: Der Befund muss nicht unbedingt zu einer Entscheidungsfrage gemacht werden. Gerade die Widersprüchlichkeit der Schriftstellerfigur kann als eigene Position im Diskurs um Schriftsteller gedeutet werden: Dichter sind widersprüchlich und Walt ist genau das auch.

Der Zwillingbruder, Vult, ist ebenfalls Dichter, aber wie er schon optisch und charakterlich Walt eher gegenüber als zur Seite steht, so auch als Schriftsteller. Statt ein „weiche[r] Dichter des Herzens“ (1042) ist er

121 Siehe dazu auch den Vorwurf der Belanglosigkeit von Vielschreiberei gegenüber den typisierten Schriftstellern in Weißes *Poeten nach der Mode*, → 4.4.

122 Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Flügeljahre], S. 170. Vgl. auch Simons These, dass eine reine Negativ- oder Positivcharakterisierung von Walt zu kurz greife. Ralf Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls Flügeljahren. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 36 (2001), S. 251–266, hier S. 255.

ein erprobter Satiriker. Er sei der Verfasser eines „satirische[n] Werks[s]“ unter dem Titel „die *grönländischen Prozesse*“ (666), bei dem es sich freilich um einen Text Jean Pauls handelt. Statt (sich selbst) zu rühren, ätzt er, besonders gegen Rezensenten und den Adel (666); statt seine eigenen Erfahrungen und Emotionen zu Text zu machen, plädiert er entschieden für eine Trennung von Innerem und der Kunst.¹²³ Vor allem aber betreibt er die Schriftstellerei (und nicht weniger sein Flötenspiel) mit merkantiler Haltung.¹²⁴ Davon zeugt einerseits seine in mehreren von ihm aufgesetzten Zeitungsinseraten vollzogene Inszenierung als erblindender Musiker, mit der er sein Publikum und damit gleichermaßen seinen Markt- und Schauwert gekonnt manipuliert (681 f.). Und andererseits begreift er als ein solches merkantiles Unterfangen auch den Roman „Hoppelpoppel – oder das Herz“ (670), den er im Verlauf der *Flegeljahre* gemeinsam mit seinem Bruder Walt verfasst. Die Idee zu diesem „Doppelroman“ (667) kommt Vult, als er den Bruder beim Vortrag der Polymeter belauscht (636). Aus Vults Perspektive handelt es sich bei diesem Projekt gleichermaßen um eine wirtschaftliche und eine künstlerische Tätigkeit, um eine „Äthermühle“, wie er sagt (664). Damit wird ein Bild aufgegriffen, das den geplanten Roman in Analogie zum Schreiben der *Flegeljahre* selbst setzt, jener „Maschine“, die ihren „ordentlichen Mühlengang“ (594) beginnt, als der Erzähler sich für den Erhalt des ersten Stückes aus dem Naturalienkabinett – sprich: seine Bezahlung – mit dem ersten Kapitel der *Flegeljahre* revanchiert. Vults Selbstkritik bei der Arbeit am Roman betrifft deswegen auch nicht zuvörderst die Qualität, sondern die Quantität seiner investierten Arbeit. Zu wenig am Hoppelpoppel zu arbeiten sei „weder für die Literatur noch für das Honorar“ gut, und Vult brauche das Geld unbedingt (942). Damit steht er im expliziten Gegensatz zu seinem Bruder, der sich nicht so sehr über die finanzielle Zuwendung freut, die das Testament ihm verspricht, als darüber, ein Dichter genannt zu werden (678).

So gegensätzlich Walt und Vult als Personen sind, so gegensätzlich sind sie auch in ihren Selbstverständnissen als Schriftsteller.¹²⁵ In der Forschung

123 Vult: „Ein Virtuose [...] muß imstande sein, während er außen pfeift, innen Brezeln feil zu halten [...]. Rührung kann wohl aus Bewegung entstehen, aber nicht Kunst, wie bewegte Milch Butter gibt, aber nur stehende Käse.“ (791).

124 Zu weit scheint allerdings Simons These zu greifen, dass die „Tauschlogik des Geldes“ der Schlüssel zum Verständnis der *Flegeljahre* sei, bis in die „Tiefenstruktur“ des Textes wirke und „mit dem Formalismus der Geldzirkulation alle substantiellen Festlegungen des poetischen Charakters“ unterlaufe. Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls *Flegeljahren*, S. 259 f.

125 Schriftsteller verkörpern bei Jean Paul ganz und gar Grundsätzliches. Wie Gerlach gezeigt hat, sind die siamesischen Zwillingbrüder Mensch in der dem *Titan* angehängten Erzählung

wurde diese offensichtliche Gegenüberstellung unterschiedlich gedeutet und das jeweilige Verständnis grundiert nicht nur, wie die Figuren überhaupt verstanden werden, sondern mit ihnen auch der Text, in dem sie vorkommen. Grundlegend ist die Beobachtung, dass Walt und Vult als gegensätzliche Zwillinge eine Bedeutungslogik eröffnen, die irgendwo zwischen Getrenntem und Zusammengehörigem steht. Erstaunlich ist, wie weit die Deutungen auf dieser Skala auseinandergehen: Teils werden beide Figuren wegen ihrer konstruierten Gegensätzlichkeit ausdrücklich als „Typen“ verstanden.¹²⁶ Diese Typizität erlaubt eine Deutung der Figuren als Stellvertreter bestimmter diametral gegenübergestellter Konzepte,¹²⁷ nämlich des poetisch-träumerischen Idealismus auf Seiten Walts, und des satirisch-desillusionierenden Realismus (bzw. „Scheinrealismus“)¹²⁸ auf Seiten Vults.¹²⁹ Wo Deutungen die Figuren nicht als bloße Stellvertreter verstehen möchten, bemühen sie sich entsprechend darum, sie eben nicht als Typen, sondern als individualisierte Figuren darzustellen: Vult wird ein „selbstgenügsamer und runder“¹³⁰, Walt ein „komplexe[r] Charakter“.¹³¹ Ja, sogar über das Verhältnis der Brüder besteht in der Forschung keine Einigkeit, es wird teils als Annäherung,¹³² teils als ein Auseinandertreiben der Figuren verstanden.¹³³

Für die weitere Deutung sollen diese sehr disparaten Einschätzungen vorerst als Befund gelten und auf die paradoxe Anlage des Romans zurückgeführt werden. Zunächst nämlich erscheinen die Figuren Walt und Vult durchaus als Funktionsträger, die dem Schema des Entwicklungsromans

Doppelgänger sehr deutlich als Sinnbild der Menschheit zu verstehen – und sie sind Literaten. Vgl. Franziska Frei Gerlach: *Geschwister. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800*. Berlin: De Gruyter 2012, S. 351–355.

126 Roman Luckscheiter: Jean Paul: *Fliegeljahre*. In: Kindlers Literatur Lexikon Online. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_6972-1 (01.04.2025).

127 Ein prägendes Beispiel dafür ist Kommerell, der dieses Verständnis der Figuren besonders stark macht: „Vult ist kein Charakter: sondern die Hälfte eines solchen [...]“. Kommerell: Jean Paul, S. 358.

128 Kommerell stellt in Frage, ob Vult denn wirklich so ein „Realist“ sei. Denn die Wut auf den Adel etwa erscheint ihm eher als aufgesetzt, nicht als tatsächlich erfahren: Auch Vult spiele hier insofern eine Rolle und verfüge gar nicht über die Autorität, realistisch über den Adel zu urteilen. vgl. ebd., S. 360.

129 Luckscheiter: Jean Paul: *Fliegeljahre*.

130 Vgl. Meyer: Jean Pauls *Fliegeljahre*, S. 223.

131 Simon: Versuch über einige Rahmenbedingungen des literarischen Charakters in Jean Pauls *Fliegeljahren*, S. 254. So auch Schmitz-Emans, die zwar die Ähnlichkeit von Walt zum Typen des poetischen Nihilisten aus der *Vorschule der Ästhetik* und zum „Dichtertypus“ aus Über die natürliche Magie der Einbildungskraft festhält, der Figur aber eine darüber hinausreichende Komplexität zuspricht. Vgl. Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [*Fliegeljahre*], S. 160 bzw. S. 168.

132 Ueding: Jean Paul, S. 148.

133 Wiethölter: Jean Paul, *Fliegeljahre*, S. 151.

dienen, wobei Vult deutlich als Mentoren- oder Lehrer-Figur zu erkennen ist. Während Vult die Welt bereits gesehen hat und Elterlein früh verließ, zieht Walt im Rahmen der Romanhandlung zum ersten Mal aus. Vult ist ein etablierter Wandermusiker – so etabliert ein Wandermusiker jedenfalls sein kann – und ein publizierter Autor; Walt trägt seine Streckverse bei seiner Initiation als Notar wohl erstmals einer autoritativen Person vor. Vult macht sofort den Plan der „Äthermühle“ (s. o.), als er den dichtenden Bruder zum ersten Mal sieht; Walt macht keinen Plan sondern wird zum doppelt fremdbestimmten Akteur, der den vorgezeichneten Wegen des „Mühlenbaumeisters“ Vult (683) einerseits und des Erblässers Van der Kabel andererseits folgt. Als Walt zum ersten Mal auf Reisen geht, wird er entsprechend von Vult überwacht – und manipuliert, aber dazu später mehr. Vult und das Testament konkurrieren also um eine bestimmte Rolle in der Handlung dieses Romans: Sie wollen die Entwicklung Walts vorantreiben.

Sind die *Flegeljahre* also ein Entwicklungsroman, d. h. ein Text, in dem eine Hauptfigur auszieht und durch ihre Konfrontation mit der Welt geformt wird? Allein der Titel lässt dies ja schon vermuten, denn am Abschluss der jugendlichen Unreifezeit – der ‚Flegeljahre‘ – sollte ein geformtes, erwachsenes Individuum stehen. Auch literaturhistorisch ist der Roman genau diejenige Gattung, in der eine solche Entwicklung darzustellen wäre, zumal Jean Paul auch diesen Text im Untertitel mit der Gattungsbezeichnung „Biographie“ firmieren lässt (und damit als eine der Quellen zur Menschenkunde nach Herder, → 2.4.1). Parallelen zu anderen Entwicklungsromanen auch außerhalb des Werkes Jean Pauls lassen sich zahlreich ausmachen und sie reichen bis in kleinste Details des Textes:¹³⁴ Wie im *Anton Reiser* wird der Umschwung von Glück und Unglück markiert (640), imaginiert sich die Hauptfigur schon früh selbst als Dichter (nämlich als Petrarca, 709)¹³⁵, geht zum ersten Mal im dritten Buch des fragmentarischen Romans auf eine längere Reise und führt darüber Buch (856), trifft auf eine Schauspieltruppe (903), versetzt sich mit fast zwanghaftem Eifer in andere Menschen hinein („nach seinem Instinkte, der ihn stets in die fremde Seele trieb[...]“, 942). Die verführerische Schauspielerin Jakobine erinnert an Philine aus Goethes

134 In den größeren Literaturhistorischen Zusammenhang hat Jacobs die Flegeljahre als Bildungsroman eingeordnet. Vgl. Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder, S. 115–120.

135 Maurer sieht hierin eine Verdichtung von Liebes- und Dichtermotiv: „Das petrarcistische Modell der verzichtenden Liebe, das mit der hohen Minne identisch ist, gilt auch für Walts Verhältnis zu Wina.“ Maurer: Wunsch und Maske, S. 67.

Wilhelm Meister, genau wie die von Vult inszenierte ‚romantische Reise‘ an die Kunstgriffe der Turmgesellschaft erinnern.¹³⁶

Diese Perspektive auf den Text hat trotz der Selbstkommentare des Autors, trotz der deutlichen Hinweise im Paratext und trotz der auffälligen intertextuellen Übereinstimmungen jedoch einen unüberwindbaren Makel: Walt (und auch Vult) entwickelt sich nicht. Das Bildungsprogramm Vults bleibt unklar, das des Testaments wird auf der Handlungsebene zwar ausführlich vorbereitet, dann aber kaum umgesetzt.¹³⁷ Das Resümee wird zum Ende des Textes von Vult selbst formuliert: „Ich lasse dich, wie du warst, und gehe, wie ich kam.“ (1081).¹³⁸ Walt sei einfach „nicht zu ändern“ (1082). Ob es sich bei diesem Ende, das die Brüder wieder als getrennte und insgesamt unveränderte Figuren zeigt, um das tatsächlich intendierte Ende des Romans handelt, ist in der Forschung umstritten – auch dies teilen die *Fliegelfahre* mit Anton Reiser.¹³⁹ Fest steht allerdings, dass der Text in den ersten vier „Bändchen“ – wie die umfänglichen Bücher genannt sind – keinerlei Entwicklung bei Walt zeigt. Die *Fliegelfahre*, so ließe sich sagen, sind ein Entwicklungsroman ohne Entwicklung. Das bedeutet für die Struktur der Handlung konkret, dass Walt zwar mit der Welt konfrontiert wird, aber daraus keine Konsequenzen für seine persönliche Entwicklung hervorgehen.

136 In der frühesten Phase der Konzeptualisierung notiert Jean Paul außerdem: „Will ein Schauspieler werden, sein Ende“. Auch hier lässt sich eine Verbindung zum *Reiser* und/oder zum *Meister* erkennen. Freye: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 24.

137 Ueding geht sogar so weit, das Erziehungsprogramm nicht nur als unausgeführt, sondern sogar negiert zu deuten: „[D]as ganz komplizierte Erziehungsprogramm [des Testaments, NG] wird nur entfaltet, um widerlegt zu werden, und die einzelnen Stationen dienen nach dem höheren Plan nur der Verführung des Helden, an welcher sich Person und Charakter zu bewähren haben, indem sie sich *nicht* ändern.“ Ueding: Jean Paul, S. 147.

138 Die relative Statik der Figur Walt und die Subversion des Modells Entwicklungsroman wurde in der Forschung mehrfach festgehalten. Vgl. etwa Meyer: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 211; Neumann: Streckvers und poetische Enklave, S. 28. Damit lässt Jean Paul unausgeführt, was er zunächst für Vult geplant hatte. Dessen Entwicklung wird in den Notizen zu den *Fliegelfahren* schon festgehalten, als Jean Paul und Vult noch die gleiche Figur sein sollen. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 67. Was Freye überdies aus den Notizen zur Entwicklung Walts zusammengetragen hat, scheint richtungslos und wenig aussagekräftig. Die Entwicklung schwebte Jean Paul wohl als Idee vor, allerdings scheint nie ganz klar gewesen zu sein, wie diese konkret zu gestalten wäre. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 93.

139 Schon Freye sieht auf der Grundlage der Überschrift „Ende“ in den Notizen Jean Pauls das Ende des Romans als Abschluss an, wenn auch als vielleicht vorläufigen. Vgl. Freye: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 93. Meyer spricht von einer „wunderbare[n] strukturelle[n] Ganzheit“ (Meyer: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 210) und geht deswegen davon aus, dass Jean Paul zwar „im Ernste“, aber eben nicht in „allem Ernste“ die Fortsetzung geplant habe. Meyer: Jean Pauls *Fliegelfahre*, S. 213. So deutet auch Neumann auf der Grundlage der Statik der Figuren, dass man von einem Abschluss des Textes ausgehen dürfe. Vgl. Peter Horst Neumann: Jean Pauls *Fliegelfahre*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1966, S. 61.

Stattdessen zeigt jede Konfrontation nur wieder und wieder, dass Walt in der ‚wirklichen Welt‘ der Erbämter seine liebe Mühe hat und dass er diese Welt so wenig versteht, wie sie ihn:¹⁴⁰ Als Klavierstimmer lässt er an einem frustrierenden Tag immerhin 32 Saiten springen, weil er versucht, das Klavier während einer lauten Tanzstunde zu stimmen (732), die überdeutlichen Annäherungsversuche von Jakobine versteht der junge Naivling entgegen aller Wahrscheinlichkeit nicht – sodass Vult schließlich eingreifen muss, um seines Bruder Ehre (und Erbe) zu retten (siehe unten).

Völlig weltfremd erscheint Walt auch im Umgang mit dem wortwörtlichen Freund seiner Träume: Als er sich ausgelöst durch seine Arbeit am Hoppelpoppel einen Herzensfreund wünscht, imaginiert er sich nicht nur das „große Götterbild eines Freundes“ (686), einen Adligen, mit dem er „in der hellsten Lebensstunde einen Bund ewiger, starker, unverfälschter Liebe“ (687) knüpfen will – er überträgt diese Fantasie bei erster Gelegenheit auf die Realität: „Den Traum durchriß ein schöner langer Jüngling, der [...] unten auf der Heerstraße vorüberflog [...].“ (687). Gleich der erste Mensch, den Walt nach seiner fantastischen Erforschung des Freundschaftsideals sieht, soll es sein: sein ‚Götterbild‘ von einem Freund. Es handelt sich um den Grafen Klothar, zu dem Walt Kontakt versucht aufzunehmen, und er tut dies denkbar ungeschickt: Zuerst vergrault er den Grafen, indem er ihn nicht nur bei einem Gespräch über die Dichtkunst belauscht, sondern ihm dabei, ohne sich vorgestellt zu haben, „deutlich ins Gesicht“ sieht (701). Und bei einem Streitgespräch über die Aufklärung, das auf einer von Klothar und Walt besuchten Gesellschaft stattfindet, weckt der Adlige die begeisterte Anteilnahme des dichtenden Notars, allerdings reden beide aneinander vorbei („Keiner antwortete mehr recht dem anderen“, 750) und Walt fällt durch seine „Rede-Narrheit“ (751) auf. Dass Klothar und ihn nun „die Ritterkette des Freundschafts-Ordens“ verbinde, lässt Walt in den „dritten Himmel“ aufsteigen, ist allerdings nur „nach seinem [Walts, NG] Gefühl“ richtig (751).

Schließlich muss Vult – obschon er auf Klothar eifersüchtig ist – ein Treffen des Bruders mit dem Grafen arrangieren. Dabei scheint es zunächst so, als würden Walt, der inkognito in Verkleidung des Meinau aus Kotzebues *Menschenhaß und Rene* auftritt, und sein prospektiver Freund Klothar sich gut verstehen. Dann allerdings irritiert Walt in einem Anflug von Freundschaftsgefühl den Grafen, indem er seine Verkleidung aufgibt und

140 Vgl. Maurer, der die *Flegeljahre* sehr treffend als einen „Roman des permanenten Mißverstehens, Überhörens und Aneinandervorbeiredens“ beschreibt. Maurer: Wunsch und Maske, S. 74.

Klothar sein Mitleid über den Bruch mit dessen ehemaliger Verlobter Wina ausspricht. Dabei kommt heraus, dass Walt einen Brief des Liebespaars gefunden und in für ihn typischer Naivität nicht an das Paar, sondern an Winas Vater ausgehändigt hatte. Klothar empfindet dies selbstverständlich als Affront und bricht das Gespräch erzürnt ab, beleidigt seine bürgerlichen Gäste und verschwindet (810–812). Aufschlussreich ist diese Szene, weil sie Walts Verschrobenheit präzise inszeniert: Er glaubt, dass in seiner idealisierten Vorstellung von Freundschaft eine Lizenz zur Übertretung sozialer Normen liegt. Genau diese idealisierte Vorstellung ist eng mit Walts poetischem Schaffen verbunden. Als Klothar eines der Gedichte Walts anzitziert, vergisst sich der Dichter und tritt einen Streit los, anstatt Freundschaft zu stiften: „Mit diesem silbernen Leitton wurd’ er ordentlich von dem zur Saite gespannten Liebesseil, das ihn gab und worauf er tanzte, aufgeschnellt, er konnte die Himmel nicht zählen (der Flug war zu schnell), wodurch er fuhr.“ (810) Dass es sich hier um eine Schlüsselstelle handelt, wird durch die Verwendung gleich mehrerer etablierter Motive markiert. Walt ‚tanzt‘ hier auf einer ‚Saite‘, vergisst dabei aber, dass ihm die Saiten beim Tanz zerreißen; er fährt nicht mehr nur in den ‚dritten Himmel‘, sondern ungebremst durch ‚ungezählte‘, und die damit einhergehende Fehleinschätzung der Freundschaft steigert sich dadurch zu einem Bruch. Dass dieser Bruch nun gerade durch Klothars Zitat seines Polymeters ausgelöst wird, zeigt sehr deutlich, wie Walts Inkompatibilität zur Welt zu denken ist: Sie ist ein Teil seines Dichtertums.

Wohl deswegen fällt es Walt besonders schwer, Flitte zu durchschauen.¹⁴¹ Von den Figuren des Romans stellt der lebensfrohe Aufschneider am ehesten eine reine Typisierung dar, und das buchstäblich: Flitter (oder Flinder) ist „eitler putz“ (!),¹⁴² laut Zedler handelt es sich aber auch um „kleine mit gewissen Stempeln und Eisen ausgehauene Figuren, von dünne geschlagenen Meßing oder auch Silber, welches zuweilen dick vergöldet wird. Man gebraucht solche [...] Flitter meistens zur Zierden“.¹⁴³ Der Name ist schon sprechend, sprechender noch ist die Finte, mit der er dem Zugriff seiner zahlreichen Gläubiger entkommen möchte: Er täuscht seinen nahenden Krankheitstod vor und lässt sich, den Siechenden mimend, von Walt ein Testament aufsetzen. Der ist natürlich zu ergriffen (besonders da er selbst von dem ‚Sterbenden‘ bedacht wird), um das Schauspiel zu durchschauen,

141 So deutete auch Ralf Berhorst: *Anamorphosen der Zeit. Jean Pauls Romanästhetik und Geschichtsphilosophie*. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 387.

142 Grimm 3, Sp. 1805.

143 Zedler 9, Sp. 1245 f.

und kompromittiert sich gleichzeitig als Notar: Weder traut er sich, genügend Licht einzufordern, noch reicht seine Tinte aus, das gesamte Testament mit nur einer Tinte aufzusetzen – doch einen neuen Ansatz wagt er angesichts der ‚dringlichen‘ Situation nicht (846–849). Dass er von Flitte manipuliert wird, versteht der weltfremde Walt natürlich nicht. Und als er auf die testamentarische Verfügung Van der Kabels bzw. Friedrich Richters hin bei Flitte einzieht, erkennt Walt den zwar gutherzigen aber durchtriebenen Hochstapler nicht für das, was er ist, sondern nur für das, was er vorspielt, zu sein. Plagierte „Liebes-Madrigale“ auf kleinsten „Versblättchen“ (951 f.) gibt Flitte für seine eigene publizierte Dichtung aus und Walt meint in seinem Gastgeber und vermeintlichen Dichterkollegen folglich eine inspirierte, poetische Natur zu erkennen, als er ihn „sich wie sich begeistert dachte“ (955). Dass Flitte sich darüber hinaus als Elsässer einen französischen Anstrich gibt, tut sein Übriges: Als das Klischee des geschickt lavierenden, ja intriganten Nichtsnutzes, ist er leicht zu erkennen – nur nicht von Walt, der sich den Lebemann nicht anders denn als Dichter vorstellen kann. Poetisch erscheinen Walt deswegen nicht unbedingt die Madrigale, sondern der unbekümmerte Flitt’sche Lebensstil.

Durchschaut wird Flitte hingegen von dem ihm ja nicht ganz unähnlichen Vult.¹⁴⁴ Folglich werden sich die Brüder nicht über den Elsässer einig. Vult warnt davor, Flittes „Lustigkeit“ als „poetisches Segel- und Flugwerk“ misszuverstehen, Walt hingegen besteht darauf, den „Temperaments-Leichtsinn“ von „dem dichterischen leichten Schweben“ zu scheiden (970). Für den Idealisten Walt ist der idealisiert-symbolische, über den Dingen schwebende Dichter real, deswegen kann er ihn in Flitte sehen. Für den Realisten Vult kann das Symbol des Dichters unmöglich realisiert werden, er sieht in Flitte deswegen zwangsläufig einen ganz und gar typischen Blender. Die gegensätzliche Einschätzung führt zu einem Konflikt, als Walt für Flitte bürgt und damit nach den Statuten des Testaments sein gesamtes Erbe aufs Spiel setzt (vgl. Kap. 54, „Surinamischer Äneas“). Vult fährt den Bruder daraufhin an und macht sein Dichtertum für den – aus seiner Sicht – katastrophalen Fehler verantwortlich. Ihm wird langsam klar, dass sich der „reine[] Dichter“ (684), für den er seinen Bruder erkannt hat, nicht ändern lässt: „Nu so schwör’ ich, daß ich tausendmal lieber einem Schiffs-

144 Nicht zufällig treten Flitte und Vult vor dem ersten Treffen von Walt und Klothar zusammen auf und werden durch einen Erzählerkommentar in ein Ähnlichkeitsverhältnis gesetzt: „Jetzt trabten zwei Reiter heran, von welchen der eine wenig zu leben hatte, der andere aber nichts, Vult und Flitte.“ (695)

volk mitten im Sturm auf einem Schaukel-Schiffe den Bart abnehmen will, als einen Dichter sauber scheren, den alles bewegt und erschüttert.“ (977)

So zeigt sich im Umgang mit Klothar und Flitte, dass Walts Inkompatibilität zur Welt und sein Dichtertum eng miteinander verknüpft sind. Er ist nicht nur naiv und gleichzeitig poetisch aktiv, sondern beide Charaktereigenschaften werden miteinander gleichgesetzt.¹⁴⁵ Deswegen stellt das Testament ihn vornehmlich als Dichter dar, den es zu entwickeln gilt, deswegen auch macht Vult das Schriftstellertum des Bruders schnell als den Punkt aus, an dem seine Entwicklungsarbeit ansetzen muss. Entsprechend fleht er den Bruder vor dem Klavierstimmen an, „doch nur einen Tag lang kein Dichter zu sein“ (725). Erst später hat Vult ein Einsehen: Der Bruder, der in der Dichtung die Lizenz zur Übertretung gesellschaftlicher Normen sieht und noch im offenbarsten Quacksalber einen poetischen Gefährten, dieser Bruder ist ein Dichter, der die Welt nicht verstehen *kann*.

Eben diese scheinbare Unfähigkeit greift der „kalte Ironiker“ (582) Harprecht auf, als er Walt bittet, aus dem Stehgreif und in Form eines Polymeters ein „Gedicht über die Dichter selber“ zu machen, „z.B. wie sie glücklicherweise so hoch stehen auf ihrer fernen idealischen Welt, daß sie von der kleinen wirklichen wenig oder gar nichts sehen und also verstehen“ (730). Die beißende Ironie dieses offensichtlich doppelbödigen Kompliments an die ‚hochstehenden‘ Dichter betrifft Walt natürlich selbst: Harprecht, der als einer der „Akzessit-Erben“ von jedem Verstoß gegen die Testamentsvorgaben profitiert, versucht den naiven Dichter zu überrumpeln, indem er ihn etwa statt eines Klaviers ein Hackbrett (ein harfenähnliches Saiteninstrument, bei dem die Saiten mit einem Schlegel gespielt werden) zu stimmen vorlegt. Diese erste Falle navigiert Walt gekonnt, als Harprecht jedoch darlegt, dass er sich tatsächlich ein Klavier mit einer anderen Person teile und dass jeder Stimmfehler bei diesem Instrument deswegen doppelt zählen solle, wehrt Walt sich nicht (729). Harprecht denkt sich Walt also schon als leicht überlisteten Dichter, als er ihm die Aufgabe zum Stehgreifgedicht stellt. Dieser allerdings, inspiriert von der „Vesper-Sonne“, die ihm „so warm-freundlich ins Angesicht fiel“ (730), formuliert als Antwort

145 Ähnlich deutet Maurer, schreibt Walt dabei allerdings mehr Agency zu. Für ihn *ist* Walt nicht einfach inkompatibel zur Welt, er *macht* sich absichtsvoll inkompatibel: „„Poesie“ aber bildet den radikalen Gegensatz zur Roman-„Wirklichkeit“, also muß er, um noch poetisch zu sein, diese Wirklichkeit ständig, in jedem Bild, in jeder Handlungsepisode, übersteigen und fliehen.“ Maurer: Wunsch und Maske, S. 10. Ob dem naiven Walt bei der Zuschreibung von so viel Kalkül aber nicht vielleicht zu viel zugetraut wird? Immerhin, wie im Folgenden dargestellt, versteht er sein ‚Überfliegen‘ der Welt selbst nicht.

den folgenden erstaunlichen Streckvers, in dem die eigene Inkompatibilität zur prosaischen Wirklichkeit eine neue Wendung bekommt:

Die Täuschungen des Dichters

Schön sind und reizend die Irrtümer des Dichters alle, sie erleuchten die Welt, die die gemeinen verfinstern. So steht Phöbus am Himmel; dunkel wird die Erde unter ihrem kalten Gewölke, aber verherrlicht wird der Sonnengott durch seine Wolken, sie reichen allein das *Licht* herab *und* wärmen die kalten Welten; und ohne Wolken ist er auch Erde. (730)

Leicht zu verstehen ist dieses ‚Gedicht‘ nicht. Sein unmittelbarer Adressat auf der Handlungsebene, Harprecht, begreift seinen Sinn nur halb, denn die „Ironie“, die er in dem Streckvers finde, hat laut Einwand des Erzählers „nicht der Dichter, sondern das Schicksal hineingelegt“ (731). Mit diesem unklaren Befund lässt der Romantext auch seine realen Adressaten zurück. Die vom ‚Schicksal‘ in Walts Dichtung hineingelegte Bedeutung scheint also über das hinauszugehen, was ihr fiktiver Autor und Rezipient an ihr fassen können. Die Leserinnen und Leser werden hier vor die Aufgabe gestellt, den vor Ironie überbordenden Sinn des Textes zu identifizieren. Sie sind es ja auch, für die dieser kurze Text nicht nur ein ephemeres Produkt spontaner Inspiration ist, sondern lesbarer, wiederholbarer, verstehbarer Text.¹⁴⁶ Walt selbst bemerkt, er „gäbe ein solches Gedicht nie öffentlich“ (731) – aber für die Rezipienten ist es genau das: veröffentlicht in den *Fliegelfahren*.

Was ist also jene schicksalhafte Ironie, die sich in Walts Dichtergedicht verbirgt? Zum Verständnis des Textes ist zunächst ein astronomischer Kontext zu erklären, auf den Walt selbst verweist: „die astronomische Meinung [...], daß das, womit die Sonne leuchtet, nicht ihr Körper sei, sondern ihr Gewölke.“ (730) Das ist ein Fingerzeig auf die Diskussion um das Phänomen der Sonnenflecken im 18. Jahrhundert. 1780 erscheint Mylius’ Übersetzung von Bernard le Bovier de Fontenelles (1657–1757) international vielgelesenem populärwissenschaftlichem Dialog *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), die der Astronom Johann Elert Bode (1747–1828) mit ausgiebigen fachwissenschaftlichen Kommentaren und Korrekturen ausge-

146 Dazu passt auch Nienhaus’ These, dass die Einbettung der Streckverse in die komplexe Erzählsituation gerade die inszenierte Spontanität untergrabe. Die Polymeter seien schließlich immer schon geschriebene. Vgl. Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“, S. 125.

stattet hat.¹⁴⁷ Jean Paul hat diese Schrift im März 1786 erhalten,¹⁴⁸ noch im Dezember 1787 verweist er in einem anderen Zusammenhang auf Bodes Kommentar.¹⁴⁹ Bode gibt hier Leonhard Eulers (1707–1783) These wieder,¹⁵⁰ dass sich das Sonnenlicht durch den „Aether“ fortsetze, indem es sich um eine „Erschütterung in den feinsten Theilen des Aethers“ handle, die von der Sonne ausgehe.¹⁵¹ Die Sonne selbst sei eine „feuerlose Kugel“, deren „Erwärmung [...] sich denn bloß als eine Wirkung der Lichtstrahlen auf den niedrigern und dichtesten Theil unsers Luftkreises“ erkläre.¹⁵² Für die Astronomie der Zeit löst die Vorstellung von der Sonne als einem planetaren Festkörper, der nicht selbst brennt, sondern von einer leuchtenden Sphäre umgeben ist, gleich zwei Probleme. Das erste ist ein im engeren Sinne astronomisches: Die schwer zu erklärenden Sonnenflecken erscheinen nun als eine Verdrängung der leuchtenden Atmosphäre der Sonne, bei der die darunterliegende, dunklere planetare Oberfläche sichtbar wird. Das zweite ist ein Problem des Weltbilds, das besonders Bode betont: Ein flammendes Chaos von destruktiver Energie in der Mitte des Sonnensystems scheint schwer vereinbar mit der harmonischen Schöpfung eines gutmütigen Gottes – ganz im Gegensatz zu einer freundlich leuchtenden Atmosphäre.¹⁵³ Dieses Wissen über die Beschaffenheit der Sonne ist dann bald zum (populär-)wissenschaftlichen Gemeingut geworden. Es findet sich so etwa auch im Nachtrag zur ersten Auflage des *Brockhaus* (1811)¹⁵⁴ und in

147 Bernhard von Fontenelle: *Dialogen über die Mehrheit der Welten*. Mit Anmerkungen und Kupfertafeln von Johann Elert Bode. Berlin: Himburg 1780. Zur Geschichte der Übersetzung: Nikola Roßbach: *Wissen, Medium und Geschlecht. Frauenzimmer-Studien zur Lexikographie, Lehrdichtung und Zeitschrift*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2015 (MeLiS 21), S. 112–114.

148 Vgl. SW 3,1, S. 201 f., Brief an Lorenz von Oerthel, 9.3.1786.

149 Vgl. ebd., S. 233 f., Brief an Erhard Friedrich Vogel, 16.12.1787.

150 Vgl. etwa Leonhard Euler: *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie*. Leipzig: Junius, 21773, S. 68–75. Jean Paul kannte auch diesen Text, vgl. SW 3,1, S. 180, Brief vom 5.11.1785 an Lorenz von Oerthel.

151 Fontenelle: *Dialogen über die Mehrheit der Welten*, S. 198.

152 Ebd., S. 205.

153 Ebd., S. 207 f. „Solte [!] ihr majestätischer Glanz ein blosser Widerschein unaufhörlich lodernder Flammen seyn, und die Natur auf ihren Gefilden durch die Gewalt des Feuers [...] gleichsam noch mit dem Chaos streiten? Ich halte die Sonne für einen ursprünglich planetischen Körper, den der Schöpfer in die Lichtmaterie, wie unsern Erdbal [!] und alle übrige Planeten, in ihre Atmosphäre eingehüllt hat.“

154 o. A.: [Art.] *Die Sonnenflecken*. In: *Conversations-Lexicon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände*. Nachträge. [Brockhaus] Zweiter und letzter Band. M bis Z. Leipzig: Brockhaus 1811, S. 359–360, hier S. 359: „Uebrigens weiß man nur von der Oberfläche der Sonne, daß sie leuchtet; von dem Innern derselben weiß man freilich nichts bestimm-

Humboldts *Kosmos* (ab 1845).¹⁵⁵ Zwei Aspekte sind für Walts Dichtergedicht dabei besonders relevant: Erstens ‚blockiert‘ die wolkige Photosphäre die Sicht auf den unter ihr verborgenen Sonnen-, Planeten‘ und zweitens sind es jedoch genau diese Wolken, die Wärme und Licht auf die Erde schicken.

In der unmittelbaren Entstehungssituation des Gedichts werden beide Aspekte, die blockierte Sicht und das wärmende Licht, aufgegriffen. Denn Walt blickt im Vorfeld seiner spontanen Dichtung in die Abendsonne, die ihm „so warm freundlich ins Angesicht fiel“ (730). Er ist also gleichzeitig geblendet und gewärmt, als ihm Harprecht auf die poetische Probe stellt. Meteorologisch gesprochen passiert hier das genaue Gegenteil von den Inspirationsmomenten, die etwa Ilda Schönholm beschwört (→ 6.1.3). Nicht die übermenschliche Kraft elektrischer Entladungen, die sich in türmenden Wolken sammelt, um dann so plötzlich wie kraftvoll im Blitz bzw. in der Dichtung Ausdruck zu finden, überkommt den Dichter Walt hier. Stattdessen kommt die Inspiration buchstäblich aus heiterem Himmel: „Er sann lange nach; und sah gen Himmel; endlich schlug aus diesem der schöne Blitz eines Gedichts in sein Herz“. (730) Im Moment des Dichtens ist Walt kein Meister der energetischen Umwandlung von Naturgewalten – er sieht nur in die Sonne und sieht dabei logischerweise nichts. Darin lässt sich die Dichter-Chiffre des ‚blinden Sängers‘ à la Homer erkennen –¹⁵⁶ oder aber ein Rückgriff auf die Gegenüberstellung von natürlicher Dichtung und artifizierlicher Wissenschaft, wie sie bei Schiller und Hölderlin schon vorgegeben sind (→ 5.2.2). So oder so entzieht sich der Schriftsteller hier Harprechts Seitenhieb auf die Poeten, die zwar hoch-stehen, aber deswegen nichts verstehen: Der fehlende Durchblick ist nicht Problem, sondern Pointe des Dichtertums. Genau diese Idee inszeniert der Polymer.

Im Gedicht ist von zweierlei Irrtümern die Sprache, die jeweils als undurchsichtige Wolken gefasst werden. Was die „Irrtümer des Dichters“ von den „gemeinen“ unterscheidet, ist eben nicht der Durchblick. Beide

tes zu sagen. Zu vermuthen ist es, daß sie innerlich ein dunkler Körper und blos mit jenem leuchtenden Ueberzug versehen ist.“

155 „[S]o folgt aus dieser wichtigen Vergleichung, daß das, was in der Sonne leuchtet, nicht aus dem festen Sonnenkörper, nicht aus etwas tropfbar-flüssigem, sondern aus einer gasförmigen selbstleuchtenden Umhüllung kommt. Wir haben hier eine materielle physische Analyse der Photosphäre.“ Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Bde. Bd. 3. Stuttgart: Cotta 1845-1862, S. 395.

156 Zur Homer-Lektüre Jean Pauls während der Konzeption der *Flügeljahre* vgl. Berhorst: *Anamorphosen der Zeit*, S. 382. Auch Schmitz-Emans sieht in den *Flügeljahren* eine Reminiszenz an Homer, die für sie allerdings in der kollektiven Autorschaft der Brüder (mit Bezug auf die Homerische Frage und die diesbezüglichen Thesen F. A. Wolfs) liege. Vgl. Schmitz-Emans: *Jean Pauls Schriftsteller [Flügeljahre]*, S. 187 f.

Sphären, der poetischen Sonne und der prosaischen Erde, sind gleichermaßen von Wolken umgeben. Der Ironiker Harprecht kann den Dichtern also ruhig vorwerfen, keinen Durchblick zu haben – Walt widerspricht dem nicht, stattdessen hält er fest, dass die Nicht-Dichter auch keinen haben. Die Dichter sehen schlecht, aber nicht schlechter als die Anderen. Aber dennoch bleiben Dichter und Nicht-Dichter in zwei unterschiedlichen Sphären. Denn die Blindheit der Dichter bringt etwas mit sich, von dem „die Erde“ profitiert, ja von dem sie abhängig ist: „dunkel wird die Erde unter ihrem kalten Gewölke, aber verherrlicht wird der Sonnengott durch seine Wolken, sie reichen allein das Licht herab und wärmen die kalten Welten“. Walt hebt die symbolische Darstellung des Seher-Dichters hier gleichzeitig auf und bestätigt sie. Nein, der Dichter steht nicht über den Dingen und bringt ein übermenschliches, poetisches Wissen aus den Sphären höherer Dichtkunst zurück auf die Erde. Das Schriftsteller-Symbol wird gerade in der witzigen Konfrontation mit der tatsächlichen, wissenschaftlichen Erforschung des Äthers dekonstruiert, indem der antike Phöbus Apollon als Dichtergott seine himmlische Position behält, aber in die von der modernen Astronomie behaupteten Wolken eingehüllt wird. Dieser Dichter ist kein des Irrtums unfähiger *vates*, sondern ein Schriftsteller, der irren *muss*. Es sind seine Wolken, seine Irrtümer, die Wärme und Licht spenden. Während Andere sich auch irren, sind ihre Wolken kalt und dunkel. Alle irren, aber die Dichter irren Wärme und Helligkeit. Sie dichten nicht trotz, sondern *durch* ihre poetischen Irrtümer: „und ohne Wolken ist er auch Erde.“ In diesem Verweis auf die ‚Erde‘ kulminiert gleichzeitig die Vieldeutigkeit des Dichtergedichts: Das Wort lässt sich erstens direkt auf den Ko-Text beziehen, der Dichter wäre also erkaltet wie die Erde bzw. die „kalten Welten“. Es lässt sich zweitens auf die vertikale Verortung des Dichters beziehen, ohne Irrungen steht er eben nicht oben, sondern unten, auf der Erde. Und drittens wäre solch ein Dichter als Erde etwas Unvollendetes, etwas das – analog zur Dichterschiffre Prometheus und der Formung der Menschen aus Erde – noch geformt werden muss.¹⁵⁷

157 Zu diesem Streckvers als einer Idealisierung der Welt auch knapp: Vgl. Maurer: Wunsch und Maske, S. 55. Deutlich zu kurz greift die Deutung der Textstelle von Holdener, der signifikante Teile im Zitat ausspart und direkte Kausalzusammenhänge zwischen Walts Dichten des Polymeters und dem Sprengen der Seiten nahelegt, obwohl im Text der Lärm der Tanzstunde als Grund angeführt wird. Dass Harprecht als „Ironiker“ versucht, Walt sich selbst erhöhen zu lassen, leuchtet ebenfalls nicht ein – diese Figur würde kaum an eine mögliche Erhöhung durch das Dichten glauben. Schließlich versteht Walt den Harprecht'schen Seitenhieb ja, wenn er von den Fehlern der Dichter dichtet. Vgl. Ephrem Holdener: Jean Paul und die Frühromantik. Potenzierung und Parodie in den „Flügeljahren“. Zürich: Thesis 1993, S. 74 f. Ebenfalls widerspricht die hier vorgestellte Deutung dem Kommentar Nienhaus',

Doch wie ist dieses paradoxe Dichterkonzept, das die Stellung des Dichters beibehält, seine Überlegenheit jedoch gleichzeitig abspricht, zu verstehen? Diese Frage kann man beantworten, indem man sich anschaut, wie es im Text verstanden wird: nämlich gar nicht. Harprecht meint darin eine zu goutierende Ironie zu erkennen, missversteht aber den Autor, wie der Erzählerkommentar nahelegt. Es ist nicht Walt, sondern das „Schicksal“, das die Ironie in den Text gelegt hat. Walt selbst hingegen betont die „Eile“, in der er gedichtet hat, und stellt die Belastbarkeit der Darstellung seines Dichterkonzepts in Frage, wenn er mit Blick auf das Gedicht davon spricht, dass „jeder Gedanke des Menschen [...] doch ein Impromptu“ sei (731). Keiner der Beteiligten überblickt die Bedeutung des Gesagten, aber beide haben eine eigene Ahnung von der schwer fassbaren Idee dieser Spontandichtung. Sie sind – im übertragenen Sinne – erwärmt, aber ohne Durchblick. Diese ambivalente Kommunikationssituation zwischen halb-verstehenden Autoren und Adressaten wird rückblickend bereits im Titel des ‚Gedichts‘ angedeutet: „Die Täuschungen des Dichters“. Täuscht hier der Dichter einen anderen oder ist er selbst getäuscht? Vielleicht beides: Das dichterische Sprechen ist geprägt durch ein gegenseitiges Nicht (ganz) verstehen.

Man mag einwenden, dass die Deutung hier zu weit geht, wenn ein Dichtungskonzept aus einem einzigen spontanen Streckvers abgeleitet wird. Jedoch wird es schon früh im Text angelegt: Noch bevor Walt examiniert wird, berichtet er von einem Zufallstreffen mit einem „großen deutschen Schriftsteller“ (625) – gemeint ist der von Jean Paul verehrte Herder –,¹⁵⁸ dessen Inszenierung sich mit derjenigen der Stehgreifdichtung genau deckt. Walts Idol beschaut „die schöne Gegend im Sonnenuntergange“ – so wie Walt durch das Licht der Abendsonne später zu seinem Dichtergedicht inspiriert wird – und leidet an „kranken Augen“. Wieder erscheint die mangelnde Sehkraft als Merkmal des Schriftstellers. Und obwohl dieser als Plato pseudonymisierte Dichter mit seinen Verweisen auf die dem „Gefühl“ überlegene Vernunft (626) deutlich geerdeter erscheint als Walt, entpuppt

nach dem dieser Polymeter als Beispiel für eine gescheiterte Dichtung stehen könne. Vgl. Nienhaus: „Da ich ihn aus unserer Zeitung als einen weichen Dichter des Herzens kenne“, S. 126. Dies stimmt nach der hier entwickelten Deutung aber nur, wenn man die Funktion des dichterischen Scheiterns berücksichtigt. Auch Neumanns knapper Bemerkung, dass es sich bei den ‚Täuschungen des Dichters‘ um einen „nicht situationsgebundene[n] Polymeter“ handle, ist nur halb zuzustimmen. Er weist lediglich über seine Situation hinaus, der Ko-Text und die Erwähnung der Astronomie ist für das Verständnis, bzw. das Markieren des Nicht-Verstehens allerdings sehr relevant. Vgl. Neumann: Streckvers und poetische Enklave, S. 30.

158 Etwa Schmitz-Emans: Jean Pauls Schriftsteller [Flegeljahre], S. 186.

sich auch sein dichterisches Sprechen als eines, das grandios scheitert. Walt hat vor Ergriffenheit teils kein Verständnis von, sondern ‚nur‘ eine emotionale Reaktion auf die Worte seines Idols („Worte, wie süße Bienen, flogen dann von seinen Blumen-Lippen“, 625); teils nicht einmal das („Und einen sehr guten Ausspruch hab’ ich ganz vergessen, weil ich meine Augen zu sehr auf seine richtete“, 625; „So mag gewiß der letzte Satz heißen haben; ich hörte nur den ersten [...]“, 626). Doch verstehen muss Walt diesen Plato nicht, denn was dieser als Poet transportiert, ist nicht Wortsinn, sondern poetische Wärme, die auf die Erde übertragen wird, genauso wie Walt es später in seinem Polymeter formulieren wird, natürlich ohne dies selbst zu durchschauen: „Ja, da war die Welt rings umher voll Zauberspiegel gestellt, und überall stand eine Sonne, und auf der Erde gab es für mich keine Schmerzen als die seiner lieben Augen.“ (625)

Vor diesem dichterisch umwölkten Gegenlicht erscheint das ständige gegenseitige Missverstehen von Walt und seiner Umwelt in einem neuen Zusammenhang. Es bedeutet gleichzeitig seine ‚irdische‘ Unfähigkeit und sein ‚poetisches‘ Potenzial. Ohne dem Dichter seine poetischen Fähigkeiten zu nehmen, ohne ihn zum Aufschneider werden zu lassen, stellt Jean Paul den symbolischen Dichter in den Schatten der Realität. Walt erscheint nicht als Herrscher oder Überwinder, sondern als Opfer seiner Umwelt, nicht trotz, sondern wegen seines Dichtertums. Das ist einerseits sein Problem, weil es sein Dichten despektierlich erscheinen lässt, und andererseits gerade ein Zeichen seines „reine[n]“ (684) Dichtertums, das immer ein missverstandenes und missverstehendes ist.

In besonderer Weise wird Walt im Zuge seiner romantischen Reise – im Text als „romantische Abenteuer“ beschrieben (855) – zum Opfer der über ihn hereinbrechenden Realität, zum Opfer des eigenen Dichtertums – und besonders zum Spielball seines Bruders.¹⁵⁹

159 Wenn hier im Folgenden vom Romantischen die Sprache ist, dann meint dies in der Perspektive des Textes nach Berhorst „im Grunde ein und denselben Abglanz des Überirdischen ohne den die Endlichkeit im Zustand unerlöster Immanenz verharren müßte.“ Berhorst: *Anamorphosen der Zeit*, S. 386. Jean Pauls Verhältnis zu ‚der Romantik‘ ist hingegen deutlich komplizierter. Hesse hat das poetologisch- und das philosophisch-romantische Verhältnis Jean Pauls von demjenigen der Frühromantiker abgegrenzt. Einigkeit bestehe in der Problematisierung des Subjekts nach Fichte, Differenz hingegen im Begriff des Transzendenten. Vgl. Sandra Hesse: *Das janusköpfige Ich. Jean Paul, Fichte und die Frühromantik*. Heidelberg: Winter 2010 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 271), S. 145, 152. Intertextuelle Verweise der *Flügeljahre* untersuchen hingegen Holdener mit Blick auf Novalis (vgl. Holdener: *Jean Paul und die Frühromantik*, S. 65–79) und Vonau mit Blick auf Brentanos *Godwi* (vgl. Vonau: *Quodlibet*, S. 39).

Verliebt in Wina beginnt Walt eine romantische Zeit zu imaginieren, in der „Liebe nichts verlangt als eine Jungfrau und einen Dichter“ (832). Da eine solche Zeit, so es sie denn je gegeben hat, deutlich an die Imaginationen von Schäfer- und Minnedichtung angelehnt ist, sollte Walt eigentlich bewusst sein, dass sie längst vergangen ist. Jedoch Walt verwandelt die zeitliche in eine örtliche Distanz und wünscht sich in die „Freudentäler hinter den Bergen“ (832). Schon bald überträgt er den mit dieser romantischen Bildwelt verknüpften proto-schriftstellerischen „Troubadour“ (832) mit sich selbst und begibt sich auf eine Reise: „[E]r fühlte sich einem leichten Troubadour alter Zeiten gleich, nachdem er zusammengerechnet hatte, daß er jetzt schon in einer Ferne von neunzehn Wersten von seiner Heimat lebte.“ (870) Seine ‚Verwandlung‘ in einen Troubadour führt dazu, dass er beginnt, Entscheidungen nicht mehr etwa als examinierter Notar, sondern als mittelalterlicher Liebessänger zu treffen. In einer Gaststätte bestellt er sich deswegen zum ersten Mal Wein, natürlich nur, weil sich so sehr als Troubadour fühlt:

So läutete er [die Bedientenklingel] zum erstenmal in seinem Leben, um sogleich ein Herr zu sein und, wenn er eine Flasche Wein sich bringen lassen, nun die süßquellende Gegenwart gehend auszuschlürfen und überhaupt einen Abend zu erleben, wie irgendein Troubadour ihn genossen. (903)

Und tatsächlich erscheint es Walt so, als würde nicht nur er sich romantisieren, sondern die ganze Welt gleich mit ihm. Mysteriöserweise entdeckt er seinen eigenen Namen in einem Lesebuch einer Gaststätte (871), Vult schreibt ihm von visionären Träumen, die Walts nächste Reisetage vorhersehen können (883–889), und ihm begegnen bedeutsame Gestalten: sein „böse[r] Genius“, der unglaubliche Wetten wie durch teuflische Magie gewinnt (890), und sein „beste[r]“ Genius (890) in Form der schönen Jakobine (eben jene Wina, die das Gegenstück zur angehimmelten Wina darstellt). Was Walt dabei nicht erkennt: Die schöne Schauspielerin schmeißt sich an ihn heran, vor dem ‚Schlimmsten‘ wird er durch das Eingreifen des maskierten ‚bösen‘ Genius bewahrt (916).

Begeistert durch diese ganz und gar ‚romantischen‘ Begebenheiten scheint die Annäherung des idealisiert-symbolischen Troubadour-Dichtertums an die Realität in greifbarer Nähe. Doch schon bald entpuppt sich die ganze Reise als diabolisch-geniale Inszenierung des Bruders: Der böse Genius ist natürlich niemand anderer als Vult, der Walt heimlich führt und vor Jakobines testamentarisch unzulässigen Avancen schützt. Auch die prophetischen Briefe sind nur fingiert. Erst bei Walts Rückkehr lässt Vult die

Täuschung auffliegen (939). Er folgt damit einem Muster, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts zum populären Erzählstoff gehört: der analytischen Entzauberung scheinbar wunderbarer Handlungselemente, wie sie im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts besonders durch die *gothic novels* in Europa popularisiert wird. Eigentlich sollte die Erklärung aller wunderbarer Ereignisse Walt eine Lehre sein, so wie das Wunderbare auch in Schillers *Geisterseher* didaktisiert ist.¹⁶⁰ Doch der Dichter Walt hält zunächst an der romantischen Fantasie fest: „Etwas Wunderbares [...] steckt bestimmt noch hinter der Zauberei; und warum hättest du mich überhaupt so sonderbar hintergangen?“ (939) Die pädagogische Finte scheitert, eine Entwicklung weg vom Troubadour und hin zum aufgeklärten Individuum findet nicht statt. Walts dichterisch-idealistische These und Vults realistisch-weltliche Antithese finden nicht zur Synthese eines entwickelten Individuums zusammen, sondern stehen sich unaufgelöst gegenüber. Wie sollte der stets irrende Dichter auch einer bleiben, wenn er ein Einsehen hätte? Indem Walt sich in das überholte Bild des Troubadours hineinsteigert, setzt er präzise um, was der Roman als sein Verständnis von Dichtertum vorbereitet hat: Er verbindet Flittes poetisch-unsteten Lebensstil mit dem romantisch-überhöhten Konzept des wandernden Dichters, das in seiner Idealisierung dem Sonnen-Dichter entspricht und das deswegen auf einer missverstehenden Inkompatibilität zur Realität beruht.

Erstaunlich wirkt Walts Entwicklungsresistenz insofern nur, wenn er als zu entwickelnde Individualfigur gelesen wird, nicht so sehr, wenn man ihn als die Symbolisierung des irrenden Dichterkonzepts versteht, die in den narrativen Zusammenhang eines Entwicklungsromans übertragen wurde. Doch auch diese Realitätskonfrontation verdoppelt Jean Paul. Es ist nicht nur Walt, der die realitätsinkompatible Inszenierung des Symboldichters nicht durchschaut, es sind Walt und Vult, die beide nicht verstehen, dass sie gleichzeitig noch einem anderen Schemen hinterherlaufen: Dem Traum des erfolgreichen modernen Schriftstellers, der den Buchmarkt gewinnbringend navigiert.

Im Gegensatz zu den von spontaner Inspiration getragenen Streckversen ist der „Doppelroman“ (667) der Brüder eine langwierige Arbeit.¹⁶¹ Als sie sich dazu entschließen, das Romanprojekt einem gewinnbringenden

160 Vgl. Stefan Andriopoulos: Dunkle Mächte. Geister und Geheimbünde bei Schiller und Grosse. In: Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen. Hrsg. von Mario Grizelj. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Film - Medium - Diskurs 27), S. 177–194, hier S. 181.

161 Ohnehin ein Thema im Werk des professionellen Schriftstellers Jean Pauls. Wieland hat herausgestellt, dass Jean Paul literarische Arbeit immer wieder problematisiert und Schreiben

Ende entgegenzuführen, arbeiten sie unentwegt (1005), jeder auf seiner Seite einer Trennwand, durch die das Motiv der gegensätzlichen Zwillinge, die in Elterlein auf verschiedenen Seiten geboren wurden, wieder aufgegriffen wird (992 f.).¹⁶² Es ist dabei Vult, der auf der konzentrierten Arbeit am Roman besteht: „[N]ur für Bücher und Manuskripte wird gelebt, nämlich von Honorarien. In 14 Tagen, mein guter Freund, kann schon ein sehr hübscher Aktenstoß an einen Verleger ablaufen vom Stapel.“ (993) Der ‚Realist‘ Vult, der die romantisch-poetischen Träume seines Bruders so gründlich dekonstruieren wollte, unterliegt hier allerdings selbst einer ziemlich naiven Vorstellung vom Buchmarkt. Es scheint ihm so, als würde der Markt nur auf den Text der Zwillinge warten, als sei es ausgemachte Sache, dass sich die Brüder mit ihrem Text ein ordentliches Honorar verdienen könnten. Hoffnungsvoll greift er die Typisierung des modernen, vielschreibenden Autors auf und erwartet, seine „Äthermühle“ (664) besonders effizient laufen lassen zu können, weil die Produktionskraft der Zwillinge verdoppelt ist.

Doch auch dieser Schriftsteller wird schon bald mit der Realität konfrontiert. Geht die Arbeit am Hoppelpoppel nach versenden des ersten Teils an den prospektiven Verleger munter weiter, beginnt auch das Fantasieren über den phänomenalen Erfolg ihres Romans:

Sie rechneten aus, um wie viele Meilen die ersten Kapitel dem Magister Dyk schon näher wären, mit welchem Feuer der Hoppelpoppel ihn durchgreifen und aus allen Fugen schütteln würde, und ob das Drucken etwa, wenn es anginge, nicht so schnell fortginge, daß mit dem Schreiben kaum nachzukommen wäre. (1010)

Die Einigkeit der Brüder ist bemerkenswert und steht in deutlichem Kontrast zu der Idylle, die direkt im Anschluss an die Schriftstellerfantasie aufgebaut wird: Walt erinnert sich an eine glückliche Kindheit, an „goldne Tautropfen“ gefärbt von der wunderschönen „Abendröte“, an Musik und „Viehhirten [...] im Sonntagsputz“. Ist das nicht alles zu schön um wahr zu sein, besonders, wenn es vom irrenden Dichter Walt kommt? Vermutlich schon, denn Vult konterkariert, wie gewohnt, mit Erinnerungen an Prügelstrafen (1030).

Genau wie die Fantasie einer mit Schäferklischees und idyllischem Zucker versetzten Kindheit von Vults Kommentar weggewischt wird, wird

als einen schweren Arbeitsprozess darstellt. Vgl. Magnus Wieland: *Vexierzüge. Jean Pauls Digressionspoetik*. Hannover: Wehrhahn 2013, S. 144 f.

162 Ausführlicher zum Motiv der Wand überhaupt: Vgl. Neumann: *Jean Pauls Flegeljahre*, S. 53–55.

es auch die Fantasie vom bahnbrechenden Erfolg auf dem literarischen Markt. Das Hereinbrechen der Realität in die stereotype Verklärung hier wie dort wird eingeführt: In dem Moment, in dem Vult die Kindheits-erinnerungen seines Bruders auf die – oder zumindest: seine – Realität zurückstutzt, kommt den Brüdern die erste unmissverständliche Absage durch einen Verleger zu. Der Hoppelpoppel wurde abgelehnt – natürlich, die gründliche Vorbereitung des Erzählers durch die Beschreibung der vorfreudigen Brüder kann auch nichts anderes erwarten lassen. Die Zwillinge jedoch fallen aus allen idyllischen Wolken. Das Bild vom aufgeblähten literarischen Markt, der händeringend nach jedem noch so niederen Produkt greift, um den unstillbaren Lesehunger der Kunden zu stillen, ist – trotz des wachstumsorientierten Buchmarkts um 1800 (→ 3) – eben nur ein Bild. Walt und Vult sitzen einem Klischee auf, das auch der skeptische ‚Realist‘ Vult nicht zu durchschauen vermag. Dyk lehnt das Manuskript ab, da es im Vergleich mit den Aufklärungs-Satirikern Gottlieb Wilhelm Rabener (1714–1771) und Johann Karl Wezel (1747–1819) nur verliert (1031) – die Satire ist wohlgemerkt Vults Anteil am Roman. Und auch Merkel, „der ihren Roman mit wahrer Verachtung zurückschickte“, moniert besonders Vults Anteile am Hoppelpoppel, die „Jean Paul nachgesungen“ seien, „welcher selber schon ohne die Guckgucks-Uhr der Nachahmung langweilig genug klinge.“ (1054) Es ist gerade Vult, der Architekt der „Äthermühle“, der satirische Realist, der Mentor und Vorarbeiter, an dem das literarische Projekt (zunächst) scheitert. Das Vielschreiben um der „Honorarien“ willen funktioniert nicht besser als das Zurückversetzen in vormoderne Dichterbilder. Vult, der den typischen Schriftsteller für den realen hält, muss feststellen, dass sich der Typus nicht in die Realität transplantieren lässt, genauso, wie der symbolisch überladene Schriftsteller Walt mit der Realität weitgehend inkompatibel erscheint. Beide Figuren lassen sich auch auf diegetischer Ebene nicht ‚wahr‘ machen.¹⁶³ Im Gegensatz zu den Schriftstellerinnen-Romanen (→ 6.1), die sich gegen den diskriminierenden Zugriff der Typizität zur Wehr setzen, wird der Negation der nicht-individuellen Schriftstellerfigur in den *Fliegjahren* allerdings kein positiv-individuelles oder auch nur realistisches Alternativkonzept zur Seite gestellt. Zwar wird deutlich, dass das große Projekt des Hoppelpoppel noch realisiert wird, den „die Welt in Händen hat“ (1003) und in dem manche Streckverse „bekanntlich“ ein-

163 Der Schreibvertrag der Brüder im „Wirtshaus zum Wirtshaus“ verweise, so Meyer, bereits auf die Selbstreflexion der Romantik und das Buchprojekt werde damit auch in den romantischen Kontext gestellt. Vgl. Meyer: Jean Pauls *Fliegjahre*, S. 238. Genau wie die romantische Reise wird hier also auch das ‚romantische‘ Projekt des Dichters dekonstruiert.

gereiht wurden (1046). Wie es allerdings dazu kommt, wie also zumindest Walt den endgültigen Schritt in das Schriftstellertums geschafft hat, wird nicht zum Thema des Textes. Es geht um das Scheitern der Schriftsteller, nicht um ihren Erfolg.

Diese Realitätsinkompatibilität der Schriftstellerfiguren geht über ihre figurenkategorischen Merkmale weit hinaus. Der Text spielt insgesamt mit der Wahrscheinlichkeit dessen, was er darstellt. Durch die paratextuelle Auszeichnung als ‚Biographie‘ kommt er durchaus mit einer Wahrscheinlichkeitsbehauptung daher, so leer diese auch sein mag. Deutlich konstruiert ist zwar die Erzählsituation um den Biographen „J. P. F. Richter“ (596), aber sie markiert immerhin eine literarische Wahrscheinlichkeit innerhalb der Diegese. Das bedeutet: Für den Text selbst sollte das, was der Biograph Richter im Auftrag des Stadtrats aufschreibt, eigentlich mit dem übereinstimmen, was in der Diegese als wahr gilt – auch wenn es sich dabei um die mehr als unwahrscheinliche Geschichte von der Geburt der gegensätzlichen Zwillingenbrüder auf verschiedenen Seiten einer Grenze durch ein Dorf namens Elterlein handelt. Dass der Biograph sich den Namen mit dem Autor des realen Romans teilt, lässt sich ebenfalls als Spiel mit der ‚Wahrheit‘ der Begebenheit begreifen. Aber selbst diese textinterne Wahrheit wird spielerisch zerbrochen. Nachdem der Erzähler-Biograph einen Brief von Vult in den Text eingefügt hat, wird er von seinem Auftraggeber gerügt: Er mache sich die Sache durch „das bloße Einheften der zugefertigten Dokumente“ (1001) zu leicht und überhaupt solle die „Biographie [...] doch, der Sache, der Kunst, der Schicklichkeit gemäß, mehr zu einem historischen Roman als zu einem nackten Lebenslauf ausschlagen“ (1002). Dies ließe sich aber nicht nur dadurch „verhüten [...] wenn wir nur die Namen verändern, nicht aber den Stil des Akteurs“ (1002). Nicht nur wird der Biograph also deutlich genug aufgefordert, das ‚tatsächlich‘ Geschehene zu verfremden, sondern die Namen der Figuren wurden geändert. Für die Flegeljahre bedeutet dies aber mehr als eine Pseudonymisierung: Die Ätiologie der Figuren wird mit den Namen in Frage gestellt. Denn die Namen haben ihren Ursprung in der konstruierten Geschichte der unwahrscheinlichen Geburt der Figuren. Wenn Vult gar nicht *Quod Deus vult* heißt, dann stimmt der Ausspruch des Vaters bei seiner Geburt wohl nicht. Wenn dieser Ausspruch nicht stimmt, wird die Geschichte um die wundersame Geburt der Zwillinge zweifelhaft. Wenn die Geschichte der Geburt aber zweifelhaft wird, dann entschuldigt dies in einem gewissen Sinne die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, aber dann wäre die motivische Konsequenz, mit der die Brüder sich wieder und wieder auf zwei verschiedenen Seiten einer Grenze finden, auch als literarisches Konstrukt des Biographen markiert.

Damit nicht genug, die Zweifel um den Stellenwert der Figureninformationen werden durch den die Beschwerde retournierenden Erzähler selbst noch zugespitzt. Dieser verlangt nämlich, dass wenigstens ein Teil des Tagebuchs abgedruckt werden solle, „weil Sachen dadurch vorbereitet werden, die sonst kein Mensch motivieren kann[.]“ (1004) Er setzt zu einer figurentheoretischen Reflexion an, die äußerst aufschlussreich ist: Der echte Mensch sei immer motiviert, weil er sich im unablässigen Kausalzusammenhang – dem „herrlichen Satz vom Grunde“ (1004) – befinde, aber für literarische Figuren werde eine realistische Motivierung erwartet, die von Autoren aber nur schwer zu finden sei. Die Dichter „haben oft die größten Wirkungen recht gut fertig vor sich liegen, können aber mit allem Herumlaufen keine Ursachen dazu auftreiben [...]“ (1004) Daraus lässt sich ableiten: Erstens stellt der Erzähler die Realismus-Erwartung der Rezipienten als gegeben dar. Der Text muss den Ansprüchen der Wahrscheinlichkeit genügen. Zweitens bricht der Erzähler genau diesen stillschweigenden Vertrag mit den Rezipienten, indem er die Motivierung der Figuren als kreatives Problem darstellt, dass die ‚tatsächliche‘ Motivierung der dargestellten Menschen ersetzt. Die Figuren werden so ausdrücklich als fiktiv markiert.¹⁶⁴ Im ständigen Übertreten der Erzählebenen gerät jedes textuelle Faktum ins Wanken, die Figureninformationen werden mit dem Erzähler unzuverlässig. Droht der Text durch diese „Selbstreferentialität“ aber tatsächlich „jeden Gehalt zu verlieren“, ja „objektlos“ zu werden, wie etwa Berhorst angemerkt hat?¹⁶⁵ Mit Blick auf die Darstellung der Figuren, insbesondere der Schriftsteller, ließe sich eher von einer Verschiebung des diskursiven Kontexts sprechen. Der Text gibt nicht vor, abzuschildern, wie etwas ist, sondern zeigt, dass die Darstellung dem literarischen Plan eines Schriftstellers folgt. Die zugrundeliegende Logik ist keine realistische, sondern eine genuin kreativ-literarische. Damit ist auch die Darstellung der Schriftsteller abgeschnitten von der Möglichkeit, eine Aussage über Schriftsteller außerhalb der Literatur zu treffen. Das Paradigma der realistischen Figurendarstellung des Romans (→ 2.4.2) fußt auf der Annahme, dass diese Darstellung selbst schon nützlich ist, dass also die realistische Darstellung der Figur etwas über den Menschen lehrt. Das literarische Experiment *Anton Reiser* (→ 6.2.1) mit seinem pädagogischen Impetus basiert auf genau dieser Annahme und kann den Anspruch erheben, die Schrift-

164 Auf dieser Grundlage wäre entsprechend gerade nicht dafür zu plädieren, im Verhalten der Charaktere jene „psychologische Meisterschaft“ Jean Pauls zu sehen, die etwa Ueding in Vults Sehnen nach seinem Bruder ausmacht. Vgl. Ueding: Jean Paul, S. 148.

165 Vgl. Berhorst: *Anamorphosen der Zeit*, S. 380.

stellerei in ihren positiven und negativen Auswirkungen auf den Menschen zu zeigen. Die Flegeljahre hingegen streichen einen solchen Realismusanspruch durch und zwar gleich doppelt: durch die fantastische Ausgangslage der Zwillingsgeburt in Elterlein und durch den metaliterarischen Witz der Reflexion von Figurenmotivation. Wo Texte wie *Karolinens Tagebuch* die typisierende Darstellung der Schriftstellerinnen-Figur scheitern lassen, unterlaufen die Flegeljahre die realistische, individualisierende Darstellung gleichermaßen. Nach dieser Logik kann ein literarischer Text zwar Schriftsteller:innen-Bilder dekonstruieren, aber keines schaffen, das selbst einen legitimen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit und Realismus erheben kann. Die nicht-individuellen Darstellungen der Schriftsteller kollidieren mit dem Realismus des biographischen Romans. Die individualisiert-realistischen Schriftsteller sind aber nur durch erdachte Finten des Autors zu motivieren und verlieren im brüchigen Realismus des Textes ihren Anspruch auf Gültigkeit. Was bleibt also? Eine Antwort auf diese Frage gibt der Dichter Walt: dichterisch zu irren.

Damit führen die *Flegeljahre* die Darstellung von Schriftsteller-Figuren auf die Spitze: ‚Den‘ Schriftsteller als Element und Ergebnis eines literarischen Diskurses gibt es in seiner reinen Form eben nur dort: im literarischen Diskurs. Walt repräsentiert die symbolische Darstellung des Schriftstellers und wird als solcher in eine zwar nicht reale, aber immerhin literarisch-realistische Umwelt transplantiert, in die er gar nicht passen *kann*. Deswegen erscheint es im Ausgang der Handlung nötig, ihn weiterzuentwickeln, deswegen besteht die Handlung um Walt so häufig aus Un- und Missverständnissen und deswegen kann seine Unfähigkeit, sich zu entwickeln, den Roman sinnvoll beschließen. An dieser Art von Dichter ist zu erkennen, dass er produktiv auf seine Eindimensionalität, seine Irrationalität und seine wunderbare Unkenntnis der Welt angewiesen ist – und damit letztlich auch auf seine fiktionale Literarizität. Daraus erwächst Walts komisches Potenzial: Seine Unanpassbarkeit ist die Vorlage für manche witzige Situation des Romans. Jedoch ist Walt keine reine Witzfigur von einem idealisiert-unrealistischen Schriftsteller. Dafür triumphiert er bei allem Scheitern noch zu sehr: Es ist immerhin der Realist Walt, der am Ende des Textes das Feld räumen muss, nicht der glücklich verliebte Walt. Und obwohl im Laufe der Handlung mit Blick auf die Publikation des Romans nur die literarischen Fehlschläge der Brüder dokumentiert werden, scheinen sie – oder zumindest Walt – später mehr Erfolg zu haben.

Der Text zeigt, wie immer getrennt sein muss, was doch zusammengehört: Der Dichter, so wie er imaginiert wird, und die Welt, die ihn eigentlich braucht, ihn aber nicht haben kann (außer im literarischen Diskurs). Walt

kann kein Van der Kabel werden, weil er sich als Symbolisierung eines ‚reinen‘, ‚irrenden‘ Dichterkonzepts nicht entwickeln kann. Und er kann kein Jean Paul werden, weil er als Schriftstellerfigur immer genau das bleiben muss: eine Figur. Die individualisierten, ‚realistischen‘ und die symbolisierten oder typisierten erschriebenen Schriftsteller müssen immer aufeinander verweisen, können aber nie kompatibel werden. Sie sind wie unzertrennliche und doch völlig inkompatible Zwillinge.

6.2.3 Fazit: Die Schriftsteller im literarischen Versuchsaufbau

Moritz' *Anton Reiser* kontextualisiert eine schriftstellernde Figur in einem stringent-kausalphysischen literarischen Experiment. Überdeutlich als Individualfigur gerahmt, würde es der Figur Anton nicht gerecht, sie als einen Schriftsteller zu bezeichnen, doch die Schriftstellerei ist einer der wichtigsten Faktoren seiner persönlichen Entwicklung. Sie erlaubt es ihm, eine Identitätsentwicklung zu problematisieren und die daraus erwachsende Krise zunächst zu überwinden – das verbindet *Anton Reiser* mit *Karolinens Tagebuch*. Die ausführlich beschriebene Textproduktion erweist sich gleichermaßen als Therapeutikum für Anton und als Analyseinstrument für den Erzähler. Im vierten Teil des Romans allerdings und aufbauend auf Moritz' ästhetischen Überlegungen (*Über die bildende Nachahmung des Schönen*) vollzieht sich ein Perspektivwechsel von einem individuell-psychologischen zu einem soziologischen Blick. Nun stellt Anton nicht mehr exemplarisch die Entwicklung eines Heranwachsenden in bestimmten sozialen Umgebungen dar, sondern er wird selbst zu einem quasi-empirischen Beweis für den künstlerischen Exklusivitätsanspruch, den Moritz in seinen autonomie-ästhetischen Schriften entwickelt. Hier zeigt sich damit beispielhaft, wie ein und dieselbe Schriftstellerfigur durch den Wechsel der figurenkategorischen Textstrategie mit ganz unterschiedlichen Zielsetzungen in verschiedene Kontexte eingeordnet werden kann.

Eine andere Art von literarischem Versuchsaufbau arrangiert Jean Paul mit seiner verdoppelten Schriftstellerfigur Walt/Vult in den *Flegeljahren*. In der Darstellung dieser Figuren werden sowohl typisierende als auch symbolisierende Strategien verwendet, was sich besonders bei dem die Schriftstellerei idealisierenden Walt zeigt. Diese Figuren werden in das Umfeld eines Entwicklungsromans eingesetzt, können sich dort aber nicht entwickeln: Die zu erwartende Individualisierung, motiviert durch das Van der Kabel'sche Testament, findet nicht statt. Gerade Walt als ‚wahrer‘ Schriftsteller zeigt sich gleichermaßen inkompatibel zu seiner Umwelt, in der er

immer wieder versagt und die er so häufig missversteht, wie sie ihn. Auch außerhalb der lyrischen Textumgebung bleibt dieser ‚idealisierte‘ Dichter sich allerdings treu – und wie er als lyrisches Fragment in das prosaische Umfeld eines Romans versetzt scheint, so stellen sich auch seine eigenen Texte als eine prosaische Lyrik heraus. Aufzulösen ist diese Spannung zwischen dem typisierten und symbolisierten Dichter Walt und seiner Umwelt nicht. Ganz im Gegenteil, an der Bruchstelle der Konzepte macht Jean Paul sichtbar, was der ‚reine‘ Schriftsteller ist: Ein Wesen, das die Welt vielleicht verbessern kann, aber nicht mit ihr kompatibel ist. Dieser Schriftsteller ist ein Geschöpf der Literatur und muss es immer bleiben.