

STEFAN HAJDUK

»Ein sonderbares Entsetzen«

Zur Dramatik der (Ver-)Stimmungen in Ludwig Tiecks  
*Der Abschied*

I.

An dem vor-romantischen Trauerspiel *Der Abschied*, vom jungen Ludwig Tieck 1792 (Erstdruck 1798) verfasst, fällt eine starke Betonung dessen auf, was der Sache nach heute mit dem geläufigen Begriff der Stimmung bezeichnet wird. Dieser hatte sich zu Beginn des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts indes gerade erst in der neuen philosophischen Disziplin der Ästhetik und den angrenzenden Diskursen über Kunst und Poetik zu etablieren begonnen.<sup>1</sup> Goethe sprach 1776 erstmals von »Stimmung« mit Bezug auf das Naturverhältnis des Bildhauers, bevor der Begriff auch auf poetologische Aspekte hin produktiv gemacht wurde.<sup>2</sup> So nannte knapp einhundert Jahre später Rudolf Haym in seinem *Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* Tiecks atmosphärisch durchstrukturierten Zweiakter eine »Stimmungstragödie« und intendierte damit eine positive Bewertung insgesamt.<sup>3</sup> Zur Entstehungszeit freilich wäre eine solche schlagwortartige Verwendung des Stimmungsbegriffes noch auf Unverständnis gestoßen, da seine semantische

1 Siehe hierzu und zur weiteren Entwicklung der Begriffsgeschichte den Artikel von David Wellbery: »Stimmung«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. v. Karlheinz Barck/Martin Fontius u. a. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733. Als Einsatzpunkt einer ästhetischen Begriffsverwendung führt Wellbery Goethe an und zwar den Abschnitt »Nach Falconet und über Falconet« in *Aus Goethes Brieftasche*.

2 Im eben genannten Aufsatz spricht Goethe zunächst von »Übereinstimmung« und »Zusammenstimmung« in produktionsästhetischem Sinne; ders.: »Aus Goethes Brieftasche«. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 12. Hg. v. Erich Trunz u. Hans Joachim Schrimpf. 11. Aufl. München 1989, S. 21–29, hier: S. 23 f.

3 Rudolf Haym: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin 1870 (Reprint Darmstadt 1977), S. 40; hier zit. n. Ludwig Tieck: *Schriften. In 12 Bänden*. Hg. v. Hans P. Balmes, Manfred Frank u. a. Bd. 1: *Schriften 1789–1793*. Hg. v. Achim Hölter. Frankfurt a. M. 1991, S. 965.

»Ein sonderbares Entsetzen«

70 Ablösung aus dem musikalisch-technischen Herkunftsbereich gerade erst einzusetzen begann.<sup>4</sup>

In der Musik umfasste Stimmung bis dahin dreierlei: erstens den objektiven Sachverhalt, dass ein Instrument zum Spielen bereit ist; zweitens, dass ein Instrument richtig gestimmt ist und drittens das Procedere der Herstellung dieses technischen Zustands. ›Stimmung‹ auf emotionale Dimensionen, erfahrungsweltliche Qualitäten oder gar kollektive Befindlichkeiten zu beziehen war 1792 durchaus noch nicht üblich. Dies entwickelte sich über einen Zeitraum von einhundert Jahren erst in einer Folge bedeutungsgeschichtlicher Schritte, wobei ein wichtiger Impulsgeber die ästhetische Theoriebildung seit Kant gewesen ist.

In der *Kritik der Urteilskraft* taucht der Begriff der Stimmung erstmals an zentraler Stelle auf, wo er in § 9 das unbestimmte, aber zu koordinierende Verhältnis der Erkenntnisvermögen Einbildungskraft und Verstand als freies Spiel gleichsam kongenial organisiert. Als »proportionierte Stimmung«<sup>5</sup> zielt der Begriff weiterhin auf den Objektbereich; seine Erweiterung um den Subjektbereich zur Erfassung emotional gebundener Zustände und begrifflich sich entziehender Empfindungsnuancen setzt erst mit Fichte ein.<sup>6</sup> Damit tritt der kognitiv-strukturelle Aspekt des Stimmungsbegriffes, der

4 Heute rückt ›Stimmung‹ erneut ins Interesse der literaturanalytischen Aufmerksamkeit. Nachdem der Begriff in der Nachfolge Diltheys und Heideggers zunächst wirkungsmächtig verwendet worden war (Leo Spitzer, Emil Staiger u. a.), wurde er aufgrund seines Irrationalitätsverdachtes seit den 1970er Jahren aus dem akademischen Diskurs herausgedrängt. Das gegenwärtige Interesse hat neben zahlreichen Aufsätzen bislang folgende literaturwissenschaftliche Monographien hervorgebracht: Anna-Katharina Gisbertz: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München 2009; Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011; siehe auch die Vorveröffentlichungen Gumbrechts hierzu in der *FAZ* sowie ders.: »Reading for the Stimmung? About the Ontology of Literature Today«. In: *Boundary 2* (2008), 35(3), S. 213–222.

5 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 1974, S. 58.

6 Hingegen wird in der gegenwärtig interdisziplinär geführten Debatte zum Thema der Stimmungen im Anschluss an die realistische Phänomenologie auch wieder die transsubjektive Seite des Phänomens betont. Es sind vor allem die räumlichen, kognitiven und ästhetischen Dimensionen des Stimmungsphänomens, die das kulturwissenschaftliche Interesse u. a. in Auseinandersetzung mit der Emotionsforschung sowie der Kunst- und Literaturgeschichte begründen. Siehe zum aktu-

insbesondere bei Kant und Schiller den Aspekt der Koordination betont, in Verbindung mit dem emotional-atmosphärischen Traditionsstrang, der über Goethe und vor allem Herders anthropologische Ästhetik des Gefühls<sup>7</sup> mindestens bis zu Shaftesburys ganzheitlich ethischem Naturdenken zurückgeht.<sup>8</sup>

Leitend für die folgende Analyse ist indes die Beobachtung, dass diese ergänzende, ihre atmosphärische Auswirkung einschließende Subjektivierung der Stimmung sich *avant la lettre* in der literarischen Praxis vollzieht. In ihr kommt es seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zunehmend zur Darstellung jener diffusen Tota-

ellen Diskussionsstand die Sammelbände von Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis*. Berlin/München 2010; Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011; Stefan Hajduk: »Vom Reden über Stimmungen. Ihre Geschichte in der Literaturwissenschaft, ihre aktuelle Erforschung und ihre Medialität«. In: *KulturPoetik* 11 (2011), S. 76–96; sowie den aus der Tagung *Concordia discors – Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften* hervorgehenden und von Georg von Aarburg herausgegebenen Band, der Ende 2011 erscheinen wird.

- 7 Siehe etwa Johann Gottfried Herder: »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« (1774/1775/1785). In: ders.: *Werke*. Hg. v. Wolfgang Proß. Bd. 2: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. München/Wien 1987, S. 543–723; ders.: »Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlieb Baumgarten«. In: ders.: *Frühe Schriften 1764–1772*. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt a. M. 1985, S. 651–694; ders.: »Die Kritischen Wälder zur Ästhetik«. In: ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 9–442; ders.: »Zum Sinn des Gefühls«, »Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume«. In: ders.: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994, S. 235–326.
- 8 Dieser Strang mit seinen Fokussierungen auf konkret-kommunikative Vollzugsformen, auf mehr leib- als bewusstseinszentrierte Selbsttätigkeit und auf die kulturenthropologische Medialität der poetischen Sprache ist es, der für die Entfaltung der Thematik der Stimmungen besonders relevant ist. Dies gilt in ästhetikgeschichtlicher Perspektive schon für das lexikalische und poetologische Wissen gegen Ende des 18. Jahrhunderts; sodann für philosophische Werke des 19. Jahrhunderts (Schelling, Schopenhauer, Nietzsche), schließlich im 20. Jahrhundert auch für die theoretische Bearbeitung des Bereichs ästhetischer Gefühle und Wahrnehmungen durch die Psychologie (Lipps, Stumpf, Wertheimer, Köhler u. a.), die Lebensphilosophie (Dilthey, Bergson, Simmel u. a.), durch die philosophische Anthropologie (Scheler, Plessner, Bollnow u. a.) und Phänomenologie (Husserl, Merleau-Ponty, Serres, Schmitz, Böhme u. a.).

»Ein sonderbares Entsetzen«

72 lität von intrinsisch verfügbaren Wahrnehmungsmomenten, welche später unter dem Namen der Stimmung ihren prekären Status auf der ästhetischen Grenze zwischen Objekt und Subjekt erreichen wird. Dies kündigt sich insbesondere in Goethes *Werther* an, wird explizit im Prolog zum *Faust* und häuft sich in den *Lehrjahren*, während Novalis das »Wort Stimmung« bereits in theoretischer Absicht »auf musicalische Seelenverhältnisse« und deren »Harmonische – und Disharm[onische] Schwingungen«<sup>9</sup> bezieht.

In etwa zeitgleich mit dem Auftauchen des vorwiegend noch objektiv ausgerichteten Begriffes der Stimmung innerhalb der philosophischen Ästhetik beginnt der junge Tieck auf der Klaviatur der Stimmungen in einer Weise zu spielen, welche die erst später auch am Begriff der Stimmung mitvollzogene diskursive Bedeutungsanreicherung in der Perspektive einer affektiven Subjektzentrierung antizipiert.<sup>10</sup> Hierbei geht es nicht um ein literarisches – in Parallele zum philosophischen – Hervortreten der Subjektivität etwa als selbstreflexiver Konstitutionsgrund. Hingegen zeigt Tiecks Stimmungsdramatik die Übergängigkeit zwischen idyllischer Intimität und emotionalen Abgründen, in die eine überlastete Subjektivität sich selbst entgleitet, wenn Ich und Du einander und beide sich selbst nicht vertrauen.<sup>11</sup> Das Besondere des Stückes *Der Ab-*

9 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon* (1798/99). In: ders.: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. München/Wien 1978 (= *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2), S. 471–718, hier: S. 715. Siehe zu Novalis in der gegenwärtigen Stimmungsdebatte Angelika Jacobs: »Stimmungskunst als Paradigma der Moderne. Am Beispiel von Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais*«. In: *Germanistische Mitteilungen* 64 (2006), S. 5–27.

10 Siehe zur theoretischen Diskursivierung von Stimmung im Verhältnis zu ihrem Aufstieg als ästhetische Kategorie Caroline Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 2003; Hans-Georg von Arburg: »Tonbildschauen in den Höhlen des Gehirns. Unterwegs zu einer Poetik der >Stimmung< um 1800.« In: *IASLonline* [17.8.2006]. URL: <[http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=1566](http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1566)>. Datum des Zugriffs: 11.10.2011; außerdem Caroline Welsh: »Die Figur der Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung«. In: Arne Höcker/Jeannie Moder u. a. (Hg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld 2006, S. 53–64.

11 An Tiecks Trauerspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva* aus dem Jahr 1800 macht die in den 1950er Jahren im Umkreis Emil Staigers gängige Kategorie der Stimmung geltend Getraut Mathilde Rübsam: *Stimmungskunst in Tiecks »Geno-*

*schied* besteht darin, dass es die in ihm thematische Stimmung aus eben jenen Phänomenbereichen sich entwickeln lässt, welche auch begriffsgeschichtlich der Stimmung zu ihrer metaphorischen Karriere verholfen haben: aus der Musik<sup>12</sup> und aus der Landschaft<sup>13</sup>, letztere zumal im jahres- und tageszeitlichen Wandel.<sup>14</sup>

## II.

Am Beginn dieses Zweiakters, der die klassische Einheit von Ort, Zeit und Handlung spielerisch einhält, steht ein verstimmtes Klavier als (musikalisch-)objektives Korrelat einer (inter-)subjektiven Stimmung.<sup>15</sup> Zusammen mit dem von Louise in der Eingangsszene

*veva*«. Fulda 1954 (Diss. Zürich). Rübsam spricht der Stimmung eine über Tiecks Werk hinausgehende, epochale Bedeutung zu: »Man kommt wohl dem Wesen romantischen Denkens und Empfindens durch nichts so nahe wie durch das Medium der Stimmung.« Ebd., S. 3.

- 12 So ist die aufkommende Poetik der Stimmung in Parallele zur poetologischen Neuentdeckung der Musik zu sehen. Zu letzterer und der musikalisch-literarischen Intermedialität seit dem 18. Jahrhundert in Deutschland siehe Barbara Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart 1990; dies. (Hg.): *Die Sehnsucht nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart 1994; Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 1995; zuletzt Nicola Gess: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br./Berlin 2006; für den englischsprachigen Raum etwa Werner Wolf: *The Musicalisation of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta (GA) 1999.
- 13 Als zentrale Beschreibungskategorie dient ästhetische Stimmung mit einer solchen Selbstverständlichkeit, dass sie weder eigens reflektiert wird, noch in den Überschriften auftaucht in der Studie von Walter Donat: *Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen*. Frankfurt a. M. 1925.
- 14 Siehe zur ästhetischen Natur im 18. Jahrhundert den Systematisierungsversuch von Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst I* [1. Bd. Leipzig 1779] (5 Bde. in 2 Bde.). Hildesheim/New York 1973, S. 207: »Die Natur hat eine Menge von zufälligen Erscheinungen, womit sie in verschiedenen Jahreszeiten und in verschiedenen Tageszeiten ihre Landschaften verschönert«. Klassisch zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Landschaftsästhetik ist Joachim Ritter: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«. In: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163.
- 15 Als einer der wenigen Interpreten lenkt Stefan Scherer: *Witzige Spiegelgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin/New York 2003, S. 250, sein Augen-

»Ein sonderbares Entsetzen«

74 verlegten Strickzeug gehört dieses Klavier nicht mehr länger zum »niedlich[en]« Inventar der bürgerlichen Wohnstube, sondern es steht in diesem »klein[en]« Zimmer des zunächst biederen Hausherrn Waller schon bald für die Verwerfung einer rokokohaften Affekttradition ein.<sup>16</sup> Die mit disziplinierten Zierlichkeiten ausgestattete Bürgeridylle »in einer kleinen Landstadt« verwandelt sich unter dem Vorzeichen eines verstimmten Musikinstruments binnen weniger Stunden zur dramatischen »Szene« (S. 218) eines mehrfach figurierten »Abschieds«: dem von der Illusion vernunftgesteuerter Affektkontrolle (Waller); dem von der (Über-)Lebensmöglichkeit eines heimlich kalkulierten Eheglücks (Louise); und dem Abschied vom noch fortwirkenden Geist der Empfindsamkeit, insofern mit ihm der Glaube an eine sinnstiftende und wirklichkeitserzeugende Mitteilungskraft des schwärmerischen Gefühlsausdrucks verbunden war (Ramstein).

Louise versucht die drohende Auflösung ihrer beiläufig erscheinenden Amnesie zu überspielen, indem sie »auf dem Klavier unwillkürlich einige Töne greift«, deren Dissonanz ihr jedoch die tiefere Bedeutung der scheinbar zufälligen Aussage »Nein, den wollt' ich nicht« im Stile einer Fehlleistung zuspield (S. 219). Die anfangs mit der erinnernden Betrachtung des »Bildnis[ses] eines jungen Mannes« aufkommende Verstimmung wird projektiv dem Klavier angelastet, an welchem sie in entäußerlichter Form einmal mehr vom Ehemann behoben werden soll: »Das Klavier ist *auch*

merk ebenfalls auf die theatralischen Requisiten des von ihm vor allem »als Drama der Selbstverstrickung des Subjekts in die >unbekannte Gottheit« seiner psychopathologischen Innerlichkeit« gelesenen Stückes. Nicht der Aspekt der Stimmung, sondern das Thema der Eifersucht steht für diese Lesart im Vordergrund des Stückes: »Denn es plausibilisiert rein innerdramatisch [...] die Psycho-mechanik in der Fetischisierung von Gegenständen der äußeren Welt, die aus der hypertrophen Projektion von Eifersuchts- und Konfliktlagen resultiert. Von Tieck bereits geradezu prä-freudianisch erfasst, werden die von sexuellen Subtexten symbolisch überformten Leitgegenstände – das Klavier, das Bild des Geliebten und der Apfel – selbst zu den eifersuchtsauslösenden Agenten der katastrophischen Handlung«; ebd., S. 248. Scherers Arbeit ist grundlegend für die dramenhistorische Einordnung und die Bedeutung Tiecks für die Dramatik seiner Zeit.

<sup>16</sup> Zitate aus Tiecks *Der Abschied* werden direkt im laufenden Text in Klammern nachgewiesen; Ludwig Tieck: »Der Abschied«. In: ders.: *Schriften 1789–1793* (s. Anm. 3), S. 217–251.

verstimmt; mein Karl wird sich schon die Mühe wieder geben müssen. – –« (Ebd., Hervorhebung von mir.) Der doppelte Gedankenstrich indiziert hier auf der Ebene der Satzzeichen zum einen die auf der Ebene des Unbewussten extrovertierte Verschiebung der emotionalen zur instrumentalen Verstimmung; zum anderen die dem Ehemann auferlegte Bürde, in Surrogatfunktion ihrer unerfüllten Jugendliebe der Sysiphosarbeit nachzugehen, den »melancholisch« (S. 220) gehegten Verlust Ferdinands zu kompensieren.<sup>17</sup>

Die Labilität dieser durch Geheimhaltung, Lügen und Stimmungsmanagement gesicherten Beziehungskonstruktion wird bereits im Eingangsmonolog deutlich, wenn Louise schrittweise dem inneren Druck nachgibt und sich vorübergehend ihr Liebesleid zwischen Schuldgefühlen und Glücksanspruch eingesteht. An dieser Stelle besagt eine der zahlreichen, naturalistisch *avant la lettre* eingefügten Bühnenanweisungen Tiecks, die den ersten Auftritt beschließt: »*Sie hört den eintretenden Waller, läßt rasch den Blick fallen, und fängt ein rauschendes Allegro an*« (ebd.).

Auch der Zweite Auftritt beginnt mit einer Entlastungsprojektion von Louises Innerem in das des Klaviers, wenn sie Wallers Fragen nach dem ihre Stimmung übertönenden »Eifer« pariert, indem sie »*zu spielen aufhört*: Das Klavier ist schon wieder verstimmt, Lieber. / *Waller*: Nichts weiter? Ist keine Saite gesprungen? – Denn du warst wirklich in Begeisterung. / *Louise*: Nicht doch – – / *Waller*: Du hast dich aus dem Garten weggestohlen. / *Louise*: Ich hatte mir nur meine Arbeit geholt, ich wollte eben zurückkommen« (ebd.).

<sup>17</sup> Die in der Tieckforschung vorliegenden Ansätze zu einer psychoanalytisch an der Autobiographie orientierten Deutung werden hier und im Folgenden nicht eigens diskutiert. Rank etwa geht in seiner Deutung Tieckscher Texte (*Die Versöhnung, Peter Lebrecht, Eckbert, Lovell*) von der inzestuösen Bindung Ludwigs an seine Schwester Sophie aus: »So wie die Schwester, infolge ihrer Zuneigung zum Bruder, in ihrer Ehe unglücklich sein mußte, so wird Tieck wohl schon frühzeitig im geheimen den Wunsch gehegt haben, seine Schwester möge – wenn sie schon heiraten müsse – einen ungeliebten Mann nehmen, damit ihre Liebe ihm erhalten bliebe. Diesen Wunsch stellt er im *Abschied* realisiert dar; dazu stimmt dann das Verhalten der an den ungeliebten Mann verheirateten Luise, die das Bild des als Bruder ausgegebenen Geliebten als Ersatz für die wirkliche Liebe nimmt.« Otto Rank: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*. 2. Aufl. Leipzig/Wien 1926 (Reprint Darmstadt 1974); hier zit. n. Tieck: *Schriften 1789–1793* (s. Anm. 3), S. 964 f.

»Ein sonderbares Entsetzen«

76 An diesem »schöne[n] Herbstabend« muss Waller sich nicht um eine gesprungene Saite kümmern; wohl aber um eine »liebe, mitleidige Seele« (ebd.). Er besitzt zwar das Wissen, das zum Klavierstimmen benötigt wird; nicht jedoch das richtige Gespür für seine Frau, um deren verschleierte Stimmungswechsel von »melancholisch[er] Schwermut« zu »rauschende[m] Allegro« (S. 219) hinsichtlich seiner Motive zu durchschauen.<sup>18</sup> Anfangs noch wackerer Ehegatte des 18. Jahrhunderts, ist seine eheliche Aufmerksamkeit vor allem von der Sorge um Louises oberflächliche Befindlichkeit beherrscht. Zwar bemerkt er die »Melancholie«, von der Louise in heimlicher Betrachtung des Gemäldes über dem Klavier einmal mehr erfasst worden ist. Statt jedoch nach den tieferen Ursachen ihrer wiederkehrenden Verstimmung angesichts des (vermeintlichen) Portraits des »verstorbenen Bruders« zu forschen, möchte Waller es aus ihrer beider Blickfeld in eines der »Nebenzimmer« verdrängt wissen. In diesem wird schon in der folgenden Nacht der leibhaftigen Wiederkehr des Verdrängten mit physischer Gewalt begegnet werden.

Als Louise sich gegen die Entfernung des Portraits ausspricht, weil »eine gewisse Wehmut« bei seiner Betrachtung ihr noch die »Melancholie« »sehr angenehm« macht und sie sich zu Lügen (»meine Kinderjahre«) und sentimentalischer »Rührung« hinreißen lässt, bekundet er sein »Mißfallen«; wenn schon nicht an ihrem Verhalten, so doch an den Gesichtszügen des von ihr bis heute betrauten Bruders (S. 221). Nach zaghaft misstrauischem Nachfragen ist Waller um Konfliktvermeidung bemüht. Der sichtbar gewordene Ansatz zu möglicher Konfrontation wird durch Floskeln überdeckt, welche die unterschwellig Spannungen nur noch vergrößern. Gegenseitig versichern sich die Eheleute in empfindsamer Terminologie ihres ungetrübten Glückes. Ihr Harmonie-

18 Im Anschluss an grundlegende Studien zur Melancholie (Klibansky/Panofsky u. a., Lepenies, Schings, Mattenklott) und innerhalb der Tieckforschung insbesondere an Rosemarie Hellge: *Motive und Motivstrukturen bei Ludwig Tieck*. Göttingen 1974, wird die prominente Stimmung der Melancholie im Frühwerk Tiecks ausführlich behandelt von Ellen Oswald: *Figuren der Melancholie. Ludwig Tiecks »William Lovell« im Kontext von Erfahrungsseelenkunde und Pädagogik*. Frankfurt a. M. 1992.



bedürfnis wird ins Grotteske gesteigert und als ein zwanghaftes ausgewiesen, indem es rhetorisch verschmolzen wird mit der Stimmung, die von der Landschaft der sie umgebenden Weinberge aufgerufen wird. Der Lieblichkeitstopos südlicher, hier süddeutscher Regionen wird ebenso als metaphorische Ressource genutzt wie der des Gartens als kultivierte Natur,<sup>19</sup> wenn es darum geht, das bürgerlich verengte Eheleben zum Ideal einer paradiesischen Stimmung zu erheben. Die sozialpsychologischen Defizite der »ländlichen Einsamkeit« werden durch die imaginäre Verinnerlichung »goldener Tage« zur hochzeitlichen Stimmung einer das autarke Paar bergenden Zweisamkeit umstilisiert. So kann das konfliktträchtige »Ehe«-Dual als symbiotische Einheit imaginiert werden, in welcher »nichts zu wünschen übrig[bleibt]« (ebd.).

Das Problem beziehungsinterner Sprachlosigkeit äußert sich bei Waller in der Sorge, Louise könne »die große Welt vermissen« (ebd.). Ihr zwecks Zerstreuung dieser Bedenken bekundeter, aber aus verschwiegenem Liebeskummer geborener »Lieblingwunsch, auf dem Lande, nur der schönen Natur und dir zu leben« (ebd.), bezieht den provinziellen Charme intakter Intimität aus der Diffamierung der Stadt als »kleine große Welt, wo man sich ewig in einem Zirkel von Langeweile, Affektation und schalen Komplimenten herumdreht« (ebd.). Die seit dem 18. Jahrhundert mit dem Entstehen einer bürgerlichen Öffentlichkeit sowie der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft ihrerseits zum Klischee gewordene Idealisierung des Lebens auf dem Lande ist hier organisiert über entgegengesetzte Befindlichkeiten: der faden Konversationsstimmung in städtischer Geselligkeit einerseits, der »glücklichen« Echtheitsstimmung in »ländlicher Einsamkeit« (ebd.) andererseits.

Auf diesem Allgemeinplatz soll künftig ihr »ganzes Leben so reizend« (ebd.) in »einsamer Häuslichkeit« zu einem rundum »glücklichen« Dasein emporwachsen, das »die Freuden der großen Stadt« einst »ohne Reue« unter sich zurückgelassen haben wird (S. 223). Die Brüchigkeit des klischeehaften Fundaments dieses Lebensentwurfes wird indes nur umso absehbarer, je euphori-

19 Der Garten war im 18. Jahrhundert ein bevorzugter Gegenstand des geschmacksästhetischen Diskurses, dessen Entwicklung sich beispielhaft nachvollziehen lässt in Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst I* (s. Anm. 14).

»Ein sonderbares Entsetzen«

78 scher im Fortgang des Gesprächs ihr gemeinsames Glück aus der Perspektive eines antizipierten Sich-Erinnerns konstruiert wird. Wallers gefühlvolles Sprechen über seine »so süß[en]« (S. 221) Tagträume nähert sich zusehends der Grenze zur Persiflage, wenn sein empfindsamer Duktus durch eine Aneinanderreihung idyllischer Motive sich rhetorisch so weit steigert, dass er ins Satirische abzuheben droht.

Denn im Anschluss an Louises Erklärung, sie sei mit ihrer gegenwärtigen Lage am Ziel ihrer Wünsche angekommen, lässt Waller sie zur Wiederherstellung harmonischer Stimmung an seinen Wunschvorstellungen teilhaben: »Den ganzen Tag über schon« habe er sich das Glück ausgemalt, wie sie »hier nun den einen Tag so wie den andern, in einer schönen, ununterbrochenen Einförmigkeit« mit sich vertraut und mit den sie bergenden »schönen Gegenden« schließlich verschmelzen würden (S. 222). Bevor die mit der Monotonie eines biedereren Lebensrhythmus konnotierte Stimmung der Langeweile auch nur assoziiert werden kann, wird die »einsame Häuslichkeit« um ihren »Garten« und eine Traumlandschaft erweitert. Die dadurch evozierte Stimmung der Selbsterweiterung wird auf diese Weise mit der Enge des bürgerlichen Daseinsgefühls korreliert, während sie diese in ironischer Lesart schon konterkariert. Zugleich beflügelt sie Wallers Phantasie, ihr gemeinsames Glück entlang der Generationenkette (»Kinder«, »Enkel«) über die individuelle Lebensspanne hinaus garantiert zu sehen: »Und leben in unsern Nachkommen weiter« (S. 223).

Die bis in physische Einzelheiten (»mit Falten in der Stirn, vor Alter zitternd«) ausphantasierte Wunscherfüllung bestünde schließlich darin, mit dem für sie beide harmonischen Abschluss ihres Lebens noch einmal die Stationen des bürgerlichen Glücks Revue passieren zu lassen: »wir erzählen uns die Geschichte unseres Glücks, und durchleben in der Erinnerung noch einmal den freudenreichen Kreis« (S. 222). Von dieser finalen Erzählung »beim Sonnenuntergang« werden sogleich einige Kostproben gegeben, wobei jeder Intimitätserfahrung landschaftliche oder gegenständliche Stimmungskomponenten zugeordnet sind: die »Linde hinter deinem Haus« der Liebe auf den ersten Blick, eine »Hyazinthe« dem »süßen Lächeln«, das »Klavier« einem hinausgezögerten

»Abschied«, eine »dämmernde Laube« der erotischen Annäherung, »vertraulicher Schein des Abends« dem ersten Kuss, ein bestimmter »Abend« dem »Still«-sein, der »Morgen« danach ihrem »Freundlich«-sein und alles zusammen dem »Glücklich[-] sein« (ebd.). Durch diese kontinuierliche Verknüpfung emotionaler Erlebnisse mit situativen Umgebungsqualitäten werden die imaginierten Szenarien in eine Stimmung eingelassen, die ebenso innerlich wie äußerlich hervorgebracht ist. Dadurch erscheint das rein Subjektive des Erlebens zunächst wahrnehmungsästhetisch objektiviert; sodann bewirkt das Schematische der klischeehaften Verquickungen jedoch auch eine latente Fragwürdigkeit, als wenn die Authentizität der Liebesmomente ohne Ergänzung durch erinnerte Umstände nicht gesichert wäre.

Die Gefahr der Trivialisierung durch die Verwendung von stimmungsmäßigen Versatzstücken, die heute als romantische Klischees eher Widerwillen beim Leser erzeugen, mag Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht so empfunden worden sein. Wohl aber muss – auch damals schon – die forcierte Dramaturgie der Stimmungen bewirkt haben, dass Wallers Tagtraumfassade durchschaubar wird hinsichtlich seines motivationalen Hintergrundes; und dies in zumindest zweifacher Hinsicht.

Zum einen deutet der Zeitpunkt, an dem Wallers Beschwörung des Eheglückes anhebt, darauf hin, dass er damit einen drohenden Streit um jeden Preis vermeiden will – auch um den Preis der Diskreditierung der Wahrhaftigkeit dieses Glücklichseins. Denn gerade als Waller offenbar erstmals Louises von ihm als »Schwermut« aufgefasste »Wehmut« in Betrachtung des Bildes skeptisch kommentiert und dadurch mehr bei sich als bei ihr für Irritation sorgt, greift er ihr Beschwichtigungsangebot allzu bereitwillig auf, um seinen ohnehin als »bloße Grille« abgetanen Verdacht gegen seine Frau und ihren verstorbenen Bruder zu verleugnen. Je stärker der Wunsch nach ungetrübter Harmonie – so scheint es –, desto höher die Bereitschaft, eine solche notfalls auch qua bloßer Suggestion zu stabilisieren. Hierzu dient die rhetorische Erzeugung harmonischer Stimmung mithilfe metaphorischer Anleihen bei der tradierten Semantik stimmungshafter Glücksmomente. In dem Maße wie eine glückliche Stimmung nicht hinreichend aus den konkreten Um-

»Ein sonderbares Entsetzen«

80 ständen der erinnerten Situation vergegenwärtigt werden kann, erhöht sich in Wallers Rede der Anteil an konventionellen Stimmungsignalen aus dem tages- und jahreszeitlichen sowie landschaftlichen Herkunftsbereich. Dieser Logik der Konfliktvermeidung folgt das Überspringen von der einen, in ihrer Untergründigkeit bedrohlicheren Ursache für Missstimmung (Bild) zu einer anderen, in ihrer allgemeinen Bekanntheit leichter zu handhabenden Ursache (Landleben). Diese unter dem gemeinsamen Nenner möglicher Konfliktherde wie beiläufig vorgenommene Ersetzung der eigentlichen Ursache beidseitiger Verstimmung (Bild) durch eine solche für persönliche Unzufriedenheit, die überdies äußerlich ist und zuvor bereits hinlänglich ausgeräumt worden zu sein scheint, ebnet ihrerseits den Übergang zum zweiten Motivationsgrund für die Tagtraumrede des »Schwärmers«.

Denn – so die zweite Hinsicht – von Louise war durchaus nicht zu erwarten, dass sie auf einmal ein Leben auf dem Land problematisch finden würde; sehr wohl aber, dass sie mit diesem konnotierte negative Stimmungen (»ununterbrochene Einförmigkeit«, »ländliche Einsamkeit«) auf ihr hinter sich gelassenes Stadtleben zurückprojizieren würde (»Langeweile«), wohin sie als solche verbannt bleiben sollen. So bietet sich Waller aus wieder hergestellter Übereinstimmung in einem – wenn auch nur scheinbar – strittigen Punkt die Gelegenheit, in die Lobpreisung des Landlebens (»Lieblingwunsch«) einzustimmen und in sie zugleich ihr Eheleben »glücklich« einzubeziehen (S. 221). Entsprechend mit einander verbunden werden Ehe- und Landleben nicht nur schöngeredet, sondern wechselseitig mit Attributen idyllischer Schönheit ausgestattet:

Wir wollen sie [die Freuden der großen Stadt] gern vermischen; hier in einer einsamen Häuslichkeit, leben wir mit unserm kleinen Vermögen froh und glücklich, pflanzen unsern kleinen Garten, und genießen jede Stunde; in deinen Armen erhole ich mich von meinen mühevollern Arbeiten, – so schwimmen wir den schönen, hellen Strom des Lebens hinab, bis unser Kahn nach und nach auseinanderzufallen droht, und dann Louise, das hoff' ich zu Gott, landen wir an einer schönen Insel. (S. 223)

Wallers sentimentale Phantasie eines erfüllten Lebens in harmonischer Zweisamkeit bezieht ihre semantische Strukturierung aus einer Jahrhunderte alten Bildtradition (»Garten«, »Strom des Lebens«, »Kahn«, »Insel«). Eine solche das gesamte Leben überblickende Vision erfordert einen extrabiographischen Standpunkt, wie er durch das imaginative Voraus-»schwimmen« des Lebens-»Stromes« eingenommen wird. Die mit dem Lebensende assoziierte, düstere Stimmung wird indes aufgehoben durch die Natursymbolik vom »schönen, hellen Strom des Lebens« (S. 223). Dieser ist als solcher nur von einem imaginär erhöhten Aussichtspunkt zu betrachten und zugleich ein Schauplatz erhabener Stimmung(en), wie er aus der inszenatorischen Topographie der Landschaftsmalerei bekannt ist, deren Entstehung Tieck vor allem an den Arbeiten Caspar David Friedrichs bewundert hat. Damit erweist sich Wallers über die idealisierte Ehe mit Louise aufs Lebensganze gerichteter Tagtraum als eine Wunscherfüllungsphantasie, welche den Ernst ihrer existenziellen Tiefenstruktur mittels naturmetaphorischer Stimmungserzeugung in Gelassenheit zu wenden weiß: »Wir gehen sanft unter, wie ein schöner Sommertag, und sehn dann noch einmal heiter auf unsre Bahn zurück« (ebd.).

Mit dieser phantasmatischen Wunscherfüllung zum einen sowie der überkompensatorischen Konfliktverleugnung zum anderen sind die beiden psychodynamischen Funktionen benannt, die Wallers harmonischer Traumfassade zu Grunde liegen. Dass sie auch als solche erkennbar werden, ist dem dramatischen Effekt zuzuschreiben, der von der dialogischen Inszenierung entgegengesetzter Stimmungen ausgeht.

Dieser Effekt wird nicht erst, aber besonders dann augenfällig, wenn nach Maßgabe des hintergründig wirksamen psychologischen Mechanismus Wallers idealisierende Rede sich Louises Zustimmung zu versichern trachtet. Sie erhält diese auch allzu bereitwillig, jedoch um den Preis einer ungewollt ins Komische verzerrenden Spiegelung oder gar mimetischen Steigerung des enthusiastischen Duktus, welche denselben auf einen Gipfel treibt, von welchem die Rede ins Groteske abzustürzen droht. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist es auch hier nur ein kleiner Schritt, da jenes seinen Auf-

»Ein sonderbares Entsetzen«

82 schwung aus der Vermeidung von Streit und der Verleugnung von Leid (»ohne Seufzer!«; ebd.) genommen hat und zu einer Stimmung funktionalisiert wird, die ein »Glücklich«-sein auf den Höhen des Imaginären vom Dasein auf den Niederungen des Realen abheben lassen soll: »Louise, nicht wahr, wir werden glücklich sein?« / »Gewiß! gewiß! – Ach, ja, die Welt hat viele Freuden, sie wäre ein Paradies, wenn alle Menschen so dächten, so empfänden wie du!« (S. 222)

Mit dieser künstlich ins Paradiesische gehobenen Stimmung des Paares ist die tragische Fallhöhe erreicht, die den binnen kurzem folgenden Sturz in die gedrückte Stimmung einer ausweglosen Ehekrise ankündigt. Zunächst indes lebt die Dramatik des *Abschieds* von einer schroffen Kontrastierung der Stimmungen, so lange die schwärmerischen Höhepunkte sich in ihrer rhetorischen Konstruiertheit selbst desavouieren. Dies geschieht durch doppelsinnige Sprachgesten der Vergewisserung und Beteuerung (»nicht wahr?«, »gewiß, gewiß«) oder wird durch szenische Bühnenanweisungen unterstützt, wenn etwa die körpersprachliche Gebärde dem Gerede performativ widerspricht: »Waller: Auch ohne Seufzer! / Louise seufzend: Ohne Seufzer! – / Waller: Und doch seufztest du eben. Aber auch die Freude kann den Busen schwellen, und das Herz schwer machen. – / Louise: Ja wohl, Karl.« (S. 223)

Mit diesem kurzatmigen Wechselschritt zwischen besorgter und emphatischer Stimmungsrede ist der Dialog ins Komische abgeglitten. Darin zeigt sich bereits etwas von Tiecks differenzierender Auffassung von Komik und Witz, wie sie während der frühen 1790er Jahre in seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare entwickelt wird.<sup>20</sup> Im Unterschied zum ebenso pointenhaften wie flüchtigen

20 Wie die Poetik des frühen Tieck von seinem Verhältnis zu Shakespeare zu begreifen ist, lässt sich zum einen seinem Aufsatz *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* von 1793 entnehmen; zum anderen aber auch dem Nachlassband Ludwig Tiecks: *Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck*. Hg. v. Henry Lüdeke. Halle 1920. Siehe hierzu und mit Bezug auf das romantische Konzept der Ironie Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1989, S. 372–379. Siehe zu Tiecks Rezeption ästhetischer und poetologischer Schriften seiner Zeit sowie solcher der Antike im Hinblick auf die Ausbildung seiner eigenen Position Achim Hölter: *Literaturgeschichte als Poesie*. Heidelberg 1989, S. 253–261.

Witz entwickelt sich Komik von vornherein aus einem Spannungsverhältnis zu dem, was noch nicht, aber schon fast bewusst, was nicht mehr unbewusst und doch erst bewusst werdend ist. So enthält der eben zitierte Dialog zugleich einen Hinweis darauf, warum das Aufkommen von Komik unvermeidlich gewesen ist, indem er alles bisher Gesagte nun durch die gestisch unterstützte Wiederkehr des rhetorisch Verdrängten revidiert: »Waller *sich nach dem Bilde wendend*: Dein Bruder war nicht so glücklich. – Nicht wahr, Louise, so hat er nie gelächelt, wie du itzt lächelst? – Es war ein kalter Mann?« (Ebd.) Auch Louises Antworten erscheinen in der erneuten Betrachtung des Bildes doppeldeutig, insofern ihr Einstimmen in die nostalgische Verklärung nicht mehr auf ihre zukünftige und also gemeinsame Vergangenheit reduziert ist, sondern ebenso die gegenwärtige »Erinnerung« an eine frühere Liebe »versüßen« könnte (S. 222). Dieser bereits am Ursprung von Wallers verdeckter Inquisition stehende Verdacht kann nach Louises nun erstmals versagter Zustimmung nicht mehr niedergehalten werden und wird nun erst recht auffällig zwischen zwei Gedankenstrichen hervorgehoben:

*Louise*: Nein, gewiß nicht, – ach er war oft nur zu warm, zu gefühlvoll. – / *Waller*: So hatte der Maler desto weniger Gefühl. / *Louise ihn anlächelnd*: Mußt du denn immer wider auf dies Bild zurückkommen? / *Waller*: Verzeih. – Hast du kein Messer? / *Louise scherzhaft*: Du willst mich doch nicht gar des Bildes wegen erstechen? – Hier. (S. 223)

Mit der an dieser Stelle »*scherzhaft*« eingeführten späteren Tatwaffe zerteilt Waller einen »Apfel[, der] der erste reife im ganzen Garten« ist, und dessen »rote Hälfte« er Louise als »Geschenk« überreicht (S. 224). Diese Geste der Versöhnung erscheint vor dem Hintergrund der gescheiterten Verständigung beinahe als ein Akt verzweifelter Verlegenheit, in die sich etwas Verführerisches und Bedrohliches mischt: »Sieh das schöne Rot, – wie vom Abend-schein überflogen, oder wie deine Wangen. *Indem er ihn teilt*. Da hast du die rote Hälfte.« (Ebd.) Die Signalfarbe Rot indiziert hier eine Mischung aus Gefahr, Affekt und Blut. Korreliert mit dem Erröten der Wangen, ist neben Verlegenheits- und Schamgefühlen

»Ein sonderbares Entsetzen«

84 auch sexuelle Erregung assoziiert. Der doppelte Vergleich bewirkt ein Oszillieren zwischen den semantischen Sphären der äußeren (»Abendschein«) und der inneren (Erregung) Natur, zwischen Landschaftsfläche (»überflogen«) und Gesichtsfläche (»Wangen«).

Diesem Oszillieren zwischen Subjekt- und Objektbereich korrespondiert die Wahrnehmungsstruktur der Stimmung, wie sie sich seit Ende des 18. Jahrhunderts allmählich ausdifferenziert. Louises rote Apfelhälfte – »*indem sie sie auf das Klavier legt*« – absorbiert die (Ver-)Stimmung als technisch-instrumentale Verhältnisbestimmung und verwandelt diese herkömmliche Bedeutung in diejenige des ästhetischen Begriffes der affektiv-situativen Stimmung. Mit der Darbietung des durchschnittenen Apfels und dem Aufschub seines Verzehrs auf den späteren Abend ist zudem eine Reminiszenz an die biblische Ur-Verführung mit verkehrten Rollen symbolisch in Szene gesetzt.

Die Rollenverkehrung wird indes im fatalen Verlauf des Abends wieder aufgehoben, wenn Waller im Anschluss an die belauschte »Umarmung« mit dem Fremden »ans Klavier [tritt] und die Hälfte des Apfels« findet, die »ein Geschenk« von ihm war, dem seine »Liebe einen so hohen Wert beilegte« (S. 244). Denn alsdann scheint die Verführung zur Liebe von Louise auszugehen, freilich zu der sündigen eines »elende[n], gemeine[n] Weib[es]« mit einem anderen Mann; dadurch fällt die mit dem Apfel symbolisierte Schuld zur roten Hälfte ihr, zur andern dem »schändliche[n]« »Bösewicht« zu (ebd.). Bevor es zur Entdeckung ihres außer- und eigentlich vorehelichen Sündenfalls (Apfelsymbolik) kommt, wird noch einmal anlässlich von Wallers halbstündigem »Fortgehn« die paradiesische Stimmung der Unzertrennlichen zu beschwören versucht, indem sie gemeinsam durch den Garten gehen: »sieh, wie schön die Sonne untergeht« (ebd.). Die Sonne wirft indes die langen Schatten des Unheimlichen, seiner »mißtrauische[n] Ahndung« sowie ihrer wehmütigen Fügsamkeit voraus.

Nach dem kleinen Abschied des Ehemannes tritt erstmals der ehemalige Liebhaber auf, um sogleich die alttestamentarisch-kleinbürgerliche Stimmung im Blick von außen zu beglaubigen:

Stefan Hajduk



Mir ist wunderbar zu Mute. – Alles ist hier in den Straßen so häuslich, so ländlich, – wie ich von dem Berg herabfuhr, und mir die Glocken des kleinen Kirchturms entgegentönten, – wie ich über die Brücke rollte, – wie ich von der Anhöhe in die kleinen Straßen hineinsah, – der Rauch aus den Dächern stieg, – [...]. Alles hier so patriarchalisch, alles in einer glückseligen Eingeschränktheit, – so nachbarlich und zutraulich, – und ich komme hierher, dieses Glück zu stören? – Nein! nur noch einmal sehn will ich sie, ewig von ihr Abschied nehmen. (S. 225)

Auch dieser große Abschied empfängt sein Pathos von der ihn kullissenhaft umgebenden Abendstimmung. Deren andächtige (»Gott!«) Beschreibung versammelt all jene figurativen Elemente, deren Verbindung zu einem malerischen Ambiente schon das Modell abgaben für Louises »Glück« in Wallers »Armen« (ebd.). Es sind die den Städtern »zu Mute« steigenden Eindrücke bei einem Besuch in der Provinz, deren Komposition zu einem »wunderbaren« Stimmungsbild auf der Grundlage einer ästhetischen Distanz beruht (ebd.). Diese wird von Ramstein noch einmal vergegenwärtigt, indem er bei Betreten ihres »Zimmers« dessen Betrachtung sich imaginativ erweitern lässt um die es umgebende »Wohnung«, die Landstadt mit ihrer »Brücke«, dem »kleinen Kirchturm«, den »kleinen Straßen« und »Dächern« (ebd.). »Alles« dies sieht er vom erhabenen Standpunkt einer »Anhöhe«, die es seiner Wahrnehmung erlaubt, als Totalität einer äußeren Stimmung erinnert und dadurch verinnerlicht zu werden (ebd.). In diese im Stile der Landschaftsmalerei verfahrenen »Erinnerungen« mischen sich in dem Augenblick, als er sein eigenes »Bildnis erblickt«, die Erinnerung an »jene holdseligen Tage, als [er] ihr gegenüber saß, und die Langsamkeit des Malers schalt, – wie sie immer noch etwas an dem Gemälde zu tadeln hatte, [...] – wie mein Blick sich in ihr Lächeln verwickelte«. (Ebd.)

Die durch Vergegenwärtigung einer landschaftsidyllischen Stimmung induzierte Erinnerung ist ihrerseits eine Erinnerung an eine Stimmung. Diese war als »holdselige« wiederum Gegenstand des »Gemäldes«, insofern dasselbe nicht nur sein unter der kritischen

»Ein sonderbares Entsetzen«

86 Supervision der Geliebten erstelltes Porträt ist, sondern zugleich die gemalte Stimmung gegenwärtiger Intimität, wie sie sich im »Blick« und im »Lächeln« der Liebenden in ihrer wechselseitig »verwickelten« Wahrnehmung intrinsisch konstituiert. Wie dieses merkwürdigerweise noch »in jenen holdseligen Tagen« und also gleichsam seine Erinnerungsfunktion antizipierende Bild Louise wiederholt in eine traurig-heitere Erinnerungsmelancholie versetzte, so löst sein selbstreflexiver Anblick bei Ramstein eine Turbulenz der Gefühle aus: »ach es zerdrückt mir das Herz! – Warum kann ich es nicht vergessen?« (Ebd.) Die Antwort, die Ramstein sich in der temporalisierenden Perspektive von Schicksalstragödien gibt, vermutet den Grund für seine Unfähigkeit, jenes ominöse »es« zu vergessen, gleichsam umgekehrt in der von diesem »es« ausströmenden Kraft, sein »Herz« zu erweitern. Die genuine Erfahrung von geglückter Intimität hat ihm einen Raum erfüllender Selbsterfahrung eröffnet, dessen unvergessliche Stimmung über die Liebesdyade hinaus die sie bergende »Welt« und sie tragende »Zeit« miterfasst und als ästhetische Phänomene selber erst hervorbringt: »Es war eine schöne Zeit, – die Welt war mir damals doch ganz anders, – es war eine schöne Zeit.« (Ebd.)

Diese zeitschöpferische und weltverwandelnde Erfahrungsdimension bereichert das Bedeutungsspektrum von Stimmung in einer Entwicklungsphase der Ästhetik, in der diese vom Primat der Subjektivität ausgehend sich anschickt, die herkömmlichen Grenzlinien zur Erkenntnistheorie und Ontologie zu verschieben, zu überschreiten oder aufzuheben. Noch bevor jedoch in der ästhetischen Philosophie bei Schelling der Natur Subjektcharakter zugeschrieben wird, schlägt die Literatur einen sphärenharmonischen Ton an, der eine kongeniale Stimmung zwischen schöpferischem Subjekt und schöpferischer Natur zum Klingen bringt. Seit dem in der Empfindsamkeit säkularisierten Pietismus verarbeitet Literatur damit physikotheologisches und spinozistisches Gedankengut.

Wie zuvor an prominenter Stelle Goethes *Werther* erst seine überquellende Lebendigkeit und später seine liebeskranke Sterblichkeit in der Natur und ihrem jahreszeitlichen Wechsel gespiegelt sieht, so erinnert sich nun über sein Verhältnis zur Natur Ramstein an den Wandel seiner existenziellen Stimmung: »Was konnt' ich nicht

bei jeder Blume, bei jedem grünen Blatt empfinden! Welcher Sinn der Schönheit lag in jedem rauschenden Baum, – alles ist jetzt so ausgestorben.« (Ebd.) Doch schon mit dem nächsten Gedankenstrich geht er von der ichbezogenen Naturmetaphorik über zu der ebenfalls im *Werther* präfigurierten Metaphorik des Klaviers, um denselben Stimmungswechsel in seiner schmerzlichen Abruptheit auf die intime Zweisamkeit zurückzubeziehen:

*Er schlägt schwermütig einen Ton des Klaviers an.* Es ist noch dasselbe Klavier, auf dem sie mir so oft etwas vorgespielt hat. – Wie sie mir so oft Lieder sang, und ich ihr so sorgfältig die Blätter umschlug, – wie sie mich dann beim Schluß anlächelte. (S. 225 f.)

#### IV.

Eine dem Religiösen entlehnte »Sprache des Herzens« (S. 228) ist seit der Wiedergeburt der deutschen Literatur aus dem Geist des Pietismus<sup>21</sup> das Idiom der emphatisch Liebenden, die dem Objekt ihrer Begierde einen idealisierten Status zuzumessen trachten. Der junge Tieck bedient sich hierbei der zum Ende des 18. Jahrhunderts längst etablierten Ausdrucksformen liebender Seligkeit in derart prononcierter Weise, dass die in ihnen gebundenen libidinösen Kräfte als solche erkennbar und thematisch werden. Sie werden auch nicht in ihrer »Wildheit« (S. 222) durch Verknüpfung mit moralischen oder politischen Diskursen aufs Neue domestiziert und relativiert: Dies ist das Neue Anfang der 1790er Jahre, etwa auch gegenüber der Sturm-und-Drang-Dramatik und dem bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Schiller. Anstelle einer tugendmoralischen Emanzipation des bürgerlichen Selbstgefühls steht eine ideologisch indifferente Rehabilitation der Gefühle im Zentrum der konflikt-dramatischen Szene.

Zunächst kommt die empfindsame Gestik und Sprache der »Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium«

<sup>21</sup> Da es mir hier in erster Linie nicht um ideen- und wirkungsgeschichtliche Zusammenhänge geht, übernehme ich diese konzise These unkommentiert von Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München/Wien 2002, S. 54–112.

»Ein sonderbares Entsetzen«

88 noch erfolgreich zum Einsatz, namentlich um die »Entmutigungsschwelle« überschreiten zu können, welche die ehemals Liebenden inzwischen trennt.<sup>22</sup> Während Luhmanns Interesse an der historischen Semantik und Kasuistik der Liebe sich auf den Bedarf an möglicher Kommunikation konzentriert, lenken wir die Aufmerksamkeit auf das Scheitern der Kommunikation von sich als Liebende vermeintlich Verstehenden. Denn Tiecks poetische Darstellung von deren (Miss-)Stimmungen als Medium fokussiert mehr die Wahrnehmung von Dissens und Diskordanz als das Erreichen von Konsens und Konkordanz.

So dauert es im ersten Dialog (5. Auftritt des I. Aktes) zwischen Louise und Ferdinand eine für beide verwirrend lange Weile bis sich der Vorhang der Gefühle vor den gekränkten Seelen der ehemals Liebenden hebt und das »fürchterlich[e] Verhängnis« (S. 230) zum Vorschein kommt. In einer zunächst aus Freude, Verlegenheit und Schmerz zusammengesetzten Stimmung kämpft Ferdinand um »die letzte, fernste Ahnung [s]einer verschwundenen Seligkeit«, während Louise sich und ihn fragt, warum und woher er gekommen ist. Er bleibt ihr noch »fremd« als er sie der gestischen Bühnenanweisung entsprechend »mit festem Auge anblickt« und sie »ihre Augen vor seinem Blick zu verbergen« sucht (S. 227). Schließlich versucht er sie zu erweichen, indem er auf das Bild zeigt, das den »Mann, der einst Louises Blicke auf sich zog« (ebd.) darstellt, mit der Folge, dass sie ihn in seiner als unpassend empfundenen Sentimentalität zurechtweist.

Es entsteht eine Missstimmung, die sich in »Vorwürfen« (S. 228) mit einer wechselseitigen Überbietung darin entlädt, wer mehr gelitten hat und wem was zugefügt wurde. Denn während er mit dem »wehmütigen Blick« herzlicher Bescheidenheit anreiste, nachträglich »Abschied zu nehmen«, die ihm untreue Geliebte »noch einmal zu sehn«, um darin seine »letzte Seligkeit« zu finden (S. 231), sieht sie sich als die damals Verlassene, deren »Liebe so grausam verschmäht« wurde, dem »schadenfrohen Grausamen« mit seinen respektlosen »Vorwürfen« gegenüber (S. 228 f.). So erinnert sie ihn an ihren »zärtlichen Abschied«, das Auseinandergerissenwerden ihrer »Seelen«, seine »ersten Briefe [...] – so ganz die hin-

22 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. 1982, S. 21.

geströmte Empfindung« und sein anschließendes rasches Vergessen (S. 228). Mit »starrem Blick« und erkalteter Stimmung erfährt er nun, dass sie nach einem halben Jahr ohne Briefe von ihm und auf das »Gerücht« hin, er sei »in der Schweiz verheiratet« mit »schwer verwundet[em] Herz« allmählich dem »Bitten« und »Flehn« Wallers, seiner »so heißen, so inbrünstigen Liebe« schließlich nachgegeben und ihn geheiratet habe (ebd.). Nachdem sie Ferdinands »Aufenthalt von einem Fremden erfahren« hatte, ließ sie ihn dies ahnungslos mit einem »mehr« als »kalt[en] Brief« wissen (S. 228 f.). Umgekehrt erfährt sie vom »wehmütig lächelnd[en]« Ferdinand nun, dass er weder »verheiratet« noch »treulos«, sondern »krank« und so »schwach« war, dass er ihr vom »Sterbette« »nicht einmal schreiben konnte« (S. 229). Bemerkenswert konstruiert klingt seine Erklärung, dass »ein Brief von einer fremden Hand [sie] nicht erschrecken sollte« (ebd.) und er sie stattdessen ein halbes Jahr ohne jede Nachricht über seinen Verbleib gelassen hat. Als Grund für diese folgenschwere Entscheidung führt er seine »überkluge Zärtlichkeit« an, welche sie indes postwendend vermisst, indem sie beklagt, dass er nicht jetzt geschwiegen, ihr die Wahrheit nicht erspart habe, denn »an diesem Irrtum hing mein Glück!« (Ebd.) Louises doppelt verfehltes Glück, erst dasjenige mit Ferdinand und nun durch diesen auch das mit ihrer Ehe, sowie sein doppeltes Unglück, das des Erkrankens und sie Verlierens, und schließlich das durch eine Verkettung unglücklicher Umstände zerstörte gemeinsame Glück, versetzen die beiden in eine Stimmung der »Bitterkeit«; aus ihr heraus beklagen sie verallgemeinernd »das Verhängnis [das] fürchterlich mit dem Glück der Menschen [spielt]« (S. 230).

Das gemeinsame Beklagen von Leid und Unglück wird durch Ferdinands insistente Ausführlichkeit in seiner Vergegenwärtigung so weit forciert, dass es einmal mehr die männliche Sentimentalität ist, die übertrieben wirkt und nunmehr das Tragische ins Komische verzerrt. Verstärkt wird dieser Effekt noch durch das Pathos des Todes, welchem er selbst gerade knapp entronnen ist, um ihn sogleich als einzig wahrscheinlichen Grund für ihre ausbleibende Antwort anzunehmen. Er will auf ihrem »Grabe sterben«, um angesichts der »Ungewißheit« ihres Verbleibs und seiner »Furcht« erneut aufs

»Ein sonderbares Entsetzen«

90 »Sterbebett« zu sinken (S. 229 f.). Louises knappe Mitleidsbezeugungen (»ich war es nicht wert, ich Elende, – o Gott! du hast viel um mich gelitten«, »O Himmel!«; S. 230) wirken hier beinahe ironisch, als wenn sie das von Ferdinand verfluchte »Schicksal« gar nicht selber beträfe.

Diese heute teils groteske, teils kitschige Wirkung mag indes auch nur dem in über zweihundert Jahren gewandelten Geschmack geschuldet sein. Dramaturgisch indes folgt sie der expressiven Logik der Stimmungen, welche erst in ihrer Überzeichnung die in ihnen zusammengezogenen Elemente als metaphorische Struktur erkennbar werden lassen. Denn nichts deutet darauf hin, dass Ferdinand etwa an einer tödlichen Krankheit leidet oder Selbstmord begehen will und deshalb mit einem letzten Wiedersehen endgültig Abschied nehmen möchte. Vielmehr ist die unnachgiebige Rede über sein beinahe schon geschehenes, aber sicher baldiges Sterben metaphorischer Ausdruck der Nichtakzeptanz von Liebesverlust, der Verleugnung eines Beziehungstodes und noch des verzweiferten Drängens auf Wiedererlangung einstiger »Seligkeit« (S. 231). Noch das pathetische Zurücknehmen seiner Kränkungen im Gestus der Ergebenheit gehört zur rhetorischen Wiederherstellung einer intimen Stimmung, die sich im Austausch von Blicken konstituiert: »Ich kränke dich? – Ferdinand Louise? von deren Blicken er einst lebte, – o vergib, vergib mir! / Louise: Dein Tod liegt mir schwer auf meiner Seele, – Ferdinand, vergib du mir! –« (Ebd.)

Es zeigt sich, dass Louise den Einsatz der Todesmetaphorik ebenso wie den der »Stimme« und den von »Tränen« (S. 231 f.) als bloße Beweisstrategien absoluter Liebe sehr wohl versteht, ihnen entsprechend reagiert, um ihnen doch nur beiläufig zu erliegen:

Louise, ich gehe freudig aus dieser Welt, ich habe dich noch einmal gesehn, – du hast mich noch nicht vergessen, das ist mehr als ich erwartete: – ja, wir waren für einander geschaffen, – ein Ohngefähr, ein unglücklicher Mißverstand, – aber dort – / Louise: Dort! Ja da ist alles anders als hier, Ferdinand. – Dort wollen wir uns freudiger wiedersehn. – *Pause*. Aber jetzt, – o verzeih mir, Lieber, verzeih dem ängstlichen Weibe, wenn ich dich jetzt bitte, – fortzugehn.« (S. 231)

Dieses routinierte oder doch souveräne Umschalten vom sentimental Diskurs über ihre verhinderte Liebe zum pragmatischen der Vorbeugung einer Ehekrise lässt erkennbar werden, dass die intime Stimmung nicht nur der authentische Ausdruck einer sympathischen Gefühlsbeziehung ist, sondern auch und zunächst über ihre kommunikative Funktion zu verstehen sein wird. Sie besteht darin, es den beiden zu ermöglichen, sich gleichzeitig auf ein ihnen Gemeinsames zu beziehen, auf die Erinnerung an jene Zeit, die mit dieser wieder lebendig werdenden Gefühle und auf ein bestimmtes Liebesideal. Das Ideal wird aufgerufen durch den nostalgisch-platonischen Stimmungstopos des füreinander Geschaffenseins wie er bereits zuvor durch das suggestive Geschenk der roten Apfelhälfte konnotativ mit eingespielt wurde. Der für den späteren Abend aufgeschobene Verzehr hatte die Antwort auf die implizite Frage Karls offen gehalten, ob Louise ihn als ihre andere Hälfte (an)erkennen würde, um die schließlich auch der unerwartete Gast unter Berufung auf die frühere Liebe rivalisiert. Ferdinand erhöht seinen Anspruch auf die andere Hälfte nun noch dadurch, dass er über das Scheitern ihrer Liebe an einem kontingenten »Ohngefähr« und »unglückliche[n] Mißverstand« hinaus die Erfüllung des Ganzheitstraumes vom kugelmenschlichen Einssein lediglich auf eine imaginäre Zukunft im Jenseits vertagt sehen möchte. Louise bestätigt ihn nicht nur in dieser vertröstenden Jenseitserwartung, sondern verspricht ihm in himmlischer Verantwortungslosigkeit ungleich bessere Glücksbedingungen bei »freudiger[er]« Stimmung, wenn er nur hier und jetzt »fortzugehn« sich bereit finden möchte und sie im irdischen Jammertal die rote Hälfte des anderen sein lässt. Solche geradezu stiefmütterliche Härte von Louises Seite scheint Ferdinand gewohnt zu sein, mit einem symbiotischen Mitleidsappell zu parieren, der Louise teils verlegen teils ärgerlich macht und sie doch vorübergehend zu erweichen im Stande sein wird: »Ach Gott, da siehst du mich nun wieder mit dem wehmütigen Blick an, den ich so fürchtete, – ach nicht diesen Blick, Ferdinand, nicht so, – ich bitte dich, – ich kann ihn nicht aushalten« (ebd.).

Die in der stummen Rede des wehmütigen Blicks artikulierte Stimmungszumutung scheint Louise augenblicklich nicht weniger unangenehm zu sein als die »Ankunft« Karls bedrohlich ist. Sie

»Ein sonderbares Entsetzen«

92 sucht die peinliche Lage zu meistern, indem sie den aufdringlich Wehmütigen mit einer Liebeszusicherung belohnt und ihn »mit weinerlicher, gepreßter Stimme« verabschiedet (S. 232). Als auch das folgende Stimmungsmanöver ostentativer »Kälte« an Louises Standhaftigkeit zu scheitern droht und sie sich seinem letzten, nun wieder »wehmütigen Blick« zu entziehen weiß, bricht Ferdinand den Abschiedsversuch ab und offenbart nun vollends, dass ihm weniger am Abschied von ihr als an dessen Inszenierung für ihn liegt. Je erfolgreicher diese für ihn im unterschweligen Kampf mit ihr verläuft, umso erträglicher wird jener sein; je höher ihr Verzweiflungsanteil, desto tiefer kann die Abschiedsstimmung genossen werden – scheint Ferdinands Devise zu lauten: »Ach Louise! mit welchem schmerzlichen Vergnügen ich unsern Abschied verlängere, der Giftbecher ist so süß!« (Ebd.) Nicht nur verweist die anhaltende Todesmetaphorik (»mein Herz – es blutet«, ebd.; »blaß«, »stumm und tot«, S. 236 f., et passim) auf das blutige Ende voraus, sondern Ferdinands unnachgiebiges Abschiedsgebaren lässt zunehmend suizidale Züge mit opfermythischem Pathos erkennen (»Giftbecher«). Denn es ist diese letzte, in den Bereich einer Abschiedsverweigerung vorstoßende Verzögerungstaktik, die schließlich die Konfrontation mit dem Rivalen unausweichlich macht.

Mit allen Requisiten des zeitgenössischen Liebeskultes, den seinerseits demonstrativ aufbewahrten (»ein Heiligtum«), ihrerseits vorsorglich verbrannten Briefen, der »Rose« und dem »Schatten«(-riss), die mit »Kuß« und »Tränen« zurück erstattet werden, sowie mit der kontrastiven Reminiszenz an einen »schöne[n] Abend« wird die »ermattet[e]« und »finster[e]« Stimmung des endgültigen Abschieds aufgebaut, bis wirklich »Abend geworden« ist und der »Tod schon vor Augen [schwebt]« (S. 232 f.). Als dieser dann mit der Person Wallers symbolisch hereingetreten ist, bleibt es einmal mehr dem Klavier vorbehalten, der Ausgangspunkt der sich dramatisch verdüsternden Stimmung zu sein. Von dem auf diesem platzierten »Licht«, welches das Gemälde erleuchtet, wird die unklare Identität des »so unvermutet[en]« Besuchers und schließlich Louises Eheheimnis erhellt (S. 235). Da hilft es auch nicht, dass Louise »im Dunkeln« auf dem Klavier »klimpert« und noch weniger, dass die ehemals Verliebten Waller ihre gemeinsame Ver-



gangenheit vorspielen, indem Ramstein wie damals die Seiten eines von ihm selbst komponierten Liedes umschlägt, während sie von »doch so wonnereich[em]« Beisammensein in »Jünglingsjahren« singt (S. 235 f.). Das dadurch ausgelöste Moment unzweideutigen Erkennens wird durch eine Naturmetaphorik begleitet, welche die »Musik« ausdruckslos und Gefühle theatralisch sichtbar macht (»ein kalter Schauer«, »ein bleicher Nebel um die Lichter«, »versteinert«, »Mondschein«, »Garten«; S. 236).

## V.

Der zweite Aufzug macht nach allen Regeln der schauerromantischen Kunst die Nacht zum Schauplatz des finalen Doppelmordes und damit das »still[e]« Bürgerhaus zum »Totengewölbe« (S. 239). Seine »sonderbar« stille Mitternachtsstimmung (»Es schlug so dumpf zwölf Uhr«; ebd.) setzt sich zunächst zusammen aus der Verzweiflung und »verbissene[n] Wut« Wallers, »dem Ton des schmerzlichsten Bittens« Louises und der »so fürchterlich schließend[en]« »Sterbeglocke« Ramsteins (S. 238 ff.). Letzterer fiebert »matt« und »krank«, mit »starr[em] Auge« und »trübe[m] Blick« im »bleiche[n] Gesicht« gleichsam »wehmütig« seinem existentiellen Abschied entgegen (S. 240 f.). In der Perspektive seiner fatalistischen Erwartung eines bei aller Liebesnot natürlichen Todes erhält Ramsteins Ermordung durch Waller eine stimmige Naturalisierung. Dieser Anschein eines naturgegebenen Schicksals wird wiederum hervorgerufen durch eine Überzeichnung des tragischen Konflikts ins Komische, beinahe Grotteske. Das Gestaltungsmittel dieser Überzeichnung ist die Verdichtung von Stimmungen, die sich im *Abschied* zu einem dramatischen Prinzip verselbständigen, welches die tragische Verstrickung der Protagonisten überlagert.<sup>23</sup> Diese sind

23 Ohne Bezug auf den *Abschied* wird von Stimmung in Tiecks Dramen gesprochen bei Jolanta Szafarz: *Ludwig Tiecks Dramenkonzeption*. Wrocław 1997. Szafarz schreibt »allegorischen Figuren« (personifizierte Fortuna, Tiere, Naturerscheinungen) die »Aufgabe [zu], eine besondere Stimmung hervorzurufen« (S. 83). An anderer Stelle spricht sie in implizitem Anschluss an Heidegger von der »Grundstimmung des Daseins« bezüglich eines »Fatalismus« (S. 67, vgl. S. 47), der aus einer Tieckschen Art von Kant-Krise stamme.

»Ein sonderbares Entsetzen«

94 in ihrem Handeln zwar durchgängig psychologisch motiviert, entkommen darin jedoch nicht den zeitgenössischen Vorgaben einer noch aufklärerisch geprägten Vernunftmoral. Nach dieser kann Ferdinand ungeachtet der emotional noch weitgehend intakten Bindung mit Louise keinerlei Ansprüche auf dieselbe gegenüber Karl geltend machen. Zumal er – anders etwa als der bei Gellert unerwartet heimkehrende Ehemann der Schwedischen Gräfin von G. – mit Louise nicht verheiratet war, bevor das Schicksal seine Spuren vorübergehend auslöschte.

Das Tragische ist in traditioneller Doppelbödigkeit als schuldige Unschuld gegeben; das Versäumnis, den Briefkontakt mit Louise nicht aufrecht erhalten zu haben, macht ihn schuldig; der dafür vorliegende Grund seiner schweren Erkrankung erklärt zwar sein Verhalten, entschuldigt es aber nicht. Prompt erkennen die ehemals eben nur Verliebten dies auch an, wenn sie in der »Tugend« den sittlichen »Fels« anerkennen, der unverrückbar zwischen ihnen liegt (S. 229). Auf Seiten Louises ist ein unverschuldetes Schuldiggewordensein von der als Schicksalsmacht unhinterfragten Gesellschaftsmoral dadurch festgeschrieben, dass sie den der Untreue verdächtigten, in Wahrheit auf dem »Sterbebette« liegenden Geliebten »verwünschte«, dessen Wiederkehr ihr nicht etwa einen nachgeholtten Abschied ermöglicht, sondern sie »zeitlebens unglücklich gemacht« habe (S. 229, S. 233). Sie sieht einer »Strafe der gebrochenen Treue« gegenüber gleich beiden Männern noch in den »fürchterliche[n] Stunden« dieses »schrecklichen Abend[s]« mit suizidalem Einverständnis entgegen (S. 237). Die Unausweichlichkeit des Abschieds und damit die dramatische Pointe in dieser frühen Schicksalstragödie, welche sich als Genre erst ab 1810 etablieren sollte, ergibt sich noch aus der Unhintergebarkeit der bürgerlichen Tugendmoral; nicht jedoch die simple Lösung des dramatischen Knotens in einem Abschied mit Todesfolge. Anders als etwa in *Karl von Berneck* ist der Doppelmord nicht in einem Aischylos' *Orestie* verwandten Familienfluch oder sonstigen mythischen Tradition verwurzelt. Vielmehr geschieht er aus dem Affekt heraus und muss allein aus der Konstellation dreier Charaktere motiviert werden. Hierbei dient die Stimmung der Aufstockung der psychologischen Motivation der Handlung bis hin zur Überde-

ckung eines Mangels an tragischer Notwendigkeit. Die Aufbietung starker Gefühle ist nicht – wie etwa im Sturm-und-Drang sozial-kritisch flankiert – dem Verstand entgegengesetzt, sondern dieser kollabiert schlicht unter dem Druck ihrer Steigerung ins Unerträgliche.

Zunächst bewirkt die geradezu inflationäre Stimmungserzeugung eine Typologisierung der einzelnen Figuren, indem sie Louise tendenziell als melancholisch-naiv, Ferdinand als wehmütig-lebensmüde und Karl als manisch-cholerisch präsentiert. Jede Figur für sich betrachtet erscheint dadurch bereits zu emotionaler Exzessivität geneigt. Erst ihre topische Konstellation als Stimmungsträger indes lässt ihre Verwicklung in einen konventionellen Ehekonflikt zu einer schwülstigen Tragödie eskalieren, deren Katastrophe mit hin weniger von der Macht des Schicksals als von einer anderen, die Individuen ebenfalls überragenden und sie als solche einander ausliefernden Sphäre bestimmt ist.

Es ist dies jene Stimmung des Schauerlichen und Grausigen, welche die Romantik später popularisieren wird und die vom jungen Tieck bereits poetologisch eingesetzt wird, um aus einem trivialen Zweiakter doch noch den Funken des Tragischen zu schlagen. Das Triviale der zu Grunde liegenden Fabel, das unerwartbare Auftauchen eines früheren Liebhabers in der bürgerlichen Eheidylle einer Provinzstadt, wird durch die Sentimentalität, die allen Figuren gleichermaßen anhaftet, noch gesteigert. Die Stimmungen, von denen bereits die Individuen je für sich getrieben sind, steigern sich noch in deren Zusammentreffen. Zu Beginn sind es die beiden Eheleute, später die Gattin und der Liebhaber, sodann Gatte und Nebenbuhler, die sich gegenseitig affizieren, bevor die bis zum Ende des ersten Aktes unterschiedliche, insgesamt aber angestiegene Stimmung sich im zweiten Akt zu einer explosiven Mischung verdichtet, von der alle drei zusammen erfasst und gleichsam wechselseitig zerrissen werden.

Erst in ihrem Zusammenwirken verbinden sich die Stimmungen der Beteiligten zu einer explosiven Gesamtheit, auf die ein jeder zwar in seiner Weise reagiert, der sie jedoch gemeinsam unterworfen sind. In ihr diffundieren die individuellen Gemütslagen ebenso wie diese rückwirkend von der individuellen, also von allen geteilten Gesamtstimmung affiziert werden. So ist es kaum verwunderlich,

»Ein sonderbares Entsetzen«

96 dass Stimmung ansteckend ist, dass die Mitteilung, wie einem zu Mute ist, über die stimmungshafte Lesbarkeit der einander zugewandten Gesichter erfolgt:

Du bist sehr krank, – lieber Ferdinand, – und doch steckst du mich mit deiner Furcht an, – seh' ich eben so blaß aus, wie du? / *Ramstein*: Du bist sehr matt. [...] Wir sind krank, Louise, und in der Krankheit wird der Geist wieder zum Kinde. / *Louise*: Du hast recht. – Ach, Ferdinand! (S. 240)

Die dem jeweils anderen ins Gesicht geschriebene Stimmung wird zum Medium der Selbstvergewisserung des eigenen Befindens, das als solches einfach blass und matt ist.

Die dadurch eröffnete intersubjektive Dimension der Stimmung hingegen (»Wir«) qualifiziert diese zum Reflexionsmedium, das Einsicht in die Geschichtlichkeit des gegenwärtigen Zustandes der Beteiligten gewährt. Dass dieser für sie beide gleichermaßen als eine »Krankheit« zum Tode – und zwar physisch und nicht nur geistig »wieder zum Kinde« – diagnostiziert werden muss, daran lässt Louise jetzt keinen Zweifel mehr: »Wir sehn uns nicht wieder.« (Ebd.) Und beide stimmen überein in der Feststellung: »Diesseits nicht.« (Ebd.) Diese zuvor noch vom Duktus der empfindsamen Rede in die Leere eines galanten Gemeinplatzes abgedriftete religiöse Trostvorstellung vom himmlischen Wiedersehen der bis über den Tod hinaus verzweifelt Liebenden verliert jedoch mit einem Mal an Überzeugungskraft: »Vielleicht auch nicht jenseits, – ich fange an, an allem zu zweifeln.« (Ebd.) Im Augenblick der erfolgreich kommunizierten (Überein-)Stimmung kommt die der Sentimentalität latent zugrunde liegende Verzweiflung zum Durchbruch und entlockt dem geliebten Du nicht nur ein erwidertes Liebesbekenntnis, sondern ermöglicht ihm zugleich den authentischen Gefühlsausdruck im Ich-Bezug: »Ich habe es nie so gefühlt, als grade jetzt, was es heißt: dich nicht wieder zu sehn! – Ach Ferdinand, ich liebe dich noch, ich kann's mir nicht verhehlen, du hast mich unglücklich gemacht. – Dich nicht wiedersehn, und unglücklich sein!« (S. 241)

Die reale Wiederkehr des ehemals – und vermeintlich noch immer – Geliebten vollendet den Verlust desselben. Seine exklusive

Platzierung im Geheimnis ihres Herzens einerseits und im Bilderahmen über dem Klavier andererseits ist unhaltbar geworden. Dieses memorial kultivierte Gemälde hat jenes Herzensgeheimnis gelüftet (S. 227) und dieses als Ehegeheimnis verraten (S. 236). Damit ist es nunmehr »dieses verwünschte Bild« (S. 241), welches das Geständnis überdauerter Liebe erzwungen und den Ehekompromiss zunichte gemacht hat. Konnte die Liebe zu dem für untreu gehaltenen Ferdinand unter der Bedingung von dessen Abwesenheit mnemotechnisch noch am Leben gehalten werden, so ist sie als die Liebe zu dem krank aussehenden Anwesenden dem Tode geweiht und mit ihr die beiden Liebenden.

Deren Unglück, sich wiedergetroffen zu haben, ist in seiner tragischen Konsequenz als Abschied vom Leben keineswegs so unvermeidlich, wie es die »bleiche[n] Gesicht[er]« und »trüben Blick[e]« glaubhaft machen wollen (ebd.). Denn es wäre ja auch eine Klärung der Angelegenheit denkbar, wie sie Louise für einen kurzen Augenblick vor dem Zusammentreffen der beiden Männer auch erwogen, aber sogleich wieder verworfen hat (S. 233). Unverzichtbar wäre hierfür freilich eine rückhaltlose Offenheit in der Mitteilung ebenso wie ein Vertrauen in die Aufklärungskraft der Vernunft. Erstere ist Louise allzu unvertraut in ihrer Ehe, letzteres ist in Verbindung mit dem von Affekten beherrschten Waller für sie unmöglich. Ferdinands Vorschlag, ihm die »ganze Geschichte« einfach zu erzählen, wird verworfen, denn er basiert auf der humanistischen Vorstellung von liebender Verständigung, die doch prinzipiell möglich sein müsse: »– er müßte ein Unmensch sein, wenn er dich nicht eben so wie vorher lieben sollte.« (S. 242)

Eine solche Lösung im Zeichen des Glaubens an die sittliche Vernunft ist für den jungen Tieck schon aus historischen Gründen und für Louise aus Erfahrung und »Opfer«-Bewusstsein nicht mehr möglich. Denn sie weiß, »er ist fürchterlich, wenn er zürnt. – Er wird sich vielleicht nie mit mir aussöhnen« (ebd.). »Vielleicht« aber würde er schon, wenn die von der »quälendsten Angst« gepeinigste Louise nicht die kommunikative Leitfähigkeit verkennen würde, die noch im »fürchterlichen Blick« (ebd.) Karls intakt sein kann, wie es in dessen stummem Gesprächsversuch mit Ferdinand der Fall ist: »es lag viel in diesem starren, bedeutungs-

»Ein sonderbares Entsetzen«

98 losen Drehen des Auges, – so kalt, so durchbohrend, so wild, als wollt’ er durch mein Auge hindurch auf den Grund meiner Seele schauen.« (Ebd.) Der gemeinsame Gartenspaziergang der Männer führt zu keiner Verständigung, da Karls durch Eifersucht verdüsterte Stimmung sich nicht mit der melancholisch vertieften Stimmung Ferdinands abgleichen lässt. Die zunächst an Sprachlosigkeit grenzende Kommunikation verwandelt sich in eine aggressive Stimmung, als ihr Scheitern absehbar wird; die Metaphorik des »durchbohrenden« Blicks präludiert dem Todesstoß durch Erdolchen.

Der weitere Verlauf des Geschehens zeichnet sich also frühzeitig in der intersubjektiven Dimension der Stimmungen ab. Deren jeweilige Unvereinbarkeit in den Kombinationen des wilden Waller mit dem wehmütigen Ferdinand respektive mit der verängstigten Louise weist ebenso auf den Doppelmord voraus wie deren unglückliche Vereinigung im »sonderbare[n] Entsetzen« (S. 240) der beiden letztgenannten.

## VI.

Sobald die Entsetzten den eigenen matten Zustand in dem des anderen wieder erkannt haben, indem sie ihren blassen Gesichtsausdruck wechselseitig überprüfen, nimmt Louise die in Ferdinands Antwort auf die Frage nach dem Grund seiner akuten Todesahnung gegebene Diagnose der Außenweltsymptome wieder auf: »Horch! wie der Wind um die Ecke der Straße winselt, – es ist wirklich schauerlich. – Das Licht brennt so bleich und matt, – es macht durch die Dämmerung das kleine Zimmer wie einen großen, weiten Saal.« (S. 240)

Damit bestätigt die von ihrem Verehrer Angesteckte, dass es vor allem der Wind sei, der die schauerliche Stimmung erzeugt. Als die atmosphärische Bewegung im (meteorologischen) Außen der Wirklichkeit scheint er der affektiven Bewegung im Innen der Menschen zu korrespondieren, so dass das Brennen des physikalischen Lichtes mit den gleichen Attributen belegt wird wie sie dem Ausdruck des seelischen Befindens zukamen: bleich und matt. Das für sonderbare Stimmungen wie diese charakteristische Ineinander-

Stefan Hajduk

übergehen von objektivem Außen- und subjektivem Binnenraum wird durch den folgenden Vergleich zudem eine Ent- oder Versetzung des Ich aus seiner vertrauten Position in der Welt in eine solche, in der diese unheimlich vergrößert erscheint (»großen, weiten«) und dazu relativ das Ich entsprechend »klein« sich fühlen muss.

Mit dieser durch die künstliche »Dämmerung« bewirkten Verzerrung der natürlichen Größenverhältnisse korreliert das Schauerliche der erdrückenden Stimmung der beiden. Diese wird von ihnen wiederholt über die Analogiebeziehung zwischen Selbst- und Weltempfindung beschrieben. Dabei werden bestimmte Komponenten wie »Mond«, »Weinlaub«, »Wind«, »Garten«, »Natur« oder »Nacht« zu einer Gesamtqualität integriert und immer wieder mit den Adverbien »wehmütig«, »ernst«, »schrecklich«, »krank«, »wunderbar«, »fürchterlich« oder »sonderbar« versehen (S. 240 f., et passim). Eine Besonderheit gegenüber den konventionellen Versatzstücken der Schauerromantik bildet die Metaphorisierung der menschlichen Spannungsverhältnisse mit den dinglichen eines Saiteninstrumentes. Das Klavierspiel intoniert die den Liebenden gemeinsame Stimmung, in den guten Tagen der Vergangenheit die freudig verliebte, im Horror der Gegenwart die furchtsam überspannte Stimmung: »Du glaubst nicht, mit welchem Herzen ich spielte, du mußt es gesehn haben, wie meine Finger zitterten, und kaum den Ton anzuschlagen wagten, und wie ich endlich in der quälendsten Angst fast die Saiten zersprengte.« (S. 241)

Gelingende ebenso wie gescheiterte Mitteilungen subjektiver Stimmungen führen dazu, dass der intersubjektive Zwischenraum nicht länger unbesetzt bleibt und als leerer Abgrund zwischen den Subjekten diese zu phantasmatischen Aufschwüngen verleitet. So ergeht Waller sich angesichts des offensichtlich noch nicht verstorbenen Bruders und der damit ans Licht kommenden (Un-)Wahrheit nicht länger in Beschwörungen des gemeinsamen Eheglücks, die umso idealisierender ausfallen mussten, je mehr ihm sein Gefühl dessen Gefährdung nahe legte. Nunmehr erkennt er in dem fremden Gast einen früheren Geliebten seiner Frau und damit im Bildnis den wahren Grund ihrer Wehmut und seiner Ahnungen. Die manifest gewordene Missstimmung verbietet jede weitere Verklärung der Gegenwart in der eskapistischen Perspektive eines im an-

»Ein sonderbares Entsetzen«

100 tizipierten Rückblick abgerundeten Lebenslaufs. Jetzt kommen bei Waller nurmehr authentisches Gefühl, Wut, Hass ebenso wie Selbsthass und Verachtung zum Ausdruck. Die äußerste Verzweiflung bricht in die bürgerliche Idylle der Wallers ein und lässt diese endgültig als eine nach außen gewölbte Leidverleugnung erscheinen.

Im Wirbel der Affekte fühlt Waller sich zunächst von einer »unbekannte[n] Gottheit« (S. 245) zum Selbstmord gedrängt, bevor sie ihn in die »süß[e]« Stimmung der Rache versetzt, als er sich aus seiner »fühllos[en]« Erstarrung zu »Eis« und »Stein« zu lösen beginnt (ebd.). Erst die unter dem Schock des begangenen Mordes einseitig aufgekündigte Selbstverklärung kühlt die bisher künstlich erwärmte Stimmung in seiner Beziehung zu Louise auf ein kommunikationsfähiges Niveau herunter. Auf diesem wagt Louise es schließlich doch noch, die Wahrheit zu sprechen. Als sie Karls Frage verneint, ob sie Ferdinand »noch« immer liebe, stellt er sie »mit schrecklicher Kälte« vor die vollendete Tatsache von dessen Tod, für den er sie ebenso verantwortlich macht wie für seine »Verzweiflung« (S. 249). Als Louise sich entsetzt zeigt und dem »Mörder« die ihm gebührende »mitleidige Verachtung« und ihren »Haß« offenbart, verfällt dieser erneut »in Verzweiflung« und schließlich in die »verrückt[e]« Stimmungsexplosion der Raserei, aus der heraus er sie ersticht (ebd.). Ein letztes Mal möchte er sich mit ihrer Hilfe aus dem realen »Unglück« in die Träume eines erlogenen Glücks retten, muss aber nun »bitter« eingestehen, wozu er bislang zu schwach gewesen ist: »O alle meine Freuden sind nur ein Traum gewesen, erst seit heute bin ich erwacht!« (S. 250) Sein abschließendes generelles Leidensbekenntnis einschließlich Selbstmitleid führt ihn zur Klage über das »Schicksal« und »die bösen Geister [s]einer Ohnmacht«, die ihn in der »kalt[en]« und »leer[en]« Stimmung eines »Mörders« zurücklassen, dem unter der Last der Schuld die »Bedeutung« dieses »Wortes« und des Todes selbst sich zu entziehen beginnt (S. 251).

Die gewaltsame Auflösung der tragischen Verwicklung in Mord und Verzweiflung ist weder neu noch dramaturgisch interessant. Sie ist indes unter dem poetologischen Aspekt der Stimmung überzeugend als Ausgang eines Abends, der mit einer unterschwellig gereizten und oberflächlich zwangsberuhigten Stimmung eines



Ehepaares beginnt, dessen labile Beziehungskonstruktion von einem ominösen Dritten leicht ins Wanken und binnen Stunden zum Einsturz gebracht wird. Denn dieser Dritte ist kein beliebiger Störfaktor, der eine ansonsten zu zweit gut ausbalancierte Stimmungsökonomie parasitär anzapft und von außen destabilisiert.<sup>24</sup> Vielmehr geschieht dies im Einklang mit der sich autonom generierenden Zeit dieses Dramas von innen her, insofern er seit je der Geheimagent der Missstimmung war, der aus seiner Deckung im Gemälde die Intimität des Paares parodiert. Mit falscher Identität von Louise in die idyllisch verengte Bürgerstube eingeschleust, hält zum einen sein Anblick im Medium des Bildes das Bewusstsein ihrer Komplizenschaft wach; zum anderen bewahrt sein Blick die Erinnerung an die Verbindlichkeit einer unerfüllt gebliebenen Liebe. Überhaupt möglich ist dieses durch eine emotionale Notlüge initiierte, sodann als chronische Wehmut praktizierte Eheheimnis nur aufgrund der Nichtanstoßigkeit einer Gefühlsbindung an einen verstorbenen Bruder. Dieses allenfalls familienpsychologisch, nicht aber gesellschaftsmoralisch bedenkliche Dauerandenken ist indes nur die getarnte Version einer ganz anderen Präsenz von phantasmatisch intakter Vergangenheit, welche unerkant die ehelichen Gegenwartsverhältnisse weitgehend mitbestimmt. Es sind Louises angesichts des Bildnisses wiederkehrenden melancholischen Verstimmungen, welche Karl zwar misstrauisch machen, ihn aber zu seiner überkompensatorischen Stimmungsmache in Sachen Eheglück animieren. So ist das unverhofft prekäre Auftreten des Ex-Liebhabers vor allem ein personifiziertes Auftauchen der verklärt verdrängten Vergangenheit in der Gegenwart der Wallers und als solches dazu geeignet, deren latente Verstimmtheit dramatisch in Szene zu setzen. Das Heraustreten der Wahrheit aus dem Bild überführt nicht nur Louise einer Ehelüge, was nicht so tragisch wäre, sondern lässt die Ehe aus ihrer unterschweligen Konflikthaf-tigkeit und in ihrer scheinharmonischen Stimmung insgesamt als Szenerie der Verlogenheit auffliegen.

Diese die Undeutlichkeit von Stimmungen überwindende Wahrheit ist aber nur die der Wallers, während das Verhältnis zwischen

<sup>24</sup> Zur Theorie des parasitären Dritten vgl. Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a. M. 1981.

102 Louise und Ferdinand seinerseits nur aus Stimmungen, wenn auch erfolgreicher kommunizierten, besteht, hinter welche die Frage nach deren Wahrheit wiederum zurücktritt. Wenn Louise sich nämlich der gebrochenen Treue auch gegenüber Ferdinand bezichtigt, verrät sie etwas von der Unstimmigkeit ihres Glaubens, in der Beziehung zu ihm die Verlassene gewesen zu sein und nur deshalb in die Ehe mit Waller eingewilligt zu haben. Ihr Schuldbewusstsein beiden Männern gegenüber ist Ausdruck ihres tatsächlichen Schwankens zwischen ihnen, das sich je nach aktueller Stimmungslage zu dem einen oder anderen neigt. Denn auch in der scheinbar tiefer verwurzelten früheren Liebe ist nicht deren Erfahrung für die Protagonisten entscheidend. Vielmehr erscheint ihre Beziehung als bloßer Effekt einer rhetorisch erzeugten und medial bewahrten Stimmung, so dass diese nicht auch umgekehrt als authentischer Ausdruck der Beziehung gelten kann. Ausdrucksmedium abgründiger Gefühle ist die Stimmung allerdings insofern, als dass sie den Abgrund zwischen Du und Ich überbrückt, in welchem die Gefühle verschwinden. Die Stimmung tritt aber nicht nur an die Stelle der Gefühle, aus deren Innerlichkeit sie hervorgegangen ist, sondern vertritt auch die im raum-zeitlichen Außen herrschende Atmosphäre, aus deren Wahrnehmung sie ebenfalls hervorgegangen ist.

Diese zweiseitige Verselbständigung der Stimmung gegenüber den subjektiven Gefühlen und objektiven Situationen, aus welchen sie sich zusammengesetzt hat, um sie auf etwas Drittes hin zu überschreiten, was weder das eine noch das andere, sondern sie selbst ist, macht sie zum Wahrnehmungs- und Darstellungsmedium zugleich. Denn zum einen nimmt Subjektivität sich in ihrer Stimmung als medial verfasste wahr, insofern sie sich als konstitutiv abkünftig von objektiven Gegebenheiten erfährt. Diese sind ihrerseits vom Wahrgenommenwerden konstitutiv abhängig, insofern sie sich in der Stimmung als medial verfasste Realität präsentieren. Zum anderen ist es die Stimmung, mit welcher diese wechselseitige Konstituierung der jeweils medial verfassten Subjektivität und Realität als dynamische Wahrnehmungsbeziehung performativ dargestellt wird.

In dieser poetologischen Perspektive einer eigendynamischen Stimmung ist auch die Eskalation des dramatischen Geschehens in Tiecks *Abschied* besser verständlich. Denn in ihm vollzieht sich

auch der Abschied von der Vorstellung einer prinzipiell jederzeit – 103  
und das heißt auch unter den vertrackten Bedingungen fataler Zufälle noch – möglichen Verständigung der Subjekte untereinander. Der mit hypochondrisch suizidalen Zügen versehene Ferdinand Ramstein geht im narzisstischen Selbstgenuss seines Abschieds von Leben und Liebe ebenso auf wie der sich um sein imaginiertes Glück betrogen fühlende Karl Waller in seiner affektgepeitschten Eifersucht. Indes geht es der zwischen beiden hin- und her gerissenen Louise mehr um die exaltierte Hingabe an die situativen Stimmungen als um eine für alle Beteiligten aufklärende Herbeiführung einer Entscheidung. Unter diesen Umständen einer unbewusst preisgegebenen Verständigung liegt die Tragik des Abschieds nicht mehr im fatalen Handlungsverlauf, sondern im eruptiven Stimmungsexzess. Da dieser seine Wucht ungehindert von moralischen Kontrollmechanismen diesseits wie jenseits der Vernunft entfalten kann, ist es durchaus konsequent, die unter dem Handlungsaspekt allein forciert wirkende Auflösung des tragischen Knotens in gewaltsamen Affekthandlungen enden zu lassen. Erst in einer solchen zwischenmenschlichen Katastrophe kommt die Wirkungsmacht der unkontrollierbaren Stimmung zum Vorschein und lässt das Triviale einer Ehekrise samt der durch Hinzutreten eines Dritten ausgelösten Turbulenzen bis hin zum Doppelmord aus Eifersucht in den Hintergrund treten.

Der ästhetische Preis für die Fokussierung auf das dramatische Stimmungsmoment freilich ist das Schwülstige, das solcher schauerromantischen Verdichtung anhaftet. Durch sie jedoch wird erstmals die bis in die Krise der Aufklärung hinein unverdächtig gebliebene Sentimentalität auf ihre (über)kompensatorische Funktion hin durchschaubar (Leidverdrängung, Verleugnung von Unsicherheit usw.). Das Schwülstige treibt auch die Kehrseite der Sentimentalität hervor, welche in den prominenten Versionen des Unglücklichseins als Zerrissenheit, Einsamkeit, Wahnsinnigwerden bis hin zum romantischen Früh Tod sich der mentalitätsgeschichtlichen Physiognomie der kommenden Epoche einschreiben wird.

Unter dem hier poetologisch gefassten Aspekt der (Ver-)Stimmung wird erkennbar, dass Tiecks *Abschied* einen Schritt in Richtung Moderne bedeutet, insofern die Subjektivität der Figuren

»Ein sonderbares Entsetzen«

104 darin als ebenso ungesichert zur Darstellung kommt wie die intersubjektive Ordnung ihrer Realität. An die Stelle substanzieller Erfahrbarkeit von Subjektivität sowie rationaler Verständigung über Realität tritt deren prekäre Vermitteltheit durch Stimmungen. Die Dramatisierung dieser Medialität von Stimmungen zeigt deren ontologische Struktur als eine solche, die einen subliminalen Beziehungsraum zwischen dem Innen und Außen von Wahrnehmung organisiert. Indem eine solche wahrnehmungsmediale Art von Stimmung im *Abschied* zum Gestaltungsprinzip erhoben wird, lässt sich ein ästhetischer Ausgangspunkt für die spätere Ironiepoetik erkennen, welche die Wirklichkeit als melancholisch heiteres Schweben über dem Abgrund des Nichts konzipiert. Damit deutet sich beim jungen Tieck eine aufschlussreiche Funktion von Stimmung für die Romantik und die Goethezeit insgesamt an.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Eine nähere, ein umfangreiches Textkorpus behandelnde Untersuchung des ästhetischen Phänomens der Stimmung innerhalb der historischen Konstellation um 1800 ist gegenwärtig in Arbeit. Dabei wird vom Vf. der Stimmungsbegriff auch unter methodologischem Aspekt reflektiert und zu einer literaturwissenschaftlichen Analysekategorie entwickelt. Zur Bedeutung von bestimmten Stimmungen für die Romantik in komparatistischer Perspektive siehe auch Thomas Pfau: *Romantic Moods. Paranoia, Trauma and Melancholy, 1790–1840*. Baltimore 2005.